

Dytrt, Petr

L'anamnèse de la poétique de l'emprunt

In: Dytrt, Petr. *Le (post)moderne des romans de Jean Echenoz : de l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2007, pp. 154-196

ISBN 9788021044258

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/126296>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

CHAPITRE 8 : L'ANAMNÈSE DE LA POÉTIQUE DE L'EMPRUNT

Si la décomposition ludique et parodique des formes hautement codées représente le premier pas vers le phénomène communément désigné sous la notion de renarrativisation, le genre paralittéraire a également servi de dispositif de base pour une réintroduction des composantes traditionnelles du récit. Le processus se poursuit, dans un cas précis qu'est le roman échenozien, par d'autres procédés, cette fois intertextuels, qui contribuent à la recomposition sémantique du monde fictionnel.

Dans sa conception extensive qui prône la présence d'autres textes (discours) dans le texte, l'intertextualité dont le concept a été bâti notamment par le modernisme critique¹ scriptural est en quelque sorte parvenue à contester la notion d'originalité : il est effectivement possible de repérer dans chaque texte un autre texte qui le précède. Loin d'entrer dans une polémique rigoureuse avec la définition extensive de la textualité omniprésente², les romans de Jean Echenoz jouent pourtant avec le concept d'intertexte, en exhibant des sources d'inspiration relevant d'autres « textes » écrits, joués, chantés ou autres. Refusant de se poser comme un élément générateur du récit³, la pratique citationnelle chez Echenoz fonctionne comme un moyen propice pour exhiber le caractère de copie et de simulacre. L'effet que produit la mise en scène de la production de seconde main donne au roman des propriétés de collage hétéroclite qui parvient à annuler toute volonté d'y chercher un travail rigoureux de réécriture. Or, en dépit de l'aspect baroque de la jonglerie avec les références littéraire de même que musicales ou cinématographiques, la pratique du palimpseste ni la citation ne relèvent d'un jeu gratuit : elles participent au processus de resémantisation de l'espace fictionnel dont en particulier le personnage. Son profil physique ainsi que psychique se voit de la sorte enrichi par le biais des parallèles pluriesthétiques. Le dispositif élémentaire qu'a offert le canevas architextuel – le personnage typé, modelé à partir d'une caractéristique générique (tueur, détective, psychopathe) – est enrichi par d'autres références littéraires ou filmiques.

Selon une définition restreinte de la pratique citationnelle, deux catégories de gestes proprement intertextuels sont discernables chez Echenoz : l'hypertextualité

1 La notion même étant introduite par Julia Kristeva : « [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*. » « Le mot, le dialogue et le roman », *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, coll. « Points Essais », p. 85.

2 Et, donc, aussi de la littérature qui envisage le hors-texte également comme texte, c'est-à-dire aussi le contexte social et historique mis au même plan que le contexte littéraire.

3 Cf. Marc Gontard, *art. cit.*, p. 40.

genettienne et l'intertextualité proprement dite.⁴ Mais il est possible de distinguer également, au sein de la seconde catégorie, deux types de référence intertextuelle en fonction de la dimension de l'œuvre littéraire qu'elle affecte : il peut être question d'une référence au plan de la dimension formelle du texte ou bien au niveau de son contenu. De cette manière, la citation devient non seulement le moyen qui permet de resémantiser l'espace diégétique du roman, mais également un élément ludique participant au processus d'anamnèse du modernisme scriptural.

L'anamnèse de la pratique du palimpseste

C'est en premier lieu *Le Méridien de Greenwich* qui se greffe explicitement sur un autre texte littéraire en accentuant, fût-ce de manière fragmentaire, des plis et des points d'intersection entre l'hypotexte et sa réception par la littérature contemporaine. Mais il est possible de continuer la liste de cette manière en évoquant *Les Grandes blondes* dont le protagoniste féminin n'est sans rappeler pour de multiples raisons Aimée Joubert de Jean-Patrick Manchette, Victoire – veuve temporaire – d'*Un An* qui, se promenant en vélo dans la forêt landaise, fait l'objet d'une dégradation morale aussi bien que physique à la manière de Thérèse Desqueyroux. Le caractère existentiellement « étranger » de Georges Chave que nous avons relevé précédemment, les décors de *Lac* ou des *Grandes blondes* témoignant d'une inspiration amplement bondienne, mais également les réminiscence oulipiennes que l'on pourrait résumer par l'intermédiaire de la notion de loufoque – dont en particulier l'obsession de la thématique canine dans *Un An* – : tous ces textes représentent, dans les romans de Jean Echenoz, la pratique qui consiste à faire ressortir l'hypotexte initialement effacé de manière à lui emprunter certains éléments qui viennent compléter les articulations de l'hypertexte.

Or si ces textes d'Echenoz s'emparent des récits modernes et modernistes afin d'en proposer une relecture postmoderne, c'est aussi pour assouvir un sentiment de nostalgie. La mise en scène de la présence intertextuelle est également une posture vis-à-vis de cette pratique même, car elle scande, par le biais d'un ludisme désopilant, l'aporie de la thèse moderniste qui a promu l'imitation au rang de la désuétude, prescrivant l'innovation comme le seul facteur de la vitalité de l'art. Ce besoin d'innovation a cependant vite révélé son côté dévastateur, notamment face à la littérature narrative, et l'art a cherché de nouvelles voies pour sortir de l'impasse : le recyclage des textes,

4 A la différence de l'architextualité, l'hypertextualité sera entendue ici comme relation entre deux textes précis, et non pas entre un texte précis et un groupe de textes qu'une caractéristique générique permet de regrouper. Il ne s'agit donc pas de la relecture d'un genre, mais une relecture d'un texte précis et des réécritures de ce texte. La notion de palimpseste se prête le mieux pour désigner ce procédé qui, en écrivant un texte autre, tente de reconstituer le premier texte effacé. D'ailleurs, il n'y parvient que par endroits, à la manière du palimpseste dont la première écriture du manuscrit n'est reconstituable que rarement dans sa totalité. Pour éviter toute confusion avec le concept général d'intertextualité, nous entendrons sous cette notion, que nous préférons préciser comme intertextualité proprement dite, les procédés d'insertion d'autres textes par le biais de la citation, référence, allusion ou plagiat. Cette définition restrictive est évidemment empruntée de Gérard Genette. Cf. *Palimpsestes, op. cit.*, p. 8.

genres et formes précédentes apparaît dans ce contexte comme un chemin propice, voire avantageux. D'un côté il y a le voyage remémoratif que le texte entreprend à travers l'histoire de la littérature, de l'art, mais également de l'histoire événementielle de la société humaine, d'autre part, l'apport intertextuel acquiert l'apparence d'un élément auxiliaire lors de la resémantisation des parties élémentaires de l'espace romanesque, tels le personnage, l'espace, l'histoire.

Le mythe et la modernité

Comme il s'ensuit de la délimitation de la pratique intertextuelle toute reprise du mythe littéraire n'implique pas seulement un travail sur le schéma abstrait du mythe, mais aussi la citation, l'imitation et transformation des textes littéraires qui ont déjà raconté ce mythe.⁵ Jean Echenoz inscrit à sa manière ses romans dans cette catégorie générale et l'anamnèse de la pratique qui procède par une relecture ludique de l'écriture hypertextuelle, celle qu'il faut appeler justement par le nom de palimpseste, car un texte premier a été gommé pour être par la suite reconstitué au milieu d'un autre texte, joue l'un des rôles importants dans *Le Méridien de Greenwich*. Dès son ouverture, le roman d'Echenoz donne intentionnellement libre cours à une « mythocritique », c'est-à-dire à des interprétations du point de vue de la mythologie. Or cette relecture de la robinsonnade est fortement marquée par des torsions qui impliquent automatiquement un second degré, voire un troisième degré, si l'on considère les réécritures des récits d'aventures insulaires effectuées au cours du XX^e siècle comme des représentants du second. La désinvolture déconstructionniste qui régit le procédé interdit de ranger Jean Echenoz au côté des romanciers qui ont recouru au procédé moderniste de réécriture de la mythologie, tels que Michel Tournier ou Jean-Marie Le Clézio, mais bien en dehors de leurs rangs, car son attitude envers la mythologie et, encore plus, envers la réécriture de la mythologie traduit un besoin de se dérober à celles-ci. Dans les romans d'Echenoz, c'est une autre relecture du mythe qui se donne à lire, celle qui dit le malaise ou même l'impossibilité de réécrire le mythe à l'époque qui fut marquée la postmodernité. Celle-ci est d'une certaine manière apparue comme une refonte des points de repère, des échelles de valeurs, y compris valeurs littéraires, n'épargnant ni les mythologies modernes. Le mythe littéraire de la modernité par excellence, *Robinson Crusoé*⁶, subit dans *Le Méridien de Greenwich* une

5 De manière tout à fait révélatrice, Sophie Rabau se montre encore plus radicale sur ce point : « [P]lus largement la notion de mythe littéraire permet de réfléchir à tous les matériaux textuels qui dépassent le texte singulier et qui sont donc des moyens privilégiés d'établir des liens entre les textes. Les clichés et les stéréotypes jouent davantage à un niveau stylistique et, comme l'a montré Riffaterre, beaucoup d'anomalies sémantiques s'expliquent par un travail intertextuel sur ces clichés. » Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 241.

6 Marthe Robert remarque en ce sens qu'il y a en effet deux sortes de romans modernes : d'une part, la modernité de la littérature romanesque peut s'apparenter à un mouvement de la littérature « qui, perpétuellement en quête d'elle-même, s'interroge, se met en cause, fait de ses doutes et de sa foi à l'égard de son propre message le sujet même de ses récits ». D'autre part, la modernité du roman peut refléter le mouvement de la modernité historique et sociale, celle qui traduit « les tendances de la classe bourgeoise et commerçante issue de la Révolution anglaise ». Marthe Robert, *Roman des*

cure anamnétique qui se manifeste comme un jeu avec les clichés littéraires doublé de processus de déconstruction mélangeant d'autres corps de la mythologie avec des éléments de la réalité contemporaine.

En effet, le mythe et le côté mythique s'annoncent dès les premières pages de ce roman. Le texte s'ouvre sur une scène dont les protagonistes, Byron et Rachel -, qu'il faudrait justement désigner par cette dénomination vu leur aspect théâtral - s'activent sur le fond d'un décor mythiquement insulaire en s'adonnant à des activités mystérieuses :

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 (MG, p. 7).

De tels signes de la présence mythologique ou, plutôt, mythologisante, signalent une forte aimantation par la réécriture du mythe que le récit romanesque veut s'approprier. Cette réécriture est néanmoins empreinte par la nécessité d'être mise en relation avec l'écriture du présent, c'est-à-dire être confrontée avec l'extrême modernité du monde contemporain. C'est en ces termes que pourrait s'expliquer la valeur hypothétique de la troisième phrase citée ci-dessus : le récit dit ouvertement qu'il lui est impossible de disposer dans une scène mythique l'homme qui vit dans le monde moderne et qui a connu les excès de la modernité. Ce sont les habits, cette fois réels, dont est vêtu l'autre personnage de la scène inaugurale qui laissent deviner une modernité latente qui se cache derrière la matière dont sont faites ses chaussures. Les bienfaits de l'industrie moderne contrastent vivement avec l'allure allégorique de la femme que l'instance narrative veut situer aux antipodes de son partenaire qui symbolise la modernité non seulement de par son costume, mais également de par son allure : c'est sa modernité qui a insufflé à l'homme le besoin fondamental de connaître et de décrire, mais avant tout de structurer, d'organiser et de perfectionner, si les circonstances le permettent, ce que la nature avait créé. De cette manière, ce protagoniste dont le nom signale encore la volonté d'épouser la dimension mythique

origines et origines du roman, Paris, Bernard Grasset, 1972. Nous nous référons à la réédition de cet ouvrage aux éditions Gallimard, 2002, coll. « Tel », pp. 11-12.

Ainsi, la modernité du mythe robinsonien a une autre généalogie que la modernité de l'antiroman qui relève, justement, de la première définition purement littéraire. De ce fait, notre travail qui tente de mettre au jour le cheminement de la modernité subissant une relecture anamnétique à travers l'œuvre romanesque de Jean Echenoz, suit en effet deux généalogies de la notion de modernité. Si la modernité de l'« antiromanesque » se situe dans la lignée scripturale donquichottesque, relue dans les textes d'Echenoz notamment au niveau autotextuel, c'est-à-dire là où agit l'autoréflexivité du texte, et architextuel, l'autre modernité, celle qui englobe le changement du paradigme historique et social ferait l'objet de l'anamnèse échenozienne notamment au plan intertextuel, c'est-à-dire celui qui traduit en partie également la nécessité de soumettre le monde moderne à une relecture critique du point de vue contemporain. Évidemment, il ne sera pas question uniquement du monde moderne tel qu'il se dessine à travers le mythe robinsonien, mais aussi, voire surtout, du monde moderne du XX^e siècle dont les errements et déviations se prêtent encore mieux à un réexamen de la part de la postmodernité.

(Caine) avec celle des temps modernes (Byron)⁷, parvient à proposer des mesures à prendre afin de mieux organiser la structure temporelle de l'île scindée par le Méridien de Greenwich. Ainsi, l'invention purement humaine et abstraite qu'est ce méridien séparant l'hier de l'aujourd'hui devrait, conformément aux propositions de Byron Caine, trouver un passage mieux marqué : « On aurait pu aussi construire un mur, pour diviser l'île en deux dates » (MG, p. 11). On éviterait de la sorte le risque « de se perdre à la fois dans l'espace et dans le calendrier » (MG, p. 11).

Toujours est-il cependant que si le narrateur nous invite à reconsidérer la scène d'ouverture en s'imaginant un décor d'inspiration mythique ou antique, et qu'il déclare qu'il s'agit d'un décor préhistorique, c'est-à-dire également mythique dont l'atemporalité serait soulignée par le mouvement intemporel des oiseaux et des fleurs, il le fait justement pour faire savoir qu'il ne s'agira point ici d'un récit qu'il serait possible de situer parmi les textes qui recourent à la mythologie pour en proposer une réécriture.

L'effet de contraste que provoque une mise en relation des éléments d'inspiration mythique et de ceux qui relèvent d'une la modernité dont le progrès révolutionnaire a conféré à la vie de l'homme des dimensions inouïes représente une constante dans l'œuvre d'Echenoz. Ainsi du cyclope Polyphème « au front orné d'un œil proéminent » qui représente l'autre objet mythique. Cette œuvre d'art caractérisée comme « moulage de terre cuite en provenance de Smyrne » (MG, p. 15) incarne en effet la modernité dissimulée derrière le mythe, cachant dans ses entrailles un appareil de projection filmique : « Il se dirigea vers le cyclope et dut faire jouer quelque ressort dissimulé derrière la nuque antique, car la tête s'ouvrit en deux, pivotant sur d'invisibles charnières et découvrant un petit appareil de projection logé à l'emplacement supposé du cerveau de Polyphème » (MG, p. 17). L'attitude de Georges Haas, propriétaire de cette combinaison de la mythologie et la modernité technique, trahit également un besoin d'exprimer l'incongru que produit le contact de l'homme moderne avec le mythe : le mythe devient inintelligible pour ce dernier ne serait ce qu'en raison de l'éloignement qui le sépare du mythe, ceci même malgré l'immense effort d'exégèse. Rejoindre le mythe est devenu impossible, toute tentative de transgresser ce fait est préalablement condamnée à échouer. Le dessein de s'approcher du mythe par la voie de la réécriture, que ce soit sous forme d'une reproduction ou d'une réinterprétation moderne n'y peut rien. Le mythe demeure enfermé dans sa coque hermétique qu'aucun projet herméneutique moderne ne peut dissoudre :

Cependant, s'il (l'auteur du cyclope) avait respecté la vision proverbialement monoculaire des cyclopes, l'auteur de l'ouvrage n'avait pas cru bon pour autant d'éliminer la trace des deux autres yeux. A leur place, deux paupières closes, vaguement creuses, semblaient gésir sur ce visage et couvrir deux béances, laissant supposer que Polyphème avait subi peut-être une énucléation double, avant que ne lui poussât l'œil frontal.

7 On remarquera en ce sens que le romantisme et le dandysme qui définissent le mieux l'œuvre et la personnalité de George Gordon Byron relèvent de la modernité de l'époque. Le byronisme, notamment à ses débuts comme par exemple dans *Le Pèlerinage de Childe Harold*, représente l'incarnation de la modernité romantique.

Haas se demanda pour quelle autre raison le sculpteur avait pu conserver ces traces d'yeux ; peut-être pour d'obscur motifs mythologiques ; ou bien quelque répulsion à substituer à ces organes deux étendues d'argile bien lisses, s'étirant des oreilles à l'arrête du nez – comme s'il était moins risqué d'ajouter au visage un attribut, plutôt qu'en retrancher un autre. Mais, dès lors, Polyphème n'avait plus rien d'effrayant ; il semblait affublé d'un postiche. (MG, p. 15)

Au moment où la reproduction du mythe l'affuble effectivement de « postiche », toute l'opération de réécriture (reproduction) se réduit à une esthétique du faux et du truquage. Le mythe a été doublement vidé de son contenu par la modernité : d'une part, l'usage que Georges Haas fait de Polyphème traduit la suprématie qu'avait prise la modernité sur le mythe, d'autre part il dénonce l'impossibilité de concevoir le mythe condamne l'homme moderne à une sorte de cécité face à lui. Ses réinterprétations sous forme de réécriture ne relèvent que d'une esthétique de second degré, d'autant plus fautive, allouant à la mythologie une position secondaire par rapport au mythe. On rejoint là Pierre Brunel quand, dans un dessein de situer la mythologie par rapport au mythe, il résume ainsi la position de celui-ci : « Le mythe pourrait devenir mythologie quand il se codifie ou quand il se sclérose ». ⁸

La sclérose mythologique est mise en scène dans le roman en question par le biais d'une réécriture fragmentaire du mythe de Prométhée. Celui-ci s'amalgame de manière tout à fait incongrue dans *Le Méridien de Greenwich* et il serait bien évidemment insensé de vouloir extraire un sens plus profond de cette incrustation ludique. A la différence de l'Édipe robe-grilletien qui joue un rôle essentiel dans la conception de l'intrigue, le Prométhée échenozien est réduit à un jeu avec les attributs du personnage mythique et leur intervention à des fins anaphoriques lors de la mise en texte. Ainsi, quand Pradon décrit à Russel ce qui se passe dans le film projeté devant lui, il recourt à des attributs qui symbolisent la personnalité mythique de Prométhée de manière presque didactique – il s'agit de la scène du supplice qui a le plus souvent inspiré les réécritures ultérieures. Soulignons que le texte recourt à cette description, presque technique du point de vue de la mise en texte, en la pourvoyant d'une justification qui, elle non plus, n'est sans frôler l'absurde : Pradon décrit la scène filmée afin de donner une idée de l'aspect de Byron Caine à Russel, c'est-à-dire à ce tueur aveugle qui est tout de même un professionnel dans son domaine :

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. L'image est très sombre, il doit faire nuit, on aperçoit d'ailleurs un réverbère juste au-dessus de lui. Son visage est plutôt allongé, avec des cheveux châtons, des yeux clairs, un nez un peu busqué mais sans excès. Il regarde droit devant lui, vers le haut. (MG, p. 30)

Or si, au départ, le mythe de Prométhée se révèle comme un clin d'œil intertextuel au lecteur, il se voit cependant doté, en d'autres lieux, d'une dimension largement fonctionnelle – celle du lien thématique qui fait enchaîner certains chapitres. C'est en ces termes qu'il faut entendre la fin du chapitre 4 qui précède immédiatement au chapitre s'ouvrant sur le passage cité ci-dessus : « Théo Selmer s'approcha et à son

8 Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, P.U.F., 1992, pp. 57-58.

tour considéra l'objet d'une telle attention. La toile figurait le supplice de Prométhée » (MG, p. 29). Le processus de codification a déplacé le mythe antique du côté de la mythologie sclérosée. De cette façon, il s'avère urgent de rappeler à tout moment quel était le sort de Prométhée et en quoi consiste son mythe. Les références explicites abondent dans ce texte qui, plutôt qu'une réécriture du mythe, se veut une anamnèse ironique de la réécriture mythologique. L'explication sous un prisme mythologique de l'*incipit* ainsi que de la séquence filmée qui décrit le protagoniste du *Méridien de Greenwich*, s'opère par le biais d'un parallélisme :

Un après-midi, au musée Gustave Moreau, il demeura un long moment devant le supplice de Prométhée. Celui-ci était représenté adossé au rocher caucasien, les pieds entravés par des chaînes et les mains liées dans le dos. Au-dessus de sa tête, une langue de feu ; derrière lui, une maigre colonne ionique, au chapiteau orné de deux volutes latérales ; devant lui, l'abîme vide et peint en bleu. Le titan considérait assez sereinement le ciel, sans douleur apparente, bien qu'un vautour lui rongât les viscères ; un second oiseau gisait à ses pieds inexplicablement, mort peut-être, ou repu, gavé du foie prométhéen (MG, p. 50).

Ici, la mythologie représente dans une large mesure le moyen d'augmenter la cohérence thématique d'un texte qui se décompose en une multitude de références intertextuelles. Il serait intéressant de remarquer en cet endroit que le mythe de Prométhée, nourrissant, par de nombreux traits de son caractère, le mythe de l'homme moderne,⁹ a constitué au cours de l'histoire, et non seulement littéraire, le symbole de la révolte et du progrès. Un tel lien permet un autre rapprochement avec la question de la modernité et, par conséquent, également avec celle de postmodernité. Car si les termes de révolte et de progrès définissent la modernité, le personnage de Prométhée saurait assumer, de par ses actes et son sort, le rôle symbolique du héros moderne : « Chaque génération aime se reconnaître et trouver son identité dans une grande figure mythologique ou légendaire qu'elle réinterprète en fonction des problèmes du moment : Œdipe comme emblème universel, Prométhée, Faust ou Sisyphe comme miroirs de la condition moderne. »¹⁰

9 Ainsi peut-on lire dans le neuvième Entretien des *Soirées de Saint-Petersbourg* dans *Orphée* de Pierre Simon Ballanche des interprétations de Prométhée qui ont sans doute également nourri les idées de la modernité. Pour Ballanche, Prométhée a donné à l'homme « la puissance de dompter l'aveugle nature » et « introduit sur la terre la loi du progrès » en représentant « la marche progressive du genre humain, se faisant lui-même ». De cette manière le héros mythique se double chez cet auteur d'un héroïsme marqué du progrès qui rend l'homme le maître de la terre, de la mer et des airs. Si le XIX^e siècle a vu dans Prométhée le titan et précurseur des grandes inventions de ce siècle, le XX^e siècle a d'autant plus accentué le côté titanesque et révolté de ce héros mythique, en mettant à son compte les grands exploits de l'humanité qui ont permis à l'homme de vaincre la nature : « en 1961 encore, l'exploit du cosmonaute Gagarine a été salué, de toutes parts, par Pierre-Henri Simon aussi bien que par Ilya Ehrenbourg, comme une victoire de Prométhée ». Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 161. C'est l'auteur qui souligne. En ce sens, il serait inutile d'insister sur le fait que le XX^e siècle, celui des révolutions prolétariennes, demeure également, comme l'affirme Pierre Albouy avec Albert Camus, celui de l'homme révolté, la révolte n'incarnant « qu'un moment et un moteur du progrès ». Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, op. cit., p. 136.

10 Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide*, op. cit., p. 70. Ainsi on peut reconnaître, toujours avec Gilles Lipovetsky, que « [...] de même que les hommes se sont voués, dans l'Occident moderne, à l'exploitation intensive du monde matériel et à la rationalisation des tâches productives, ils ont affirmé, au travers

Or considérant Byron Caine, le Prométhée échenozien, il est évident que la littérature qui naît comme une relecture de certaines idées de la modernité change le sort de ce héros inébranlable de la modernité de sorte que celui-ci ne s'affirme plus comme une image de progrès, bien qu'un teint léger de révolte demeure toujours présent. Si notre protagoniste ne s'applique nullement à travailler sur sa contribution à la promotion de l'esprit humain né de l'héritage des Lumières – c'est-à-dire le génie technique vu son domaine d'investigation -, il s'adonne toutefois à un ingénieux travail de tromperie fabuleuse qui trahit une intention de révolte. Malgré un effort certain du texte de doter le protagoniste d'apparence mythique, celle-ci se réduit exclusivement au côté physique de sa personnalité. La pensée de Byron Caine dévie complètement de sa présumée vocation prométhéenne :

Il piétinait, échouait, manquait d'idées. Cela durait depuis quelque temps déjà ; c'était peut-être à cause de Rachel. Pour justifier son improductivité, camoufler sa stérilité, il avait eu l'idée de reprendre un vieux projet inabouti et laissé pour compte, et de le présenter à Georges Haas comme une recherche en cours (MG, p. 218).

Ainsi, Byron Caine ne peut se situer qu'aux antipodes de l'idéal prométhéen. D'ailleurs, instrument de guerre, la fameuse machine – « le vieux projet inabouti » auquel Haas donna le nom de « projet Prestidge » et qu'il est censé réaliser sur cette île où l'exotique épouse l'industriel – n'est qu'un immense « leurre » (MG, p. 221). Il s'agit en effet d'un piège dressé contre les acharnés qui voudraient accomplir par la force et à tout prix « le projet », qui symboliserait ici également le « projet de la modernité »¹¹. De même que chez Lyotard, ce projet est ici resté inachevé : « Byron Caine regardait sa machine. Cette accumulation d'objets divers agglutinés sur un cylindre choquait à première vue par son apparence désolante d'objet inachevé » (MG, p. 100). Voire, la machine prométhéenne qui aurait pu matérialiser le progrès technique non seulement ne cesse de refuser ce rôle que lui réclamerait la modernité, mais, de surcroît, elle se pose comme une révolte contre la mission de propagateur du progrès ; tout ceci grâce aux soins du héros prométhéen : « Quant à la machine appariée, censée représenter la pratique de sa théorie, supposée témoigner de l'essor de ses spéculations, elle témoignait en effet : c'était n'importe quoi » (MG, p. 222). Le seul côté prométhéen que Byron Caine porte en lui, aussi latent mais révolté soit-il,

de l'éphémérité de la mode, leur pouvoir d'initiative sur le paraître. Dans les deux cas s'affirment la souveraineté et l'autonomie humaine s'exerçant sur le mode naturel comme sur leur décor esthétique. Protée et Prométhée sont de même souche, ils ont institué ensemble, selon des voies radicalement divergentes, l'aventure unique de la modernité occidentale en voie d'appropriation des données de son histoire. » Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987, p. 38.

11 On songe en particulier au projet de l'émancipation de l'homme de l'emprise de la nature et des superstitions de la société traditionnelle par l'intermédiaire du progrès technique et social. Mais la marche de la modernité semble s'être écartée de ce projet initial qui a donné lieu à des conflits guerriers et à un nouveau type d'asservissement : « [L]'autonomie promise par les Lumières a eu pour conséquence ultime une aliénation totale du monde humain soumis au poids terrible des deux fléaux de la modernité que sont la technique et le libéralisme marchand. Non seulement la modernité n'a pas réussi à concrétiser les idéaux des Lumières qu'elle s'était fixés pour but, mais, en outre, au lieu de cautionner un travail de libération véritable, elle a donné lieu à une entreprise d'asservissement réel, bureaucratique et disciplinaire, s'exerçant non seulement sur les corps, mais également sur les âmes. » Sébastien Charles, « L'individualisme paradoxal », in Gilles Lipovetsky – Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2004, pp. 17-18.

consiste en effet à mettre en place un plan secret qui détruira tous les autres projets, y compris celui de Prestidige. Parallèlement avec la construction de la soi-disant « machine », le héros échenozien s'apprête, avec une tranquillité remarquable dans l'âme, à faire exploser une « le matériel déflagrateur longtemps cherché par Arbogast » (MG, p. 223). C'est cette voie qu'il adopte pour se dérober finalement à la mission de mobile du progrès. Et c'est ainsi d'ailleurs que la modernité se voit mise en discrédit avec ses propres moyens. Car en réalité, le seul équipement dont Byron Caine se sert à cette fin n'est qu'un « matériel ancien, datant de la dernière guerre » (MG, p. 224), c'est-à-dire celle qui a opposé, au nom du progrès et de l'émancipation de l'homme, pratiquement tous les pays modernes du monde.

Il serait sans doute inutile de continuer à rechercher les divergences et parallèles qui divisent et réunissent le personnage de Byron Caine et le héros mythique. Or, il serait néanmoins possible constater que les allusions au mythe prométhéen, dont en particulier à la fissure née du travail des vautours, incarnent aussi bien le fil d'Ariane qui boucle le texte du roman au plan formel. Ainsi, la métaphore de la blessure à l'endroit du foie qui s'ouvre pour subir ensuite le processus de cicatrisation s'active, dans *Le Méridien de Greenwich*, à chaque fois qu'il est question d'un mouvement des navires dans la mer, mais surtout du Méridien de Greenwich qui devient une incision incicatrisable au milieu de l'espace îlien. Créant deux extrêmes temporels au niveau terrestre, il apparaît comme une « borne absurde » dont les paramètres se révèlent inacceptables pour le Prométhée échenozien : « C'est un méridien tordu, poursuivait Byron, tordu et nageur. Il se faufile dans l'eau d'un pôle à l'autre, sans passer sur aucune autre terre » (MG, p. 10). Le roman débute par une proposition de parfaire le décor au moyen d'attributs qui sauraient en faire un décor mythique. Si, au commencement, pour le protagoniste prométhéen, la cicatrice abstraite faite par la main de l'homme moderne signifie une limite absurde séparant les deux extrémités de la Terre, tant au niveau temporel qu'au plan spatial – « on risquerait de se perdre à la fois dans l'espace et dans le calendrier » -, le texte du roman propose cependant, dans son *excipit*, une réconciliation des oppositions dues au travail des « vautours » :

Le navire coupe l'image en deux, obliquement. Il fend la mer comme un scalpel et l'eau se referme derrière lui, et les reliefs blancs du sillage vont s'émoussant, atténuant après son passage, et l'eau s'apaise progressivement jusqu'à recouvrer sa lisseur mobile, ridée, reproduisant à l'accélération l'évolution d'une blessure, le procès de sa cicatrisation (MG, p. 256).

Ainsi du mythe de Prométhée qui est ici doté d'un double rôle : d'une part, vu qu'il échoit du côté de la mythologie représentée par la réécriture du mythe, il se voit promu au rang des procédés sclérosés que la modernité et le modernisme ont dépourvus de toute souplesse, d'autre part, étant donné son caractère sclérosé, voire didactique, il n'a qu'à assumer la fonction de lien thématique et formel du texte.

La question du sort du mythe et de ses réécritures mythologiques dans la littérature moderne (et moderniste) a été plusieurs fois posée à travers l'œuvre romanesque de Jean Echenoz. C'est particulièrement dans *Le Méridien de Greenwich* que notre romancier procède à l'anamnèse de ce procédé moderne. Une spécification s'impose cependant : ce qui est ici sujet à une relecture anamnétique, ce ne sont pas

seulement les réécritures du mythe antique ou chrétien, mais certains récits de la littérature moderne qui constituent une longue tradition littéraire et que le processus de mythification a promu au rang des mythes littéraires.

La relecture du mythe littéraire de la modernité

Le mythe robinsonien qui incarne l'une des conceptions de la modernité¹² incarne dans le roman en question l'un des lieux communs de la littérature du XX^e siècle. Étant donné qu'il est possible de lire *Le Méridien de Greenwich* comme une robinsonnade, ou, plus précisément, comme une relecture minutieuse de la tradition de la réécriture des récits d'aventures insulaires, il n'est pas sans intérêt d'envisager l'île où se déroule l'essentiel, comme une figure qui acquiert une dimension mythique. Puisque « [t]oute île, vraie ou imaginaire, apparaît plus ou moins mythique, chargée de légendes terrifiantes ou merveilleuses, dépositaire d'un trésor soigneusement caché dans ses entrailles ou au fond d'une grotte dont l'entrée est toujours défendue par d'affreux dragons. »¹³ Elle possède une forme archétypale circulaire : où que Byron Caine se mette, l'île « semble presque parfaitement ronde » (MG, p. 94). Bipartite par le méridien, elle est aussi parfaitement symétrique. Le décor naturel apparaît au premier abord authentique, autant qu'un récit d'aventures insulaires peut se l'imaginer :

La source du ruisseau, dès sa naissance, alimentait d'abord un marais aux eaux presque stagnantes, peuplé d'arbres à fièvre, qui communiquait assez d'humidité à cette partie de l'île pour qu'y pussent foisonner les eucalyptus, les kingies et autres fougères arborescentes. [...] Byron Caine s'était laissé séduire par l'étrangeté de la faune océanienne [...] Ne lui inspiraient de sympathie que les oiseaux, d'allure étrange mais d'espèce encore familière, et les kangourous, dont les longues têtes et les vastes oreilles lui rappelaient un peu celles des ânes (MG, pp. 94-95).

L'identification avec l'île exotique par le biais d'animaux domestiques européens permet donc d'assimiler l'allure psychique du héros à celle d'un Robinson Crusoé qui s'efforce, dans son journal, d'interpréter les découvertes exotiques au moyen des parallélismes avec la réalité des régions d'où il était issu. À force de symboliser le décor des romans d'aventures insulaires, le décor de l'île échenozienne parvient même à être représentatif dans son domaine : « Sa faune et sa flore sont représentatives pour l'essentiel des animaux et végétaux océaniques » (MG, p. 248). Malgré sa position déter-

12 L'image de cette modernité représentée par le récit de Daniel Defoe se constitue au cœur même de ce texte en acquérant des dimensions d'achèvement de la colonisation. Ainsi, Robinson ayant converti Vendredi et finalement créé une colonie insulaire a permis d'imaginer le règne universel et pacifique de la civilisation chrétienne. Il serait inutile de souligner que l'universalisme de cette idée va de paire avec les images que la modernité s'est fait d'elle-même dans le processus de libération universelle auquel Jean-François Lyotard attribuera, un siècle plus tard, la dénomination de l'un des « métarécits de légitimation ». Or Robinson peut être caractérisé non seulement comme un mythe de la modernité, mais surtout comme un « mythe moderne ». Jean-Paul Engélibert, « Réécrire Robinson Crusoé : mythe littéraire et deuil de la modernité », *Revue de Littérature comparée*, N° 1, janvier-mars 1996, p. 53.

13 André Bay, « Préface », in Robert-Louis Stevenson, *L'Île au trésor*, Paris, Librairie générale des éditeurs, 1985, p. 6.

minée avec une exactitude vertigineuse, « au centre du Pacifique, vers le bord oriental de la Micronésie, au nord-est de l'archipel Marshall, à l'égale distance de Shanghai et de San Francisco, ou, pour ceux qui connaissent, de Ning Po et d'Eureka » (MG, p. 248), l'île s'affuble de mystère à l'instar de toutes les îles mythiques. D'une part, c'est sa fabuleuse symétrie, due au Méridien, qui en fait un lieu de dualisme intéressant du point de vue du *topos* de la modernité : bien que le progrès que traduit la notion de demain se situe, logiquement, dans le secteur occidental de l'île « qui en termes de méridien de Greenwich représentant demain », il n'est guère pourvu d'avenir, car il est « d'une extrême aridité ; ce n'était que pierres, galets, cailloux rochers. » De surcroît, c'est un lieu où « peu d'animaux se risquaient, alors que la partie représentant hier abondait en marsupiaux et monotrèmes représentatifs du continent » (MG, p. 95). Interpréter ce passage en termes d'antimodernisme rêvant d'un retour vers un passé d'avant la modernité relèverait, certes, de la gageure, il insinue néanmoins à quel point certains *topoi* de la modernité sont ancrés dans ce texte.

L'absence de nom, sa position géographique dans le Pacifique, traversée par le méridien de Greenwich, tout ceci en fait le prototype des îles mythiques. Le texte appuie dès le début cette connotation mythique en accentuant certaines des particularités définissant le mythe. Il s'agit avant tout de l'atemporalité et de l'immortalité : « Les yeux fermés, soudés l'un à l'autre, ils flottaient dans un puits d'abstraction, espace immortel sans pesanteur ni temps au sein duquel pouvaient se croiser en se frôlant des angelots et des poissons, par exemple » (MG, p. 9). Due certainement au parcours du méridien, l'atemporalité mythique qui s'étend sur l'île constitue l'une des plus importantes caractéristiques qui font de celle-ci un lieu de mystère scié par « la borne absurde » (MG, p. 10) De ce fait, Byron Caine avec Rachel, les premiers habitants de l'île dont on fait la connaissance, peuvent « roul[er] enlacés entre hier et demain, et jou[ir] d'un indatable aujourd'hui » (MG, p. 11).

D'ailleurs, sa position, suspecte, pourrait rapprocher, à la première vue, le roman d'Echenoz de la réécriture mythologique mise en œuvre par de nombreux romanciers de la modernité. Michel Tournier a eu par exemple recours, en réécrivant le mythe de Robinson, à certains glissements en matière de données géographiques et historiques originelles dont Daniel Defoe avait pourvu son récit. Chez Tournier, on peut remarquer également un certain nombre de déplacements : « Faire passer le roman du XVII^e au XVIII^e siècle, c'est probablement le restituer à son époque véritable, tout comme l'inscrire dans le Pacifique était lui rendre son lieu authentique. »¹⁴ Or si, pour Michel Tournier, réécrire le mythe de Robinson revenait à lui donner des contours plus « réels » et plus appropriés, il paraît que chez Jean Echenoz, la réécriture du mythe robinsonien, subissant davantage de gauchissements que les réécritures de

14 Jacques Poirier, *Approche de... Vendredi ou les limbes du Pacifique (Michel Tournier)*, Dijon, Editions de l'Aléï, 1984, p. 4. L'auteur répertorie également des « glissements » à d'autres plans de l'œuvre : « Le cadre diégétique ainsi redéfini, Tournier va alors pouvoir réécrire *Robinson Crusoé*, reprenant d'abord les épisodes fondamentaux (un naufrage, une île...), inversant ensuite le modèle (cf. les quatre derniers chapitres), mais surtout extrapolant des contenus secrets. » Le nombre d'écarts entre l'hypotexte de Defoe et l'hypertexte de Tournier n'est bien évidemment pas exhaustif ici.

Tournier ne saurait nullement imaginer, s'est considérablement éloignée des ses prédécesseurs en la matière.¹⁵

Robinsonnade face à la condition postmoderne

L'un des robinsons échenoziens lit *Le Robinson suisse* de Wyss, c'est-à-dire un Robinson de seconde main, dont il recopie l'attitude : tout comme le Robinson suisse, grand lecteur qui procédait sur l'île selon ce qu'il avait appris dans les livres, le Robinson échenozien semble également se laisser conduire par les conseils pratiques du *Robinson suisse* (MG, p. 129). Ce constat nous met en garde cependant contre toute volonté de continuer une lecture innocente du roman, à la manière des récits d'aventure mettant en place une réflexion sur la vie sauvage. Car, si ces récits¹⁶ conçoivent l'île comme un espace naturel, et donc non moins idyllique et innocent, l'île échenozienne laisse tout le naturel céder sous la charge de l'artificiel. Ingénieuse et assommante en même temps, la réalité contemporaine parée profondément de toutes les caractéristiques qui ont marqué la société moderne fait sentir son poids au mythe. Ses personnages acquérant des proportions consommatrices et son décor un teint kitsch, le mythe est promu assez vite au rang des ersatz que la modernité technique et artistique a substitués à la nature et à son art. De cette manière, les Robinsons échenoziens – car il y en a plusieurs dont les efforts trahissent le rêve de devenir des Robinsons d'aujourd'hui – vivent dans une île dont le décor devient « théâtral à force d'être maritime » (MG, p. 107). La mise en scène du factice ne se fait pas attendre, puisque les pierres qui se trouvent sur l'île s'apparentent à de gigantesques cailloux ronds, d'allure factice comme un décor d'opéra » et, dès qu'elles se mettent en mouvement, elles rappellent « du carton-pâte » (MG, p. 195). Ni la flore ni la faune insulaire n'ont été épargnées : les animaux rappellent des « autruches factices errant au bord des marais », les plantes prennent la forme d'« arbres-bouteilles » qui « démontr[ent] que leurs troncs diversement ovoïdes ne f[ont] au fond que parodier les formes des amphores, urnes, fiasques et autres flacons conçues par l'humain cerveau » (MG, p. 191). Non seulement la nature apparaît comme imitation de l'artifice à la manière du paradoxe wildien, le mode parodique n'enlevant aucun poids à la force d'impact d'une telle idée, mais encore l'espace îlien se voit envahi par une végétation non autochtone. Si la production agricole moderne se réjouit des progrès sur une part majeure de la Terre, son implantation n'épargne nullement l'île qui paraît se prêter ingénieusement à la culture potagère. Ainsi, l'espace de l'île se montre « favorable à

15 Recourant à la taxinomie genettienne des pratiques hypertextuelles, Jean-Paul Engélibert constate que la totalité des robinsonnades, c'est-à-dire des réécritures du mythe robinsonien que la littérature moderne a produites, appartiennent au registre de la « transposition » et relèvent donc du régime « sérieux ». (Gérard Genette cite en cette occurrence l'exemple de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 35.) Jean-Paul Engélibert, *La Postérité de Robinson Crusoe. Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, Genève, Droz, 1997, p. 91.

16 Pour les plus importantes réécritures du mythe de Robinson Crusoe qui se sont profondément inscrites dans le modernisme littéraire, voir Jean-Paul Engélibert, *La Postérité de Robinson Crusoe. Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, op. cit.

la culture du chou-fleur » (MG, p. 97), nuancée tout de même « d'une fragrance exotique, indéfinissable, résultant sans doute de la conjonction des apports particuliers de l'humus îlien et de l'inattendu microclimat ami du crucifère » (MG, p. 162). A l'instar de la flore insulaire, le matériau préféré de l'architecture moderne vient également s'incorporer dans la masse de l'île mythique. Résidu, sans doute, de l'un des plus sanglants conflits de l'histoire humaine moderne, un « carré de béton encastré dans le rocher, avec lequel, par mimétisme, il avait fini par se confondre » (MG, p. 187) représente en quelque sorte le comble du processus de démythisation de cet espace mythologique. C'est la modernité qui a certainement contribué dans une large mesure à la destruction de ce monde des mythes.

Aussi « harmonieux » (MG, p. 165) apparaisse-t-il – quand on considère l'opinion des personnages-robinsons –, le décor insulaire ruine le sérieux de l'hypertexte et déçoit par la suite toute nostalgie que les robinsonnades pouvaient avoir laissée dans la conscience du lecteur. De cette manière, après son atterrissage dans l'île, l'un des Robinsons, Théo Selmer, s'aperçoit de l'inutilité des objets dont il s'était équipé grâce à l'ingénieux travail de la modernité technique : « On ne peut pas être seul, pensa-t-il, et il se sentit seul, et bien mal équipé pour survivre, et qu'il s'y résignât : un dictionnaire de langue morte aux trois quarts inutilisable, un pistolet perfectionné, ses vêtements » (MG, p. 106). Bien que moins démuni que Robinson Crusoe, Théo Selmer constate comme ce dernier « qu'il n'était pas tout seul. Ecarquillant les yeux, il distingua une silhouette immobile, très loin, à l'autre bout de la piste, à peine perceptible, presque absorbé par la mer et le ciel qui dévoraient l'espace » (MG, pp. 106-107). Ce présage de Vendredi est presque automatiquement dissuadé par l'apparence de la personne venue à son encounter : « un homme vêtu d'un costume blanc, avec des lunettes noires et des cheveux blonds, plus jaunes que blonds » (MG, p. 107). L'avènement du troisième Robinson,¹⁷ Paul, beaucoup plus maladroit et beaucoup moins à l'aise dans le milieu mythique, déçoit ouvertement tout ce qui restait du sérieux de la réécriture de la mythologie robinsonienne. Paul « dont le genou n'avait pas résisté à un atterrissage maladroit sur le sol insulaire » (MG, p. 139), paraît symboliser le prototype du « robinson loser ».

Il est possible de repérer effectivement une multitude d'indices qui prennent part à la démythification du mythe, annonçant de la sorte un malaise dans la position du mythe dans une littérature qui, ayant subi la domination de l'éthos moderne cherche enfin à sortir de l'emprise des dogmes et des excès qui ont également constitué cette modernité. La démythification prend forme d'une contestation perpétuelle du mythe, pourtant maintenu dans la conscience du texte. Seule la notion d'oisiveté saurait définir les Robinsons échenozziens qui ne sont que de bizarres personnages reflétant l'extrême modernité dans leurs attitudes¹⁸ :

17 Si l'on considère que Byron Caine et Théo Selmer occupent les deux premières places.

18 L'homme moderne se définit également par l'importance qu'il concède au loisir. Le vide qui préside aux actions de nos robinsons paraît constituer de la même manière l'une des caractéristiques de l'extrême modernité tant au plan social – celui du sens de la vie humaine dans le cadre de la communauté des hommes – qu'au niveau économique – celui du sens du travail humain. Cf. Gilles Lipovetsky, « Narcisse ou la stratégie du vide », in *L'Ere du vide*, op. cit., p. 70 sq.

Ils dialoguèrent un moment, paisiblement, s'assoupirent, et une heure s'écoula dans un repos repu. [...] Qu'est-ce qu'on fait ? [...] Comment, qu'est-ce qu'on fait ? Vous n'êtes pas bien là ? [...] Eh bien, on pourrait aller se baigner, peut-être [...] Il n'y a rien d'autre à faire ? Je ne vois rien d'autre (MG, p. 129).

Il paraît que c'est en premier lieu la modernité qui a participé à la mise à mort du mythe. Non seulement les produits industriels « sauvent » les robinsons échenoziens de la vie sauvage, de la labeur qui avait jadis permis au Robinson Crusoe de s'approprier l'île, mais aussi l'industrie moderne supprime le travail de la nature : les habitants de l'île dans ce roman se nourrissent presque exclusivement de « conserves » (MG, p. 97). De même, l'industrie musicale a envahi l'île et, en compagnie des goûts purement occidentaux, voire français,¹⁹ elle détruit les qualités mythiques du lieu : « Des flots de violons américains parasités se déversaient par la porte ouverte de l'étage, de concert avec une prévisible odeur de cassoulet » (MG, p. 97). Or c'est en particulier le caractère de l'espace aussi bien que des gestes et des événements, arbitraire et d'autant plus factice, qui problématise la position de ce roman parmi les réécritures mythologiques du récit de Defoe. Ainsi, le premier des Robinsons par ordre d'apparition, Byron Caine, contemplant son « être-là » dans l'île à la manière cartésienne, parvient à une conclusion tout à fait révélatrice de ce point de vue : « Voilà l'île, pensa Byron Caine, c'est ici que je suis. Et la chose lui parut extraordinairement arbitraire ; il eût été plus normal d'être n'importe où ailleurs que là. » (MG, p. 95). Non seulement l'existence du protagoniste en ce lieu se révèle arbitraire, mais également l'apparence de ce lieu semble fautive : « Il erra un moment parmi les détritiques et les ébauches de détritiques qui encombraient l'espace, et dont les ombres floues, multipliées par les lampes, interséaient ou se superposaient. » (MG, p. 143). Mais ce sont surtout les attributs et les gestes des Robinsons qui sonnent creux : si l'un des Robinsons, Paul, agit « sans avoir imaginé le moindre plan, ni même une ébauche de plan, un plan de plan [...] » (MG, p. 164), il est évident que les actions de ses autres éponymes ne représentent qu'un montage factice qui n'a aucun trait commun avec la vie sauvage : « Paul sourit, et le regarda faire. A vingt mètres de lui, tassé contre un autre buisson, Armstrong Jones observait Paul observant Joseph » (MG, p. 165). Bref, dans ce monde où les Robinsons se réduisent de plus en plus à la seule préoccupation qui est celle de regarder les autres Robinsons regarder, il n'est effectivement pas difficile de devenir « Paul, qui n'[est] plus que le cadavre de Paul » (MG, p. 167). De cette manière, le Robinson numéro 1, qui est en même temps un faux Prométhée, parvient, à un moment donné, à faire le bilan de la fausseté générale de l'existence :

Et l'inventeur, alors, s'était senti bien seul, et floué, et amer, et du jus d'aloès lui ruisselait dans le raisonnement, et une lampe jaune, déniaisante, inondait brutalement l'espace en lumière rasante, accentuant les profils des faux amis, des amours fausses, les reliefs des faux sens et des faux mouvements. Il résolut de se venger, et que sa vengeance fût dans le ton : il fit un faux (MG, p. 221).

19 Ne serait-ce qu'en raison de la réapparition fréquente des attributs culinaires de la vraie patrie des robinsons de ce roman. Leur menu se compose également d'« une boîte de choucroute en conserve » (MG, p. 101), d'« une boîte de tripes » (MG, p. 168), mais aussi, pour paraître plus exotique sans doute, des « boîtes de singe et de bière, des haricots en conserve et des fruits autochtones. » (MG, p. 190).

Le mythe de Robinson devient, chez Echenoz, le renversement de ce mythe. L'atemporel mythique, caractéristique qui a précédemment promu *Le Méridien de Greenwich* au rang des récits mythiques, s'efface « avec cette histoire de méridien », puisqu'« il y a deux dimanches par semaine ici. » (MG, p. 141). *Le Méridien de Greenwich* a « congédié dans un double mouvement le mythe originel de Robinson (exaltation du travail) et ses réécritures (affirmation de la liberté dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Tournier) »²⁰. Comme dans le cas de l'un des personnages, l'île avec toute sa mythologie « ne l'intéress[ent] véritablement qu'en tant que terrain de jeu. » (MG, p. 130). Ainsi, avec cette relecture bouffonne de la mythologie – qui est plutôt une relecture de la tradition moderniste des réécritures de la mythologie – le roman d'Echenoz dit l'impossibilité de poursuivre le mythe de Robinson à l'époque où l'artifice a remplacé le réel et où le savoir narratif, c'est-à-dire aussi le mythe, est tombé en discrédit. La démythification de la littérature procède dans ce texte par la voie de deux images, mythiques, que la modernité a su louer en tant que ses emblèmes : à savoir Prométhée et Robinson. Si *Robinson Crusoe* constitue l'un des mythes littéraires de la littérature moderne qui popularise la manière dont la modernité tente d'instruire l'un des types de la société traditionnelle (représentée par *Vendredi*), il se prête d'autant mieux à une mise en scène non seulement des excès de la modernité en tant que concept de la société occidentale qui permet à cette dernière de se penser lors de sa marche vers le progrès. Il permet également, en compagnie du mythe de Prométhée, de souligner, sous le mode ironique et tout à fait bouffon, un certain nombre de disproportions dans les pratiques modernistes de l'écriture. On songe en particulier à la machine qui a donné lieu à une merveilleuse mise en scène des processus autoréflexifs du texte littéraire moderniste. Non seulement la machine incarne l'une des préoccupations de ce protagoniste prométhéo-robinsonien, censée être la principale, dont elle compromet cependant tout ce qui pourrait l'approcher de l'éventuelle réalisation des projets visés par la modernité, mais en plus, reflétant à sa manière le processus de mise en texte du roman même, elle disqualifie parallèlement, vu son apparence d'« accumulation de relais hétéroclites, d'accouplement techniques contre nature, si l'on peut dire, d'appareils contresens d'objets » (MG, p. 99), la pratique spéculaire. La carnavalisation des pratiques scripturales modernistes ne s'arrête évidemment pas là, car le texte donne à lire d'autres emblèmes des processus de reproduction, non seulement textuels. Comme nous l'avons déjà vu, la réflexivité textuelle représentée par la machine se double d'un autre effet, symbolique, révélant un regard anamnétique sur la modernité, à savoir celui de l'emprunt : la machine est en réalité « une sorte de collage, un conglomerat de matériaux de récupération » (MG, p. 222). Si la déconstruction de l'écriture spéculaire trouve sa répercussion également à d'autres endroits du roman – on songe notamment au puzzle –, la poétique de recyclage se voit dotée dans ce texte d'un terrain de jeu illimité. Le roman cite de nombreux textes, comme d'ailleurs tous les romans de Jean Echenoz. Les mythes et les robinsonnades y trouvent pourtant une place privilégiée. L'effet modernisant du mythe de Prométhée est annulé grâce à la personnalité même du

20 Christine Jérusalem, « *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz : une machine à 'remythifier' le temps », in Ariane Eissen, Jean-Paul Engélibert (dir.), *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers, 2000, coll. « La Licorne », p. 99.

Prométhée échenozien. De la même manière, nous pouvons suivre le sort des réécritures du récit de Robinson Crusoé dont la modernité paraît s'être fait l'un de ses mythes. Or c'est toujours à force de reproduction et grâce à « l'esthétique de recyclage », pour reprendre le terme de Guy Scarpetta²¹ – que l'hypotexte perd une partie de sa valeur et que ses reproductions entraînent la sclérose. Le recyclage, voire la reproduction massive assomme le mythe. L'impossibilité de le réécrire se laisse facilement déceler à travers les lignes du *Méridien de Greenwich* : si le bateau, « un grand voilier aux flancs hérissés de canons » (MG, p. 11), « comme on en fabriquait au dix-huitième siècle » (MG, p. 249), permet au départ d'approcher ce roman des réécritures du mythe robinsonien, il devient par la suite le lieu d'un regard ironique et d'autant plus critique. Car qu'en est-il du mythe s'il est représenté « enfermé dans des bouteilles ou sur les tableaux de Joseph Vernet » et surtout si « jamais personne ne touchera à ça, précisément parce que ça crève les yeux » (MG, p. 11) ?

A l'instar de la distinction proposée par Jean-Paul Engélibert, deux types de réécriture du récit robinsonien sont à discerner : d'une part celles, hétérotopiques, qui présentent un ailleurs parfait. Les autres, entropiques, ne constituent que le reflet des premiers.²² *Le Méridien de Greenwich* se situe du côté des derniers, ne serait-ce qu'en raison de l'entropie qui règne sur cette île qui est loin d'être un lieu idyllique des récits d'aventures insulaires. L'anamnèse, bouffonne et ironique en même temps, des lieux communs de la modernité et du modernisme procède chez Jean Echenoz par leur remise en cause au moyen du divorce instauré entre le mythe et la modernité, symbolisé par la « machine » et les « qualités prométhéennes » du héros principal. La marche de cette dernière a conduit en effet à des impasses qui ne permettent plus, aujourd'hui, d'accéder au mythe originel sans être conscient des connotations que celle-ci lui a accolées. Aussi, grâce à son idéologie universalisante qui a légitimé sa volonté de tout s'approprier, y compris le mythe ancien, elle a interdit, à force de le recycler, toute possibilité d'investir ce domaine de façon innocente.

21 Dominique Viart parle en termes d'esthétique de recyclage de l'écriture moderniste d'un Antoine Volodine, d'un Jacques Roubaud, d'un Gilbert Lascault, d'un Renaud Camus ou d'un Alain Robbe-Grillet dont le dernier texte, intitulé symptomatiquement *La Reprise*, reprend et revisite le Robbe-Grillet antérieur : « Une pensée ludique du contemporain comme revitalisation des cultures en friche accompagne et même motive l'écriture, qui emprunte aussi bien aux romanciers du XIX^e siècle qu'à Dante, Homère, Queneau ou Robbe-Grillet. » Cf. Dominique Viart « Ecrire avec le soupçon », *op. cit.*, p. 159.

22 Jean-Paul Engélibert, *La Postérité de Robinson Crusoé. Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, *op. cit.*, p. 109 sq. et 146 sq. De cette manière, les premières dont en premier lieu les réécritures françaises de M. Tournier et de G. Compère, construisent un ailleurs insulaire idéalisé où l'île apparaît comme un espace pur que les fléaux de l'humanité n'atteignent pas et où règnent une pureté et un bien absolus. Leur île s'oppose ainsi en tous points au monde d'origine du héros. En revanche, les secondes – on songe notamment à *L'Île de béton* de J. G. Ballard et au *Royaume des moustiques* de P. Theroux -, situées aux antipodes des premières, paraissent illustrer ce qu'est devenu le mythe de Robinson à l'époque marquée par la condition postmoderne. Leur action étant transposée à l'époque contemporaine, ces secondes réécritures se situent donc « par rapport au monde moderne. Leurs îles métaphoriques se constituent en refuges contre les dangers de la société technique et industrielle. » *Ibid.* On remarquera dans ce contexte que l'île échenozienne se révèle d'autant plus intéressante qu'elle épouse le côté exotique, ne serait-ce que parce qu'elle demeure un lieu situé en plein milieu de l'océan Pacifique, avec la dimension technique et industrielle que la modernité occidentale lui a conférée.

Il est vrai que de par sa manière d'approcher l'hypotexte de Daniel Defoe, le roman de Jean Echenoz n'adopte pas le procédé qu'il est d'usage d'appeler « une réécriture » du *Robinson* originel. Plutôt que de réécrire *Robinson Crusôé*, Jean Echenoz fait l'anamnèse de ce procédé même que la modernité littéraire a massivement adopté pour sien, bien qu'il soit inspiré par la pratique du palimpseste médiéval. Le questionnement idéologique est doublé du questionnement esthétique : l'anamnèse qui s'y donne à lire devient « tout à la fois questionnement sur la modernité, mais aussi condition de réflexion sur l'écriture elle-même. »²³ De cette manière, focalisé par cette œuvre d'Echenoz, ce mythe fondateur de la modernité annonce son devenir à une époque « qui ne peut plus articuler le mythe, mais qui ne le reproduit que pour le nier, l'inverser ou le déconstruire, à travers une écriture qui s'apparente à un travail de deuil. »²⁴

La pratique du palimpseste radiographiée

L'anamnèse de la pratique du palimpseste culmine dans le roman *Lac*. La réécriture mythologique est ici de plus en plus l'objet du processus de démythisation. Celle-ci évolue dans ce roman dans la mesure où la modernité technologique semble avoir évacué la dimension mythique. L'image symbolique des mouches²⁵ se minimise grâce au rôle auquel se réduisent les mouches chez Echenoz. Bien qu'au nombre de trois – « Chopin déballa le matériel, passa mouches en revue et sélectionna trois sujets robustes » (L, p. 92) – tout comme chez Euripide et assurant, du moins en partie, le rôle des poursuivants de ceux qui paraissent enfreindre les lois de la société humaine (les espions du camp ennemi), elles sont souvent handicapées et tout à fait incapables en ce qui concerne le motif de vengeance. Il s'agit en effet des mouches équipées par les fruits du progrès que la modernité technique a su produire, mais qui les disqualifie en même temps : « Une fois appareillées, les mouches réintégrèrent leur cage lourdement, par soubresauts, rebonds, manifestement abruties par le choc opératoire. » (L, p. 92). Et même, à la différence des Erinyes grecques à qui même Zeus

23 Christine Jérusalem, « *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz : une machine à 'remythifier' le temps », *art. cit.*, p. 106.

24 Jean-Paul Engélibert, « Réécrire *Robinson Crusôé* : mythe littéraire et deuil de la modernité », *op. cit.*, p. 54.

25 Nous songeons en particulier aux Erinyes (ou « Erinnyes ») poursuivant les meurtriers de Clytemnestre, qui prennent le corps des mouches dans la réécriture du mythe d'Oreste chez Sartre. Nous devons cette remarque à Pierre Brunel qui évoque également une autre allusion à l'écriture moderniste, cette fois butorienne, qui se cache sous la peau des insectes en question chez Jean Echenoz : dans *L'Emploi du temps*, les « mouches, vivantes, de pierre ou enfermées dans le chaton d'une bague, qui appellent encore à une certaine vengeance. » Cf. « Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui », in Pierre Brunel, *Les Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1997, pp. 299-300.

De même, l'image biblique des mouches s'impose ici : accusé d'être le prince des démons par les Chrétiens, du mal et de l'impureté par les Juifs, Belzébuth (ou « Belzéboul ») était, pour les Phocéens antiques, une divinité censée protéger les hommes contre ces insectes gênants. Par ailleurs, comme l'étymologie du terme « mouchard » nous l'enseigne, une « mouche » désignait un « espion » ou un « indicateur de la police ».

était censé obéir, les furies échenoziennes, en dépit d'un matériel de retransmission sonore haut de gamme, sont non seulement loin de tourmenter sans répit leur victime jusqu'à la folie, mais, pis encore, elles ne sont nullement immortelles : « Irréfléchie malgré des siècles d'expériences, la petite grise se trouva supérieurement exposée en venant se réfugier contre la fenêtre, tout à fait découvert, pure cible naïve sur fond transparent » (L, pp. 127-128). La démythologisation qui agit pratiquement sur tous les éléments susceptibles d'éveiller des connotations mythologiques se révèle quasi systématique. Elle est d'autant plus méticuleuse en ce qui concerne les moyens par lesquels le mythe est mis à mort : « Postée sur sa branche de lustre, la grosse bleue chargée du micro d'ambiance assista impuissante à la fin de sa collègue, immolée par Veber contre la vitre froide à l'aide d'un supplément économique plié dans le sens de la longueur » (L, p. 128).

De même, les figures de la poétique moderniste subissent des gauchissements bouffons aux intentions ironiques. La quête des grandes figures du modernisme littéraire est mise en place effectivement par une mention allusive, mais d'autant plus stimulante : dans le deuxième chapitre, l'un des espions, Vito Piranese, poursuivant sa mission secrète, entre en contact, sans échanger un seul mot, avec un personnage emblématique : un ancien professeur d'anglais.

Derrière des copies de Ray-Ban, Vito Piranese le regardait approcher : mécanique et décharné, l'écharpe et les doubles foyers dénotaient quelque ancien professeur d'anglais dans le privé, extrêmement fatigué, plus capable de rien, et son cartable cousu dès l'aube de la scolarité obligatoire ne supportait lui non plus, à bout de force, que les très petites choses, les formulaires légers de la sécurité sociale et l'allocation vieillesse, les ordonnances ou les radiographies (L, p. 13).

Sous la couche des attributs de la modernité dont l'Etat-providence l'a munie, quelque légers soient-ils comme les formulaires de la sécurité sociale, une personnalité que la poésie avait longtemps tenue pour l'un des plus grands modernistes se laisse déceler. Tenant compte du fait que Jean Echenoz compte parmi les admirateurs de l'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé²⁶, il est évident que sous cette apparence se cache cet ancien professeur d'anglais²⁷ qui s'est installé, après plusieurs années à Tournon et Avignon, tout comme la famille Clair de *Lac*, rue de Rome.

D'autres artistes dont le travail fait appel aux pratiques modernistes sont présents dans ce roman. Il s'agit en particulier de Mouezy Eon, dont l'activité picturale reproduit certaines pratiques scripturales, celle du palimpseste en premier lieu. Nous avons ailleurs insisté sur le côté spéculaire du point de vue textuel dont se doublent les tableaux de Mouezy Eon. L'œuvre de cet artiste déjoue et carnavalise le procédé hypertextuel au même point que celle de Byron Caine qui reproduisait, par l'intermédiaire du puzzle, les tableaux des galeries répertoriées par Georges Perec. Elle est

26 Cf. Jean-Pierre Salgas insiste sur l'aspect poétique de l'œuvre échenoziennes notamment en ce qu'elle représente un intéressant travail d'incorporation de la poésie mallarméenne. Cette remarque a été évoquée lors de sa conférence intitulée « La situation du roman français contemporain » qui s'est tenue à Paris IV Sorbonne le 24 mars 2003.

27 Pierre Brunel souligne en ce sens que « Claudel, malgré toute son admiration pour le Maître, qui avait été en partie le sien, insistait sur le côté professeur. » *Transparences du roman*, op. cit., p. 301.

d'autant plus révélatrice lorsqu'elle est mise en rapport avec la manière dont le post-moderne envisage le moderne. En effet, reproduisant sous le mode pictural l'une des scènes de l'histoire dans le but de communiquer à Chopin des informations secrètes, l'artiste recourt à la pratique du palimpseste :

Chopin ne s'éloigna pas. Dix secondes pile s'écoulèrent puis l'autre s'anima : trempant avec agilité le pinceau dans la couleur, il fit en quelques traits s'ouvrir une fenêtre du premier étage, sur sa vitre un instant zigzagua même un reflet de jour. Puis apparut dans l'embrasement un personnage furtif, mobile, très rapidement tracé, 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 !*) Le temps de changer de couleur et par trois nouveaux traits la croisée se referma, la façade recouvra son calme d'aquarelle et rien ne s'était passé (L, p. 91).

Même si apparentée de manière aussi grotesque que voici au procédé, pictural aussi bien que textuel, par lequel un texte filmique – des dessins animés – entre dans un tableau, la description du tableau qui, lui, est inclus dans un autre texte, rappelle sans doute les hypotyposes perecquiennes. Une telle révélation du procédé de réécriture relève, certes, de l'humour narratif. Or la présence de dessins animés au milieu d'une « nature morte », genre pictural apprécié par des générations de peintres dont Paul Cézanne, semble représenter l'apogée, montre bien un entrecroisement du majeur avec le mineur, un contraste qui peut même être regardé comme une exhibition du contraste. Si Cézanne avec tant d'autres peintres ont trouvé dans la nature morte la manière propice pour l'étude de l'espace, de la géométrie des volumes ou du rapport entre couleur et forme²⁸, Mouezy Eon en détourne complètement le sens non seulement du point de vue des fins aussi prosaïques qu'est la communication des renseignements pratiques pour lesquelles il s'en sert, mais, avant tout, puisqu'il « anime » une peinture qui est appelée « morte » justement pour son inertie. L'aquarelle qui recouvre, sur le mode « hyperpictural », les dessins animés aboutit à un effacement final de toute la stratification hypertextuelle, ceci même par trois traits de pinceau. Une telle manière de traiter non seulement l'art pictural qui connaît au même point la pratique de « réécriture » en question, mais surtout le procédé hypertextuel lui-même incite à envisager l'écriture, et encore plus la « réécriture » à l'œuvre chez Jean Echenoz comme une matière qui se prête merveilleusement, tout comme celle du récit spéculaire, à adopter une optique sinon ironique, du moins carnalesque du modernisme esthétique.

L'anamnèse de la pratique citationnelle

Mais trois heures plus tard Georges arrivait place du Trocadéro, mais au bout de vingt minutes Jenny Weltman n'était pas toujours là non plus, et Georges se lassait de relire les idées dorées de Paul Valéry sur les murs du Palais Chaillot. (CH, p. 89)

Si pour le récit moderniste l'intertexte représente, comme le souligne Marc Gontard, l'« élément générateur du récit »²⁹, chez Jean Echenoz l'intertexte intervient non

28 Cf. entrée « Nature morte », *Encyclopaedia universalis*, vol. 15, p. 904.

29 Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *art. cit.*, p. 40.

plus pour générer le sens du texte, mais pour stimuler la fonction de simulacre en étalant le double. En effet, si le modernisme s'empare de la bibliothèque qui assume le rôle d'« un lieu imaginaire propre à l'aventure, à l'exploration ou à la fantaisie »³⁰ – affirmation qui fait penser en particulier à *Penser/Classer* de Georges Perec ou *La Belle Hortense* de Jacques Roubaud –, chez Jean Echenoz, la bibliothèque a une fonction particulière. Sans doute, il faut compter parmi les découvertes de la littérature du XX^e siècle, et en particulier de la critique et théorie littéraires, le constat de son caractère spatial.³¹ Ainsi, la lecture n'apparaît plus comme une navigation à travers le fleuve du temps mais comme un voyage dans l'infinie bibliothèque³² qu'incarne la littérature. En ce sens, l'écriture échenozienne représente une réflexion sur ce thème, puisque si l'innovation sans recours à la recherche auprès des textes déjà existants s'est révélée effectivement impossible déjà aux yeux des modernistes qui, d'ailleurs, ont su explorer cet immense champ d'investigation littéraire, il va sans dire que la littérature marquée la condition postmoderne ne restera pas sans répondre à ce postulat. L'exhibition de l'esthétique qui n'est pas seulement celle du recyclage, mais qui est également celle de la récupération prend part à ce que nous avons précédemment constaté en matière de l'anamnèse de l'architextuel, à savoir la resémantisation de l'espace romanesque. Il paraît que c'est particulièrement grâce aux citations et références les plus diverses que le monde romanesque dont en premier lieu le personnage regagne en densité sémantique.

Or la poétique citationnelle n'est en rien innocente, car si, depuis un certain moment, « il n'est plus interdit, en art, de se référer aux formes du passé, en les traitant au second degré »³³, la littérature contemporaine apparaît d'autant plus comme un traitement au second degré de cette attitude même. L'artifice au troisième degré, si l'on veut, déclaration encore plus ironique et désinvolte du second, l'aspect de la poétique citationnelle chez Jean Echenoz n'est guère celui qui émane des écritures modernistes. Si ces dernières ont espéré y avoir trouvé un moyen d'intensifier la puissance esthétique de l'œuvre ou, soit dit en termes des formalistes, un moyen

30 Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 188.

31 Cf. Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 52 : « L'interprétation du texte littéraire n'est plus indexée à un déroulement chronologique : le réseau qui se déploie entre les textes suppose une métaphore spatiale plus que temporelle. » Cette révélation est en effet l'un des postulats de la théorie sémiotique qui étudie le statut du mot : « Face à cette conception spatiale du fonctionnement poétique du langage, il est nécessaire de définir d'abord les trois dimensions de l'espace textuel dans lequel vont se réaliser les différentes opérations des ensembles sémiques et des séquences poétiques. Ces trois dimensions sont : le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieurs (trois éléments en dialogue.) Le statut du mot se définit alors

a) horizontalement : le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire, et

b) verticalement : le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique. » Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », op. cit., p. 84.

32 Parmi les innombrables textes qui concrétisent cette idée il faut citer notamment celui de Jorge Luis Borges, « La bibliothèque de Babel », où l'on peut lire : « L'univers (que d'autres nomment la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec au centre de vastes puits d'aération bordés par des balustrades très basses. [...] Comme tous les hommes de la Bibliothèque, j'ai voyagé dans ma jeunesse ; j'ai effectué des pérégrinations à la recherche d'un livre et peut-être du catalogue des catalogues. » In Jorge Luis Borges, *Fictions*, op. cit., pp. 149-150.

33 Guy Scarpetta, *L'Artifice*, op. cit., p. 121-122.

d'augmenter sa littérarité, chez notre auteur cette même pratique incite à constater le fait que tout a déjà été dit et que nous, auteurs et lecteurs, « sommes captifs de l'immense toile d'araignée de mots, citations et discours. »³⁴

Ce sort ne touche pas seulement les textes écrits : d'autres media semblent s'affirmer comme des suppléants ou, du moins, comme des rivaux des pierres des bibliothèques. C'est notamment le film qui intervient à maintes reprises dans le roman pour suppléer la matière purement livresque. Toujours est-il que le « texte » filmique, mais également théâtral, musical ou plastique remplace ou, pour le moins, complète très souvent le texte littéraire. De ce fait, revenant sur le sujet de la bibliothèque à travers laquelle le livre est censé nous guider, il serait plus pertinent de parler, au moins dans le cas d'Echenoz, d'une « médiathèque » doublée d'un musée d'art, de préférence moderniste. Or Jean Echenoz ne se limite pas à la citation d'autres œuvres, car le jeu de la citation peut se jouer, somme toute, aussi bien au sein de l'œuvre d'un seul écrivain. Bien que parvenant à ce qu'il est d'usage d'appeler « autocitation », le romanesque échenozien, à la différence de celui de Robbe-Grillet, ne semble pas tant vouloir assouvir le besoin de se chercher à travers son propre univers romanesque, mais plutôt de poursuivre la vocation du ludisme et de la désinvolture qui lui sont propres et qui s'appliquent pratiquement à toutes les stratégies scripturales que le modernisme lui a léguées.

Voyage à travers la bibliothèque

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer l'image caricaturale que l'écriture de notre romancier attribue au lecteur, de même que le malaise que rencontrent les personnages échenoziens en matière de la lecture. Dans *Cherokee*, Georges Chave se voit amené à effectuer une enquête dans la Bibliothèque nationale, mais, comme la consultation des ouvrages se révèle longue et épuisante, il finit par renoncer à son projet initial pour pouvoir finalement consacrer son temps qu'il passe à la bibliothèque à la lecture « d'un de ces romans qu'il lisait ou relisait chez lui, le soir, avant d'éteindre, pendant que Véronique dormait déjà. » (CH, p. 60) Cette affirmation de la prépondérance du romanesque, genre préféré de Echenoz, n'est tout de même pas aussi évidente que l'on pourrait croire. En dépit de l'aspect d'un excellent lecteur et déchiffreur dont Georges Chave continue à être le porteur, la vocation des besoins socio-biologiques s'avère chez lui, malgré tout, plus urgente que celle de la lecture :

Enfin, on apporta son livre à Georges. Il l'ouvrit, il n'avait plus très envie de lire, une jeune femme venait s'installer devant lui. [...] A deux ou trois reprises, Georges imagina d'attirer son attention par des gestes discrets qu'il était seul à remarquer. Puis il délaissa cette idée, feuilleta son roman sans lire aucun des mots qui passaient sous ses yeux ; puis il se leva, s'éloigna, se retourna vers la jeune femme ; elle n'avait pas bougé (CH, p. 61).

34 Jiří Trávniček, *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*, op. cit., p. 37. Nous traduisons.

Le fait que les héros échenoziens ont du mal à se concentrer sur la lecture ne relève cependant pas exclusivement de leur problème individuel, car la tendance générale dit que « [t]out est fini, [l]es gens ne lisent plus » ; d'autant plus si les livres finissent par être « aménagés[s] par des ébauches de meubles » (CH, p. 98), signe de l'époque sans doute.

Or même si le protagoniste échenozien rencontre ce genre de malaise face à la littérature, il est néanmoins certain que le monde textuel où il vit n'écarte aucunement la tentation de se meubler au moyen d'emprunts à la bibliothèque qui, finalement, constitue tout autant un monde à soi.

Mise en scène de l'intertexte

Le collage de références, d'allusions et de citations intertextuelles sert de moyen pour combler le vide, mais c'est en ce moment qu'apparaît un nouveau vide : celui qui incite justement à s'interroger sur le sens d'un tel enchevêtrement citationnel. Echenoz lui-même donne une réponse qui peut satisfaire aux questionnements quant au rapport entre la présence intertextuelle et la constitution du monde romanesque :

Il n'est pas fréquent non plus qu'un nom de lieu emblématique, forgé pour les besoins d'un roman, se retrouve marqué dans la réalité par une autre référence romanesque. C'est pourtant encore le cas de *Fatale*, dont l'action se déroule dans une agglomération nommée Bléville. Comme chez Dashiell Hammett, le choix de ce nom est clair. Bléville est la cité du pognon, celle où comme partout, mais mieux que partout encore, la circulation du blé fait la loi. [...] Mais c'est également là, commune réelle de la périphérie du Havre, qu'il fut procédé au baptême puis, en mai 1914, à la première communion de Raymond Queneau. On peut trouver émouvant ce curieux croisement géographique entre deux écrivains auxquels certains d'entre nous doivent, sinon tout, du moins presque tout.³⁵

L'admiration pour des clins d'œil de ce genre explique, du moins en partie, le recours aux dénominations allusives les plus diverses tant au niveau toponymique qu'au plan anthroponymique. Cependant, l'humour narratif de Jean Echenoz de même que sa propension à l'examen anamnétique de tout procédé scriptural montre bien qu'une telle interprétation ne va jamais sans être nuancée. Soulignant le lien de parenté littéraire avec Raymond Queneau, Jean Echenoz affirme en parallèle l'essence ludique et désinvolte de son attitude scripturale envers les autorités du domaine littéraire. C'est-à-dire aussi envers Queneau lui-même : si Gloire Abgrall ressemble pour des raisons multiples à Aimée Joubert dont spécialement « la quantité de victimes est appréci[ée] »³⁶ par Jean Echenoz, l'auteur de la meurtrière adorable des *Grandes blondes*, le lieu où elle résout ses problèmes d'ordre personnel en anéantissant l'autre est loin d'être porteur d'un nom aussi chargé de significations. La ville échenozienne semble les refuser ou même vouloir mettre en relief le manque de connotations aux-

35 Jean Echenoz, « Neuf notes sur *Fatale* », in Jean-Patrick Manchette, *Fatale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 153.

36 Jean Echenoz, « Neuf notes sur *Fatale* », *op. cit.*, p. 149.

quelles on pourrait s'attendre, connaissant les rapports de sympathie entre les deux œuvres : « Launay-Mal-Nommé, précisa-t-il, c'est là que je vais. – Launay, dit enfin la femme (Gloire) sans regarder la carte, je vois bien. C'est mon chemin. Attendez que je vous dise » (GB, p. 17). Cette découverte, déceptive et révélatrice en même temps, peut servir d'indicateur lors de l'interprétation de la poétique citationnelle chez notre romancier, car il paraît que rien n'est innocent ici, quand il s'agit des allusions intertextuelles.

Les personnages ont beau se refuser à la lecture, les éléments de la bibliothèque sont toujours là. Ainsi, l'un des ratés de la lecture, Georges Chave, assure tout au moins la fonction d'assembleur de livres :

Georges posa sa valise sur la table et en retira une vingtaine de livres qui étaient des romans de Georges Ohnet, de Paul Reboux, de Claude Farrère, des biographies de Barrès, de Barbès, de Barbusse, des études historiques, témoignages historiques, romans historiques, avec la collection reliée du périodique *100 Blagues* pour l'année 1964 (CH, p. 19).

Rappelant « une certaine encyclopédie chinoise »³⁷, cette énumération hétérogène et éclectique témoigne d'une vision spécifique de la référence intertextuelle. Les textes ici rassemblés témoignent de leur aspect désuet ; ce sont en effet des exemples d'auteurs ayant eu un grand succès à une époque, mais qui sont oubliés aujourd'hui. Le cas de Barbès est particulier : homme politique du XIX^e siècle, il est connu aujourd'hui grâce au boulevard de Paris qui porte son nom, mais il figure parmi les littérateurs, puisque l'aspect phonétique de son patronyme se prête à merveille au jeu désinvolte avec les noms des hommes de lettres.

Tout en simulant le travail sur l'insertion de l'intertexte et en stimulant la quête de l'œuvre de référence et de sa raison d'être au milieu du texte lu, les références ne sont là que pour déjouer la pratique citationnelle. Par ailleurs, elles dévoilent la stratégie citationnelle de l'auteur : plutôt que des références dont le sens livresque est à découvrir, il s'agit, maintes fois, d'un piège dressé aux exégètes trop acharnés qui voudraient se lancer à la recherche des connotations éventuelles qui relient les auteurs et ouvrages cités avec le texte sous les yeux. La mention « *100 Blagues* » est ici bien évidemment à interpréter sous sa forme phonétique ; le ton ironique de cette antiphrase ne fait qu'accentuer le fait qu'il n'y a rien à chercher parmi ce bric-à-brac de bouquiniste et le texte de *Cherokee*.

Mais l'ironie citationnelle n'accompagne pas seulement les œuvres « innocentes » du point de vue des grandes questions du modernisme, comme par exemple celles qui ne servent qu'à mettre en discrédit, de manière tout à fait réaliste par leur aspect anodin, les deux détectives dont elles scandent le côté futile et consommateur :

Près de la porte, un rayonnage en latté prenait de la flèche sous les annuaires, les cartes routières, l'édition 1976 de guide Michelin, des dossiers de catalogues, quelques romans d'espionnage et revues de bandes dessinées pour adultes, la biographie de

37 Texte cité par Michel Foucault est repris chez Borges pour son émerveillement et son rire comme « le charme exotique d'une autre pensée [qui est] la limite de la nôtre : l'impossibilité nue de penser *cela*. » Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7. C'est l'auteur qui souligne.

Dostoïevski par Henri Troyat et un numéro spécial de revue d'automobile consacré aux petites japonaises (CH, p. 33).

L'emprunt chez Echenoz ne procède pas uniquement par « référence », mais n'hésite pas à se hasarder dans ce que la terminologie genettienne propose d'appeler « allusion »³⁸. Sont de cette manière invoqués des ouvrages qui ont marqué, à leur guise, certains débats du modernisme littéraire. C'est le cas de l'allusion à la fameuse Marquise³⁹ qui, malgré tout, sort chez Echenoz, fût-ce non pas à cinq heures, mais « vers onze heures », et, en dépit de tous les préjugés à propos du statut social et psychologique du personnage, dotée d'une caractéristique tout à fait concrète : « C'était une femme de 46 ans qui descendait le boulevard Magenta par le trottoir de droite dans une robe de lainage [...] » (CH, p. 119). Dans cette allusion muette au débat André Breton – Paul Valéry à propos du roman (que l'on peut traduire également comme un lice entre le modernisme et l'anti-modernisme) n'est pas sans un parti pris de l'auteur de *Cherokee* : Paul Valéry est ici disqualifié au point d'être promu au rang des grands maîtres dont l'aspect mort soulignent les « idées dorées sur les murs du Palais Chaillot » (CH, p. 89).

Or l'humour désinvolte qui accompagne la citation chez Jean Echenoz n'épargne pas les « pré-modernes ». On cite les Anciens pour des choses aussi minimes qu'est le dressage des perroquets : « Vous savez ce que conseille Pline pour apprendre à parler aux perroquets ? Pline l'Ancien, n'est-ce pas » (CH, p. 36), ou bien les Classiques en se délectant des liaisons d'ordre anthroponymique qui réunissent le héros échenozien au personnage racinien : « A la lumière du plafonnier, Fred lisait Phèdre⁴⁰ dans une vieille édition scolaire vert bouteille, ravi que ce nom fût une anagramme phonétiquement correcte du sien » (CH, p. 79). Du reste, ni une lecture appliquée – « [i] lisait lentement, il était impressionné par sa lecture » (CH, p. 79) –, ni la citation exacte de l'ouvrage incorporé – « La blonde ronde se nommait Béatrice et jouait Panope, une suivante de Phèdre, celle qui dit "Elle expire, seigneur !" tout à fait à la fin » (CH, p. 80) – ne remédie nullement à la manière de laquelle l'œuvre classique se voit présentée : le revêtement scolaire vert bouteille compromet tout le sérieux de l'opération intertextuelle. Le loufoque est en effet un compagnon de route inséparable de l'intertexte, spécialement en matière de personnalités et œuvres littéraires institutionnalisées par l'Académie. Toujours est-il que grâce à une combinaison avec la mise en scène, l'aspect

38 Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 8.

39 Paul Valéry cité par André Breton : « Par besoin d'épuration, M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. Les auteurs les plus fameux seraient mis à contribution. Une telle idée fait encore honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : "La marquise sortit à cinq heures" ». André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1924, p. 12. C'est Claude Mauriac avec son roman *La Marquise sortit à cinq heures* qui a fait de cet *incipit* un lieu commun, et même un défi de l'écriture moderniste.

40 Il serait inutile de signaler que la querelle autour de la « Nouvelle critique », entre la critique traditionnelle et la critique moderne – entre Raymond Picard et Roland Barthes –, s'est focalisée sur Racine et notamment sur Phèdre. Cf. Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1963 ; Raymod Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965 ; Jean-Paul Weber, *Néo-critique et paléo-critique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966 et Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique ?*, Paris, Mercure de France, 1966.

imparfait du genre humain en tant que réalisateur de l'œuvre classique tente tout de même d'édulcorer l'effet subversif de la citation : « Oswald Clair persistait dans l'immobilité, le colonel continuait de lui sourire fixement, ses yeux bientôt chargés d'une impatience inquiète, rappelant un peu la tête que fait Titus quand Bérénice ne sait plus sont texte » (L, p. 173).

La mise en scène du procédé où une œuvre est incorporée dans une autre incite à ne pas considérer le texte cité par un autre comme un texte existant, en particulier au moment où l'intertexte n'est invoqué que pour servir de pièce de jeu. Citation des ouvrages de la plume des personnages mêmes du texte citant relève, certes, de mystification. Cette mystification, qui aurait certainement servi au récit réaliste d'élément permettant d'augmenter sa proximité avec le réel, est ici détournée de sa motivation réaliste non seulement parce qu'effectivement il n'existe pas, mais parce qu'il refuse même de donner une illusion de son existence. Les exemples les plus vertigineux figurent dans le roman *Lac* qui paraît clore le cycle anamnétique des pratiques et procédés de la littérature moderniste par le biais des regards ludico-ironiques.

Ressortissant d'un des deux camps ennemis lors de la Guerre froide, chacun des deux espions, Vital Veber aussi bien que Chopin, peut se vanter d'un nombre équivalent de publications scientifiques. Or c'est la nature de leurs propos qui les oppose : si le thème du premier est « *Perspectives du colloque d'Arkhangelsk*, par Vital Veber » et « *Les leçons du congrès d'Anchorage* » (L, p. 56), le point central des préoccupations du second constitue la vie des insectes, plus précisément la vie des mouches. L'orientation de ce dernier du côté des sciences exactes se fait nettement sentir non seulement dans le thème même de ses publications, mais avant tout dans la manière de citer ses ouvrages. Mentionnées au milieu d'un texte romanesque, les références bibliographiques notées au bas de la page se révèlent trop vraisemblables pour être vraies : « CHOPIN (F.), "Les conditions expérimentales de la performance en autonomie de vol chez la psychode (*Psychoda alternata*)", *Annales de parasitologie*, XX, n° 6, 1972, pp. 467-473. » En effet, par un effort de persuasion, la citation fait partie de « la bibliographie d'une étude longitudinale portant sur neuf générations de diptères antiphrisson, [où] un des premiers articles de sa carrière était cité, consacré à la mouche des éviers » (L, p. 75).

Le phénomène de la fausse citation n'est pas étranger à la littérature moderne ; voire il semble remonter jusqu'au XIX^e siècle et peut-être même plus loin. Dans le prologue des *Fictions*, Jorge Luis Borges évoque l'exemple Thomas Carlyle, auteur de la mystification intitulée *Sartor Resartus*⁴¹ qui n'hésite pas à citer et résumer des livres tout à fait imaginaires. Chez Echenoz cependant, l'insertion d'ouvrages fictifs portant sur des thèmes aussi minimes que la mouche des éviers ou « le petit taon aveuglant (*Chrysops pictus*) », fût-il l'« objet d'une contribution remarquée en son temps » qui,

41 « Tous ce que j'ai fait est dans Stevenson, Poe, Wells, et quelques autres. Même le procédé d'employer de fausses références bibliographiques se trouve déjà dans le *Sartor Resartus* de Carlyle. Des contes de ce type sont rares en espagnol, mais non dans d'autres littératures. » L'invention de Carlyle consiste à « feindre que [l]es livres existent déjà et [à] en offrir un résumé, un commentaire. [...] Plus raisonnable, plus incapable, plus paresseux, j'ai préféré écrire des notes sur des livres imaginaires. » Jorge Luis Borges, *Fictions*, op. cit., pp. 13 et 21.

pourtant, « n'était rien au regard des démangeaisons » (L, p. 138), témoigne plutôt de l'humour narratif en révélant simultanément une vision ironique de la pratique citationnelle.

Autocitation ou autorecyclage ?

Le vertige intertextuel atteint son point ultime au moment où l'auteur parvient à emprunter à lui-même. Sans aller jusqu'aux références explicites, le procédé qui ne s'est jamais constitué en un système autonome d'autoréférentialité s'active par de brefs clins d'œil qui éveillent des souvenirs des romans antérieurs. Cette auto-remémoration du romanesque en question permet de relier les textes du même auteur par l'intermédiaire des sujets récurrents, en relevant de façon assez délicate et raffinée certains points nodaux qui intéressent le roman échenozien.

De cette manière, il est possible de rencontrer dans *Cherokee* sur des « photographies de films qui avaient dû être exposées souvent, longtemps, dans les entrées de nombreux cinémas » des personnalités comme « Jane Russel et Michel Caine ». Figurant sur « les photogrammes représent[ant] des scènes d'amour, des scènes de violence, des scènes mal définies » (CH, p. 63), ceux-ci font bien évidemment écho aux héros du *Méridien de Greenwich* : on se souvient du « paysage chaotique » (p. 7) à « l'horizon vide », « semblable à une sorte de no man's land » où Byron Caine et la fille du chef de Russel « [l]'un à l'autre [...] se consacrèrent jusqu'à ce qu'ils eussent un peu mal » (p. 9), tout en tentant, par la suite, « de s'accoupler encore au dessus d'un abîme liquide » (p. 10). On se souvient également des scènes de massacre qui clôturent le roman.

De même, le boulevard Chave « versé sur [le] flanc » du « tramway 68 » (NT, 71) lors du tremblement de terre à Marseille est un rappel du protagoniste *Cherokee* ainsi que docteur Belsunce⁴² de *Lac* a donné son nom au « cours Belsunce », où Jean-Luc, correspondant d'une chaîne de radio française, tente de décrire ce qu'« on ne peut pas décrire. [...] Pourtant, [il] va essayer » (NT, p. 83). Il paraît que dans l'univers romanesque de Jean Echenoz, le plaisir de l'intertexte aime faire épouser le ludisme anthroponymique avec celui de la toponymie. La jouissance intertextuelle ne passe pas seulement par les noms propres, mais également par les professions qui établissent d'intéressants liens intertextuels entre les romans : plus banale est la profession, plus délectable apparaît le lien révélé : ainsi de « deux vendeuses (Ça va, Véro ? - Oui. - Tu as passé un bon petit week-end sympa ? - Oui.) » (NT, p. 212) qui ne sont sans rappeler le duo de femmes de chambre dans *Lac* :

- Il est marrant, William, exposait notamment l'aspiratrice, il ne veut plus être magasinier. Il dit : je ne veux plus être magasinier.

42 Qui est effectivement le nom de l'évêque de Marseille du XVIII^e siècle, Henri François-Xavier de Belsunce de Castelmoron, qui est devenu célèbre par son dévouement pendant la peste de 1720-1721.

- William il est instable, Véro, tu sais bien, diagnostiqua la voix de sa consœur amplifiée depuis le fond de la baignoire (L, p. 116).

Cette remarquable coïncidence des prénoms et des métiers – par un petit détour du mari de la seconde, il est vrai, – de celle dont on connaît le nom ne relève nullement, en cet endroit, du hasard. Loin de toute coïncidence fortuite est également la correspondance établie entre l'inspecteur Crémieux de *Cherokee* et le titre de l'article « décrypt[é] » par Meyer dans *Nous trois* : « (*Coupe Max Crémieux : Une défaite plus qu'honorable*) » (p. 55). Il ne faut pas insister sur l'aspect défectueux d'une moitié du duo de détectives, usés selon toute probabilité par la stéréotypie générique : « mince et ramassé comme une flamme qui va s'éteindre, comme elle il (l'inspecteur Crémieux) était sans éclat, comme elle il tirait quand même l'œil » (CH, p. 95). Honorable, raisonnable mais sans éclat, Crémieux incarne le prototype du personnage accumulant des qualités positives du point de vue moral et spirituel, mais qui ne sont pas en harmonie avec sa profession. Celle-ci exige tout de même un minimum d'esprit d'entreprise dont Crémieux semble manquer fatalement : « Il doit y avoir un passage, ou quelque chose. On mettrait des heures à trouver, on n'est pas nombreux. On n'est pas nombreux, répéta-t-il d'une voix sourde en se désignant lui-même. Il faudrait prévenir les collègues du coin, la préfecture, et puis ils vont mettre une heure à venir » (CH, p. 229).

Ce sont logiquement les textes ultérieurs qui accumulent des mentions allusives des romans précédents. Le romanesque échenozien s'y reproduit, de manière ponctuelle et fragmentaire, en véhiculant des échos des romans antérieurs. De ce point de vue, *Je m'en vais* représente une sorte de zénith en matière de l'autocitation. Non seulement les *Grandes blondes* y occupent leur place comme, d'ailleurs, dans la majorité des romans de Jean Echenoz – « C'est une de ces grandes blondes qui roulent en petite Austin [...] » (JV, p. 137) –, mais également deux grues personnifiées de *Nous trois* (cf. NT, p. 62) de même qu'un Paris-Singapour clignotant qui, lui, transporte les héros de *L'Équipée malaise*, survolant en même temps leurs appartements :

Dehors, dans les hauteurs du chantier, les deux grues jaunes émettaient des clignotements situés à la poupe de leur flèche alors que dans le ciel passait un Paris-Singapour clignotant au même rythme à l'extrémité de ses ailes : ainsi, s'adressant des clins d'œil synchroniques terre-ciel, se signalaient-ils mutuellement leur présence (JV, p. 188).

Les textes de Jean Echenoz s'envoient des clins d'œil, tels les avions et grues, en signalant leur coprésence dans d'autres. Parfois, simulant la dissimulation, un roman allusivement présent dans un autre feint de dissiper une reconnaissance trop facile. L'effet ironique ne peut, évidemment, que souligner la coprésence du texte précédent dans celui qu'on a sous les yeux. Ainsi par exemple de Baumgartner dont l'errance dans la région des Pyrénées-Atlantiques de même que sa « Fiat blanche, véhicule simple sans option ni décoration, sans rien qui adhère aux vitres ni pende au rétroviseur » (JV, p. 189) font automatiquement penser à Louis-Philippe d'*Un An*. Non seulement ce dernier surgit mystérieusement là où Victoire s'est égarée, c'est-à-dire dans le département des Pyrénées-Atlantiques, mais encore il possède le même type de voiture : « une petite Fiat blanche sans importance » (UA, p. 36).

Ayant visité, aux côtés de Victoire, un hôtel « beaucoup moins cher » à « Mimizan-Plage » (UA, p. 49), il fréquente les mêmes milieux que Baumgartner qui est descendu dans « un grand hôtel de bord de mer situé à Mimizan-Plage, au nord-ouest des Pyrénées-Atlantiques, [...] n'[ayant] pas l'air formidable [...] » (JV, p. 171). D'ailleurs, l'impossibilité de savoir si certains détails de l'habitable de la voiture de Louis-Philippe sont présents ou non incitent à établir une liaison entre celui-ci et Baumgartner. Décimée par la misère et fatigue, Victoire est en effet incapable d'examiner l'« aménagement, ni ce qui pouvait cette fois décorer le pare-brise ou pendre au rétroviseur » (UA, p. 70). De même, l'aspect physique des deux personnages, manifestant pour la plupart le désaccord, trouve à un moment donné certains points de convergence. Si Louis-Philippe est « petit homme maigre aux épaules oubliées, aux yeux noyés de soucis sous des lunettes épaisses, au front barré de regrets [...] », Baumgartner, lui, apparaît comme un homme bien situé, sans ennuis financiers, les seuls soucis relevant du domaine esthétique. En effet, « [...] port[ant] un complet croisé de laine vierge anthracite, une chemise ardoise et une cravate fer » (JV, p. 86), « [p]endant toute la période qui nous occupe[,] Baumgartner n'avait donc vécu que dans de confortables auberges, résidences et autres hôtelleries copieusement étoilées dans les guides » (JV, p. 124). Toutefois, si déplorable qu'il apparaisse au premier abord, le physique de Louis-Philippe peut se rapprocher de celui de Baumgartner, en particulier pendant les périodes où « il avait l'air moins affamé que d'habitude et [où] sa tenue était plus soignée. Tombant à pic sur sa personne, nets et repassés comme des billets de banque japonais, ses vêtements soigneusement choisis ne devaient pas l'avoir été par lui » (UA, p. 30). Il s'agit là encore d'une mention beaucoup trop indiscreète pour être innocente.

Il paraît toutefois que c'est le dernier en date des romans qui rend compte des fictions échenozziennes. *Au Piano* constitue de la sorte un répertoire des romans précédents en maniant habilement les connivences intertextuelles. En effet, les innombrables allusions renvoient à la totalité de l'œuvre : si on peut y rencontrer une chanteuse au nom de Gloire ou Doris Day, la grande blonde surgie épisodiquement dans le roman éponyme, Béliard, lui, réapparaît dans *Au Piano* toujours comme l'un des acteurs principaux importance mais qui a subi un lifting et non seulement de face. De même, Chopin fait penser à l'espion mi-professionnel de *Lac* et le parc Monceau avec la rue de Rome ouvrant et clôturant le dernier roman peuvent se lire comme un hommage à la personnalité du vieux professeur d'anglais de *Lac* ainsi que d'autres héros qui passent par là. D'ailleurs, *Some came running*, film évoqué au milieu de *Lac* qui est cité dans *Au Piano*, est une preuve non moins éloquente des connections que les deux textes entretiennent.

L'entrée en matière rappelle également plusieurs des *incipit* échenozziens, mais celui de *Cherokee* semble être plus conforme que d'autres :

Un jour, un homme sortit d'un hangar. C'était un hangar vide, dans la banlieue est. C'était un homme grand, large, fort, avec une grosse tête inexpressive. [...] L'homme était vêtu d'un pull-over tricoté à la main, à rayures jaunes et rouges, sous un imperméable en feuille plastique souple [...] Il se méfiait. [...] Il avait peur d'être reconnu, il ne voulait pas qu'on l'arrête (CH, p. 7).

Dans *Au Piano*,

[d]eux hommes paraissent au fond du boulevard de Courcelles, en provenance de la rue de Rome. L'un, de taille un peu plus haute que la moyenne, ne parle pas. Sous un vaste imperméable clair et boutonné jusqu'au cou, il porte [...] ; ses yeux fixés sur rien de spécial dénotent une disposition d'esprit soucieuse. Il a peur (AP, p. 9).

L'autocitation représente donc dans l'œuvre de Jean Echenoz l'un des moyens propices qui mettent en place l'appareil d'« exhibition du procès d'élaboration de *seconde main* (Antoine Compagnon) qui annule l'effet d'originalité (d'originarité) du texte ». ⁴³ L'autocitation rejoint ainsi l'autre mécanisme qui affiche la duplicité textuelle : la dimension autoreflexive que plusieurs romans de notre romancier mettent en scène incarne le pendant de la pratique citationnelle en ce qu'elle souligne le caractère de copie d'un texte qui se reproduit en son propre sein.

Le roman affiche sa duplicité textuelle ; le double apparaît non seulement au travers de la poétique spéculaire, mais également là où un texte entre dans un autre. Si la pratique de l'intertexte est à l'œuvre dans tout texte, littéraire pour le moins, sans exclusion aucune, y compris chez Homère, chez Jean Echenoz en revanche, elle requiert un statut spécifique : l'intertexte est non seulement apparent, il est même exhibé de manière à visualiser le procédé de son implantation dans un autre texte. Sa visualisation use notamment des arts qui ne travaillent qu'avec la perception visuelle : l'art plastique et la cinématographie. Afin de combler la triade des arts non littéraires reproduits par le romanesque echenozien, la plus proche de la littérature, la musique prend également part au carnaval intertextuel des arts.

Vers une citation pluriesthétique

Si la notion d'intertextualité qui a tant marqué le modernisme de la critique littéraire signifie la rencontre de textes au sein d'autres textes, il est non moins important de remarquer que le texte ne doit pas relever obligatoirement du processus de texture des lettres. La peinture entre dans le roman sous forme de texte au même point que la musique et le film, textualisés par la matière romanesque ; ils y entrent en tant que textes. Du reste, la notion de texte se fait toujours percevoir, car la peinture est réalisée généralement sur un dispositif tissu : la toile. La musique, elle, recourt également souvent au texte : les paroles ; le film n'est en réalité qu'une exécution réelle d'un texte : le scénario.

Privés de leurs spécificités esthétiques, ces médiums artistiques ne peuvent entrer dans le romanesque que sous forme de texte, c'est-à-dire au moyen des mots écrits. Si leur qualité de médiation représentative n'a pu être nullement conservée – il paraît d'ailleurs que tel n'était même pas le but vu que leur insertion remplit beaucoup plus des buts purement littéraires que d'autres –, leur valeur sur le plan esthétique s'annule davantage : non seulement grâce à la nature de la majorité d'entre eux,

43 Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *art. cit.*, p. 40.

mais également grâce au traitement que le texte d'accueil réserve à ces intertextes « transesthétiques ».

L'emprunt filmique comme support d'architextualité

La matière cinématographique entre dans l'univers romanesque échenozien sous le masque essentiellement dévalorisant qui déforme et dérègle le matériau littéraire. Non seulement la mise en scène du thème de « regard » dans *Le Méridien de Greenwich* ou *Cherokee*, repris avec humour par le biais d'une apparition réitérative de ce terme même, ne peut dissimuler en soi qu'une allusion à la technique de captation de la réalité de certains auteurs de la « Nouvelle Vague » ou même de certains auteurs de l'« Ecole du regard », mais encore elle présage ce que sont devenus les procédés et techniques modernistes au moment où la culture des masses côtoie le grand art et où même cette distinction, caduque, semble ne plus être opératoire, du moins dans son sens traditionnel.

Les formes mineures du septième art pénètrent le récit au même point que les formes littéraires mineures. Le film y existe sous toutes les formes que l'insertion intertextuelle peut lui offrir : allusion, citation, description d'une scène ou simple référence ; les catégories de vérité ou fausseté de l'emprunt au cinéma ne sont point révélatrices. Ainsi, dans *Cherokee*, le récit d'une scène pornographique n'est pas là pour choquer la conscience esthétique du lecteur mais pour éveiller la réflexion sur les clichés des formes populaires et pour compléter la sémantique psychologique du personnage de Fred, non moins encombrée de clichés :

Et revoici Fred. Il est encore assis. Sous ses yeux, un prognathe au visage pourpre renverse sur une table une femme rousse dont il arrache fébrilement les vêtements, puis il défait les siens à peine plus soigneusement. Sa virilité violette surgit, qu'il agite, puis sa semence dont il badigeonne sa partenaire. Tous deux soufflent et crient. [...] La porte grince derechef. Apparaît une forte femme blonde harnachée de sous-vêtements compliqués d'un noir verdâtre, un fouet dans une main, un olisbos dans l'autre. Comme elle va s'emboîter dans le trio, Fred se lève et sort, veillant à ne frôler personne sur son passage pour ne pas laisser prise au moindre malentendu (CH, p. 55).

La charge qui discrédite la culture pornographique, ainsi que celle qui disqualifie les formes paralittéraires, est neutralisée par son insertion intertextuelle dans un roman qu'il est impossible de classer, vu sa nature, du côté des représentations paralittéraires. L'intertexte pornographique met en exergue et multiplie ses éléments stéréotypés afin d'assouvir de manière carnavalesque les attentes du genre en marge de la culture.

Si la pornographie filmée complète le patchwork des formes mineures dont Echenoz semble constituer l'inventaire dans son roman, d'autres genres cinématographiques marginaux nourrissent davantage certaines orientations architextuelles sur lesquelles ils ironisent en même temps. Non seulement les personnages romanesques « ressembl[ent] beaucoup également aux [personnages] que l'on voit dans les bandes dessinées ou dans les films de guerre américains » (MG, p. 103), en agissant ou en

disant agir à la manière de ces modèles filmiques, mais encore, certains d'entre eux manifestent ouvertement l'incapacité d'agir sans renseignements, voire sans l'éducation divulguée par la cinématographie. De ce rôle assumé par l'intertexte filmique résulte un humour noir, au cynisme laconique :

Une certaine confusion noircissait encore sa tristesse, car il se tenait obtus et gauche devant feu Paul, comme démuné. Il supposait l'existence d'une sorte de code de politesse nécrologique, d'un type particulier de conduite à tenir, de certains gestes précis, reconnus et consacrés, applicables⁴⁴ sans risque à toute situation comportant un ou plusieurs cadavres, mais il ignorait malheureusement toutes ces choses. Lui vint à l'idée qu'il était d'usage, du moins au cinéma, de fermer les paupières des défunts (MG, p. 167).

L'ironie intertextuelle, principalement tragicomique, peut aller jusqu'à des affirmations paradoxales, entraînant dans le jeu d'autres genres auxquels des phénomènes surnaturels appartiennent par définition. Caractérisant les récits à l'aimantation mythologique, l'île mystérieuse du *Méridien de Greenwich* est marquée au même point par un déterminisme divin que seuls les ressortissants des genres pour enfants sont en mesure d'enfreindre : « Ou alors ils inventoriaient toutes les formes possibles d'évasion, mais de cette île infime, au nombril de l'océan, seuls pouvaient s'échapper les personnages des dessins animés » (MG, p. 220).

L'hybridation générique soulignée par l'insertion des fragments d'autres textes, relevant des genres essentiellement mineurs, participe d'un phénomène général qui marque la littérature romanesque des années 80 et 90 du XX^e siècle, à savoir la resémantisation des éléments de base du récit romanesque, dont en particulier le personnage. Visualisé par l'écriture échenozienne même, ce processus s'appuie sur d'autres genres narratifs dont il souligne l'origine et le mode de médiation. Le dispositif architextuel sur lequel se bâtissent de nombreux personnages échenoziens a été relevé précédemment ; il est non moins intéressant d'observer la manière de resémantiser le personnage par le biais de l'intertexte filmique. L'inspiration par le septième art est trop apparente pour être innocente, car il arrive à la majorité des personnages d'« agi[r] comme [ils] l'avaient vu bien souvent au cinéma » (MG, p. 151), d'être « coiffé[s] comme Angie Dickenson dans *Point Blank* » (CH, p. 61), d'« avanc[er] ainsi que les monstres imperméables au plus puissant laser, dans les films de Fred Mac Leod Wilcox » (L, p. 136), de « s'entretenir comme font les figurants au cinéma » (GB, p. 221) et même d'avoir « l'air d'actrice d'un film érotique » (JV, p. 159-160). Leurs visages ne sont pas sans « rappel[er] celui de l'acteur de cinéma Zero Mostel » (UA, p. 84), mais l'ironie intertextuelle peut atteindre des dimensions paradoxales. L'exhibition de l'imitation, processus de création qui est ici mis en œuvre, débouche sur une révélation tout à fait rocambolesque : un personnage se dévoile non seulement une copie parfaite d'un personnage de film dont il adopte également le nom, mais avant tout il ressemble à son interprète, acteur réel : « Il ressemblait à l'acteur Sidney Greenstreet incarnant, dans une autre histoire, le rôle d'un personnage également et coïncidemment⁴⁵ nommé Kasper

44 Ce terme figure dans le texte d'origine sous cette apparence.

45 Ce terme figure dans le texte d'origine sous cette apparence.

Gutman. Comme ce dernier, son allure était d'ailleurs empreinte d'un certain sens des apparences » (MG, p. 154). Sans aucun doute, il ne s'agit pas là d'une coïncidence, mais plutôt d'une manière désinvolte et ironique de souligner le caractère de copie par lequel le texte, fatalement condamné à ne faire que recopier les textes précédents, étale sa fonction de simulacre. Il est ainsi possible de repérer dans le roman *Lac* plusieurs mises en scène de cette attitude de simulation, étant donné que les actions des héros de ce roman se révèlent ouvertement des copies de l'allure des modèles émanant du film. De ce point de vue, l'affirmation de l'une des gorilles de Vital Veber qui insinue à Chopin que tout se passe comme au cinéma – « [a]llez, souffla dans son oreille la voix de Rathenau, c'est comme au cinéma » (L, p. 137) – n'est qu'une manière d'entériner l'attitude imitatrice de ce dernier en la désignant. Car si, au début du dix-neuvième chapitre, Chopin regarde la télévision « pendant près de trois heures en se forçant à suivre tout, sans se laisser distraire par aucune idée, [...] arriv[ant] à tout saisir, finalement, [puisque] c'est même assez facile quand on y met un peu du sien » (L, p. 133), il est certain qu'au bout de quelques instants, les gestes des héros de *Some came running* finiront par s'infiltrer dans les siens. Ainsi, éveillé par les exclamations du « chauffeur [qui] se retourne vers Sinatra et crie : "Hey, soldier ! Soldier !" », Franck Chopin « se lève d'un bond, coupe le son de la télévision, s'empare du téléphone [...] et répète que c'est lui, Franck » (L, p. 133). Suit une scène où les deux Fran(c)k – Sinatra et Chopin – paraissent ne faire qu'un. Pendant sa course après Suzy Clair, « il sort de la chambre pendant que Shirley McLaine descend de l'autocar, sa peluche sous son bras, et commence à courir après Frank Sinatra » (L, p. 134). Une fois parvenu dans la chambre de Suzy, Chopin s'aperçoit que « juste une télévision [est] allumée », qui jouera un rôle fondamental durant la scène qui va suivre. Ce qui se passe entre Franck Chopin et Suzy Clair copie effectivement les mouvements des protagonistes de *Some came running*. Le parallélisme établi entre les deux histoires permet une synchronie totale, au point que la scène d'amour entre Chopin et Suzy se termine au même moment que celle de *Some came running* : « Jusqu'à la fin du film ils restèrent l'un contre l'autre, s'étreignant sans se parler [...]. Comme ils s'embrassaient une dernière fois, *Some came running* se dénoua dans un cimetière plus avenant que celui de Thiais ; Chopin se leva pendant le générique de fin » (L, p. 136-137).

Cette ostentation de l'entrecroisement entre le septième art et le texte romanesque évoque aussi, sous forme d'allusion, l'écriture moderniste. Observant la manière d'évoquer l'art cinématographique, nous pouvons nous apercevoir que le travail d'anamnèse de la modernité a également visité les cinéromans robbe-grilletiens. De nombreuses scènes du *Méridien de Greenwich* permettent d'opter pour un tel point de vue aussi bien que plusieurs scènes de *Lac*. En effet, le lexique cinématographique hante l'écriture échenozienne et certaines descriptions donnent à lire cette propension à invoquer le modernisme ciné-littéraire d'un Alain Robbe-Grillet ou d'un Jean-Luc Godard. Mais cette cinématographie qui entre en jeu et dont on reprend certaines techniques d'enregistrer le réel n'est admissible que sur un mode « allégé ». C'est le régime « soft » du romanesque contemporain qui lui permet de s'en servir. Derrière l'humour et la démesure qui accompagnent cette re-visitation anamnétique du modernisme se cache une légère propension du côté de la déconstruction qui se fait facilement déceler :

Mais le colonel hésite ; ne sachant que répondre, un nouveau blanc se fait jour dans son dispositif. Arrêt sur image : agitées par le vent d'Orient dominant, les branches des arbres proches viennent régulièrement frapper les fenêtres, contrefaisant le bruit du moteur de l'appareil de projection. L'action reprend son rythme lorsque la porte de la suite s'ouvre à nouveau [...] (L, p. 174).

Il en va pareillement des *Grandes Blondes* dont le protagoniste doit beaucoup aux stars de l'écran. Si Béliard, son ange gardien, se voit doté d'un « physique de cinéma » (GB, p. 36), Gloire, elle, « paraît surgir d'un tableau symboliste ou d'un film d'horreur » (GB, p. 73). Dans ce roman, les parallèles cinématographiques sont, à l'instar du roman précédent, à l'origine de nombreuses scènes, et, comme il s'agit pour Gloire Abgrall de précipiter l'ennemi une fois pour toutes dans des profondeurs, ce sont en premier lieu les scènes de chute qui ont des pendants cinématographiques :

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

Les parallèles établis entre des scènes filmiques et romanesques permettent à l'intertexte cinématographique d'entrer également dans la matière littéraire. Les processus de renarrativisation et de resémantisation du monde romanesque en tirent profit, puisque c'est en premier lieu le film, dont en particulier les genres mineurs, tels le policier, le thriller ou le film d'action, est en mesure de redonner à ses éléments constitutifs des contours et un contenu concret. A l'instar des genres « paralittéraires », l'emprunt non systématique à l'art cinématographique a offert au romanesque quelques dispositifs sur lesquels bâtir de nouveau des personnages et des histoires romanesques. Ayant, par un premier geste, évacué le contenu stéréotypé des matrices empruntées aux genres mineurs – en préluant ironiquement sur la note du cliché générique –, le romanesque échenozien tente de retrouver le chemin d'accès aux éléments constitutifs traditionnels du récit romanesque. Le processus culmine dans *Je m'en vais* où la part du cliché du genre est scandée au même point que l'inspiration filmique : « De plus a-t-il tenté de faire valoir en désespoir de cause, c'est un procédé tellement banal, votre truc. On tue les gens comme ça dans tous les téléfilms, ça n'a vraiment rien d'original » (JV, p. 152). Or la question de l'originalité semble ne pas se poser ; au contraire la répétition du même permet de mettre en relief la part qui, hypertrophiée et, par conséquent, paralysée, est à enlever. La forme ainsi vidée – le personnage et ses actes, l'histoire et ses intrigues – s'offre comme matériau littéraire qu'il s'agit de doter d'un nouveau contenu sémantique. De même, la question du majeur et du mineur est abordée ici de manière tout à fait symptomatique : sous le coup d'un relativisme postmoderne, celui qui a marqué l'œuvre des « éclectiques »⁴⁶, la différence s'estompe et la distinction devient non opérationnelle. Le texte d'Echenoz

46 Cf. Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique*, N° 419, avril 1982, p. 362 ; « Du bon usage du postmoderne », *Magazine littéraire*, N° 239-240, mars 1987, p. 97. Cf. également la position de Guy Scarpetta qui nuance les positions de Jean-François Lyotard sur ce thème : Guy Scarpetta, *L'Impureté*, op. cit., p. 15.

paraît en être conscient et même, son approbation concernant le statut actuel de la culture de masse, fût-elle ironique, semble légitimer son attitude vis-à-vis du processus de renarrativisation du romanesque par le biais de l'emprunt à d'autres arts et genres : « Ce n'est pas faux, a reconnu Baumgartner, mais je revendique l'influence des téléfilms. Le téléfilm est un art comme un autre » (JV, p. 152).

L'emprunt musical comme fond sonore du romanesque

La musique, en particulier le jazz⁴⁷ et la musique classique, représente, pour l'auteur, un élément constitutif sans lequel le roman d'Echenoz serait privé de l'un de ses organes vitaux. La citation musicale concourt à la suggestion du fond sonore qui tient une place prépondérante dans cette œuvre. Mis à part les bruits les plus divers, les stridences des téléphones, les bourdonnements des moteurs et d'autres bruits quotidiens que l'on n'entend presque pas (bruit que font les essuie-glace, l'égouttement de l'eau, etc.), le bruitage du texte recourt à l'évocation des œuvres, auteurs et interprètes qui ont marqué l'histoire de la musique.

Un lien qui unit la musique au septième art peut être relevé dans ce contexte. Car si plusieurs des voies qu'emprunte le romanesque d'Echenoz passent par le cinéma, c'est aussi la radio et sa musique qui peuvent intervenir en s'imposant comme moyens assez efficaces pour marquer cette aliénation qui réduit les héros échenoziens à suivre des modèles filmiques. Quand on s'aperçoit, au 13^e chapitre du *Méridien de Greenwich*, que Lafont a cédé sous un coup de revolver mortel tout comme n'importe quel personnage secondaire d'un film d'action, on se laisse aller en écoutant les airs du piano diffusés par la radio : « Albin alluma la radio. C'était encore du piano. C'était lent, douloureux, grave. – Quand la vie se met à ressembler au cinéma, dit Albin, il suffit de mettre la radio pour avoir la musique du film » (MG, p. 86). Le tragicomique qui frôle le kitsch alloue à la musique une fonction toute particulière : de nouveau, elle apparaît comme un moyen apte à démarquer et dénoncer les codes du genre qui sont à annuler afin de débarrasser le dispositif narratif des éléments stéréotypés.

Ainsi, les mesures de *Cherokee* clôturent le texte du roman éponyme, un « transistor de fabrication japonaise » diffuse « du piano, plus précisément *Sweet and lovely* par le trio de Wynton Kelly » (CH, p. 233-234). Quoique marqué par les personnages dont les noms ont ponctué l'histoire de la musique classique (Chopin), *Lac* ne multiplie point les références musicales classiques, à part « un quintette en ut majeur » dont cependant la protagoniste Suzy Clair, née Moreno, « n'écoula que le scherzo » (L, p. 49). Par contre, diffusé par l'autoradio, le jazz anime souvent l'atmosphère des actions : le fond sonore se compose « du Nat King Cole » (L, p. 34) ; parmi les cassettes que Suzy porte sur elle figure « *Their satanic majesties request* et *Let it bleed* » (L, p. 49) de Rolling Stones. La pianiste du « Park Palace du Lac » est en train d'« écoss[er] le refrain de *September song* (L, p. 100) au moment où Chopin entre dans le bar.

47 Cf. Francis Gorin, « Sur un air de Charlie Parker », *Le Matin de Paris*, le 29 novembre 1983.

C'est également dans *Les Grandes blondes* que le jazz en compagnie de la musique classique tient un rôle de connotateur du sens. Si par leur mélodie et intonation les phrases de Donatienne rappellent la performance à laquelle « seul Roland Kirk est parvenu au saxophone, et peut-être aussi Johnny Griffin dans une moindre mesure » (GB, p. 28), les mélodies de Chostakovitch s'avèrent impuissantes, malgré leur puissance musicale, face aux questions embarrassantes de Boccara : « Puis il avait rétabli le volume de l'autoradio : Chostakovitch : Boccara ne s'était point appesanti. On avait écouté Chostakovitch, ce n'est pas si mal, Chostakovitch, il y a des quatuors très très bien » (GB, pp. 103-104). Toutefois, en tant que héros de roman, le détective Boccara peut subir une évolution presque romantique grâce à laquelle il finit par apprécier même les quatuors de Chostakovitch, fût-ce uniquement pour « contempler plus confortablement les hôtes de l'air au travail » (GB, p. 125).

Recourant aux références musicales les plus diverses, le monde romanesque s'emplit en acquérant une nouvelle dimension – celle du son. Ce nouvel élément de la narration joue également un rôle essentiel lors du processus de resémantisation du romanesque : « Chez lui (Jean Echenoz) la cassette musicale est détournée de sa fonction, elle n'est plus seulement moyen de production d'un son, mais moyen de production d'un sens. »⁴⁸ La musique accompagnée par d'autres sons prend part à la reconstitution et concrétisation du décor fictionnel. Vu sa présence constante et multiforme, la citation musicale enrichit l'espace diégétique en se posant comme un élément essentiel du récit.

L'insertion de l'artefact : élément décoratif du romanesque et facteur esthétique critique

Si la musique dont en particulier celle du jazz et la musique classique tiennent une place d'honneur dans le romanesque échenozien, la peinture, la sculpture, l'architecture et la photographie prennent part à la configuration du patchwork esthétique dont se constitue ce romanesque. Or c'est aussi par son biais que s'opère l'anamnèse de la modernité, puisque Echenoz nous propose une vision à sa mesure de l'art moderne et du rôle que cet art joue à l'époque contemporaine.

La mise en cause de la notion de hiérarchie propre aux livres de Jean Echenoz a été repérée déjà au plan des orientations architextuelles. Le paralittéraire, c'est-à-dire le « mineur », s'installe ici au même niveau que le « majeur » incarné par le roman,⁴⁹ du moins aux yeux des XIX^e et XX^e siècles. En matière d'œuvres d'art, la confrontation du majeur avec le mineur se jouera avec la même ferveur. *Le Méridien de Greenwich*

48 Claude Prévost, Jean-Claude Lebrun, « Jean Echenoz. L'accélérateur de particules », in : *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor, 1990, p. 102. Et les auteurs continuent en ces termes : « Alors que les romanciers classiques usaient du commentaire du narrateur, alors qu'ensuite d'autres romanciers ont joué du monologue intérieur, lui recourt simplement à la musique. [...] La musique n'est ni décrite ni même commentée, elle n'est que citée : à lui seul un titre renvoie à une ambiance, à un état de l'âme. » *Ibid.*

49 C'est notamment la couverture éditoriale, y compris la mention « roman » en sous-titre, qui prête aux romans de Jean Echenoz un statut équivalent à celui dont jouissent les œuvres des auteurs tels que Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet ou Marguerite Duras.

représente de ce point de vue un beau terrain de jeu où se déploie une polémique entre l'art moderniste et l'art populaire. S'ouvrant sur la scène qui se propose de connoter la mythologie, le texte poursuit la thématique en décrivant, au chapitre suivant, le bureau de Haas. Le modernisme y défile sous forme de lithographie d'Odilon Redon, intitulée « *L'œil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini* » (MG, p. 15). Suivant la logique de l'art moderniste que Jean-François Lyotard résume en termes de besoin de « présenter qu'il y a de l'imprésentable »⁵⁰, l'œuvre d'Odilon Redon, ce sculpteur qui s'est donné pour but de mettre « la logique du visible au service de l'invisible »⁵¹ est en effet une incarnation de cette singularité de l'art moderniste. A en juger selon l'apparence que lui accorde le texte du roman, la lithographie ornant le bureau de Georges Haas interdit une intelligibilité facile ; son interprétation se révèle sinon impossible, du moins assez complexe :

La chose figurait un aérostat, un énorme globe oculaire en guise de ballon, et, suspendu à celui-ci, tenait lieu de nacelle un plateau où reposait sur sa base une tête coupée. L'appareil monstrueux flottait entre deux airs, au-dessus d'un vague paysage marin, avec au premier plan un végétal mal défini, évoquant un gros iris ou un petit agave (MG, p. 15).

Marquant une importante hésitation, le lexique ironique auquel le texte recourt pour décrire cet objet d'art signale une certaine déception qu'il éveille aux yeux de l'observateur. De même, les peintures qui pendent aux murs du bureau relèvent d'autant d'un modernisme de pointe qu'elles se limitent à une monochromie bleue qui ne se refuse tout de même pas de « représent[er] un couloir de l'hôtel de la Gare d'Orsay » (MG, p. 15). D'ailleurs, l'œuvre de « l'un des peintres les plus représentatifs de l'esprit et de la sensibilité propres à la modernité du XX^e siècle »⁵² qu'est Jacques Monory, l'auteur de l'un des deux tableaux, se distingue par l'« extrême modernité de la technique et des moyens employés ».⁵³ Cependant, c'est l'aspect de la statue du cyclope Polyphème, ce « moulage de terre cuite en provenance de Smyrne [...] affublé d'un postiche » (MG, p. 15), qui apparaît comme le premier signe d'un déplacement axiologique de la vision de l'art représenté dans les romans de Jean Echenoz. Si l'auteur du Polyphème reste anonyme, la représentation de cette figure mythologique ne peut pas s'empêcher de dénoncer son caractère d'objet produit en série dont la fonction esthétique a été doublement gommée : d'une part par sa miniaturisation et son adaptation pour l'œil éventuel du consommateur de cet objet de culture de masse, d'autre part par une fonctionnalité concrète, compensée par la présence d'« un petit appareil de projection logé à l'emplacement supposé du cerveau de Polyphème » (MG, p. 17).

50 « J'appellerai moderne l'art qui consacre «son petit technique» comme disait Diderot à présenter qu'il y a de l'imprésentable. Faire voir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et que l'on ne peut pas voir ni faire voir : voilà l'enjeu de la peinture moderne. » Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 26.

51 Cf. entrée « Odilon Redon », *Encyclopaedia universalis*, op. cit.

52 Cf. entrée « Jacques Monory », *Encyclopaedia universalis*, op. cit.

53 Il n'est pas sans intérêt de remarquer qu'en objection contre le « post-modernisme » auquel Jean-François Lyotard a rattaché son œuvre, l'auteur de l'article souligne la capacité de Monory d'« exalte[r] au contraire le besoin moderne d'adhérer à la fois à la vérité du sujet, fût-ce par le biais de la fiction, et à la vérité scientifique [...] ». *Ibid.*

La sculpture a gardé la trace des deux autres yeux, ce qui le fait mieux correspondre à l'apparence de l'homme mortel. L'explication de ce trait insolite qui l'éloigne de la représentation traditionnelle de la figure mythique en art est très simple : tenant compte « d'obscur motifs mythologiques », l'éclaircissement paraît s'appuyer plus particulièrement sur « quelque répulsion [de son auteur] à substituer à ces organes deux étendues d'argile bien lisses, s'étirant des oreilles à l'arrête du nez – comme s'il était moins risqué d'ajouter au visage un attribut, plutôt qu'en retrancher un autre » (MG, p. 15). Dès lors, l'œuvre du Smyrniote anonyme n'apparaît plus comme une véritable œuvre d'art, mais comme un objet de consommation que la notion de kitsch caractérise assez bien. Etant la sœur aînée des notions de masse et de consommation, cette esthétique de jolis petits objets s'efforce d'éviter les éléments qui figurent aux rangs les plus bas de l'échelle des valeurs esthétiques. Sous ce prisme, accumulant des signes culturels du passé codés, le petit objet décoratif aux propriétés pratiques qu'est le Polyphème de Georges Haas n'échappe nullement à l'emprise de l'esthétique maniériste qui popularise et industrialise l'art en le débarrassant des éléments qui pourraient ne pas réjouir la vue. Puisqu'« [i]l n'est pas facile de produire un monstre, pensa Haas, [l]e Smyrniote anonyme avait échoué par excès de discrétion, en se bornant à coller un œil en plus sur de l'humain [...] » (MG, pp. 15-16). Par ailleurs, c'est l'excès qui place les deux œuvres, situées à l'un des deux pôles de l'axe majeur – mineur, sur le même palier : si l'œuvre du Smyrniote anonyme est handicapée par excès de discrétion, celle d'Odilon Redon est défavorisée en revanche par excès d'extravagance de tout ordre, dont en premier lieu celui de la forme. En effet, le cyclope de ce dernier a également échoué, son auteur ayant « réduit[t] la tête entière de Polyphème à un œil unique, à l'exclusion de tout autre organe, un gros œil occupant une énorme orbite crânienne, et, de surcroît, bleu ; autre excès » (MG, p. 16).

Si les contrastes sur l'axe majeur – mineur s'estompent⁵⁴, fût-ce par le biais des excès et sur un mode ironique, c'est aussi que la modernité n'est logiquement plus ce qu'elle était. Il s'agit là d'un phénomène inéluctable qui implique que tout ce qui ambitionne la modernité est automatiquement condamné à tomber dans la désuétude au bout d'un certain temps. Et si cela vaut spécialement pour les œuvres de l'art dit « majeur », la validité de cette déduction se redouble dans le cas des objets de consommation qui appartiennent à la culture de masse. Ainsi du « poste émetteur-récepteur » qui métaphorise symptomatiquement la « modernité luisante et mal à l'aise dans ce décor de débris » (MG, p. 40) qu'est la grotte robinsonienne de Byron Caine, mais également le décor hétéroclite de l'île mystérieuse traversée par le Méridien de Greenwich où se déroule l'histoire du roman éponyme. Le processus de vieillissement est inévitable, comme, d'ailleurs, les divers indices l'insinuent : à l'époque où le cadran à cristaux et l'électronique maîtrisent tout en minimisant leurs proportions en même temps, certaines propriétés du poste émetteur-récepteur, « énorme et chromé », de Byron Caine alertent : « il pressa des boutons, poussa les curseurs, régla les potentiomètres et vérifia les cadrans. [...] Il y eut des craquements et des vibrations de

54 « Les artistes d'aujourd'hui s'appuient sur les formes devenues canoniques de la culture de masse. » Daniel Collomb, « Jugements post-modernes sur l'avant-garde », *art. cit.*, p. 182.

tonalités diverses, des grésillements suraigus, des gargouillis syncopés [...] » (MG, p. 40). Symbolisant le progrès technique et industriel, ce représentant de la modernité est devenu un objet de collection dont seul le musée saurait faire un artefact digne d'admiration. Ainsi, le questionnement après le sort qui attend la modernité au moment de l'avènement de la condition postmoderne paraît préoccuper même l'un des Robinsons échenoziens qui, recourant aux métaphores, s'interroge significativement sur le processus qui invalide le sens même de la notion de modernité :

Paul regardait l'énorme poste de radio. Il se demanda combien de temps faudrait-il pour que cet environnement moisi, dégradé, brouillon, parvienne à contaminer ce représentant intègre d'une modernité chromée, par quel cheminement l'usure aboutirait-elle à en ronger la surface, les entrailles, lequel de ces constituants métalliques céderait le premier à l'oxydation, où surgirait le premier point de rouille, à quel stade de corrosion le luisant appareil cesserait-il de contraster avec le désordre désolé du lieu, par quelles étapes successives finirait-il par s'y adapter, par s'y fondre et s'y amalgamer, jusqu'à ne faire un jour plus qu'un avec lui, jusqu'à le résumer, le représenter, en devenir la métaphore (MG, p. 142).

Certes, une vision des temps postmodernes, trop noire pour être plausible, pourrait se dissimuler derrière ce propos métaphorique qui médite sur le destin de la modernité à l'époque contemporaine. Mais il serait tout de même légitime d'y lire un clin d'œil ironique et caricatural, vu la prédominance de l'excès, qui vise le contraste émanant de la distinction discriminatoire entre ce qui relève de la modernité – et encore plus du modernisme – et ce qui n'est pas digne de cette appellation.

Il y a d'autres artefacts qui ornent les espaces romanesques de notre auteur et dont la nature divergente contribue à la neutralisation des oppositions sur les axes art d'élite – culture des masses, majeur – mineur, modernité (modernisme) – non modernité (non modernisme)⁵⁵. Croisant dans le Pacifique avec Rachel à bord, le voilier qui ramène vers sa terre natale Théo Selmer, le seul Robinson survivant à la détonation finale de l'île, incarne le mineur pour deux raisons. D'une part, le bateau connote le roman d'aventures, genre mineur, par son apparence – « C'était un grand voilier aux flancs hérissés de canons, comme on peut en voir aujourd'hui enfermés dans des bouteilles ou sur les tableaux de Joseph Vernet » (MG, p. 11). D'autre part, il se laisse représenter sous une lumière qui le déplace vers le mineur : bien qu'il figure sous cette apparence dans un rêve, l'aspect d'artefact miniaturisé et reproduit en série, symptomatique pour l'art populaire dont le seul but est de plaire, en souligne la fonction caricaturale. D'ailleurs, le kitsch, souvent difficilement discernable et d'autant plus difficilement blâmable, ne s'annonce pas discrètement ici – « jamais personne ne touchera à ça, précisément parce que ça crève les yeux » (MG, p. 11) –, mais surgit accompagné d'un fracas monumental :

Survenait un garçon de café, grave et roux comme la vigie, qui déposait devant lui une bouteille couchée, au creux de laquelle flottait la miniature d'un navire. Théo se

55 Nous jugeons indispensable d'opter pour cette désignation qui n'est pas d'usage afin d'éviter l'écueil d'un antimodernisme ou toute autre connotation qui se pose comme ennemie du modernisme. Nous voulons désigner par là le sens de ce qu'il ne faut pas appeler comme moderniste, mais qui ne s'impose pas non plus comme antimoderniste.

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 ; 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).

Contrastant avec les tableaux représentant des scènes mythologiques qu'il observe au Musée Gustave Moreau, les visions oniriques de Théo Selmer trahissent une forte tentation du mineur, traité sur le même mode que le majeur : leur mise en scène semble les rapprocher en atténuant les antagonismes par l'intermédiaire de l'excès.

De cette manière, les extrémités axiologiques qui définissent les valeurs esthétiques se rapprochent grâce à leur apposition. C'est l'esthétique dite « de mauvais goût », s'infiltrant dans de nombreux décors romanesques échenoziens, qui permet cette confrontation. En effet, les intérieurs dans *Cherokee* frappent par des assemblages hétéroclites comme par exemple le bureau de Benedetti : « Sur les murs latéraux deux gravures étaient suspendues, l'une représentait un paquebot et l'autre, en coupe, le même paquebot. On distinguait, dans de petits cadres posés sur le plateau de la cheminée, quelques photographies de maisons, de chevaux, un couple âgé, une femme avec un enfant » (CH, p. 106). D'autre part, l'art moderne le plus éclatant domine les habitations. Ainsi, le living de Ferguson Gibbs cache, à part « un valet cingalais, un Steinway et deux Picabia » (CH, p. 170). Mais c'est en premier lieu la demeure des personnages aux propriétés quasi archétypales, indiquant la motivation architecturale qu'elles déjouent en même temps, qui révèle une intention *a priori* caricaturale. L'appartement du moins doué des détectives de Benedetti, Bock, témoigne d'une propension au petit, à l'insignifiant, généralement considéré comme de mauvais goût : « une lampe était allumée à côté de lui, une petite lampe de chevet en verre avec un abat-jour rouge, posée sur une sculpture oblongue en granit gris, dont les reliefs informes concrétisaient malhabilement une idée imprécise » (CH, p. 66). Si la lampe de chevet de Bock peut concrétiser des ambitions modernistes manquées – voulant faire savoir éventuellement qu'il y a de l'imprésentable –, les autres objets qui parent la chambre de Bock vont dans le sens inverse :

Bock marcha vers sa collection. La collection reposait sur une grande planche soutenue par deux tréteaux. Elle reconstituait, miniaturisées, la bataille de Rivoli (1797, à gauche) et celle du Pas de Suse (1629, à droite) – soit deux fois deux armées affrontées, tous corps représentés avec tous leurs détails, pas un bouton de quoi que ce soit ne manquait. Sans parler des accessoires, il y avait bien là quatre cents soldats de plomb, disposés dans telle ou telle phase du combat (CH, p. 120).

S'érigeant en séries de collections, ce réalisme historisant miniaturisé est un beau représentant de l'artifice qui meuble le décor romanesque chez Echenoz. Néanmoins, le texte du roman peut se montrer également critique sur ce point, en dénonçant ouvertement le kitsch comme un art pavillonnaire de la banlieue parisienne : « on était du côté des Lilas. [...] des pavillons flanqués de jardinets où des molosses nerveux

surveillaient les massifs, les salades, les puits construits en pneus lisses et les lutins de plâtre rouge fichés au bord des pelouses » (CH, p. 116).

Le sentiment de contraste que provoque la juxtaposition des phénomènes esthétiquement opposés culmine au moment où l'un des personnages, Raymond Degas, dont le nom évoque le peintre impressionniste, présente sa carte de visite. S'apparentant à un « vieux modèle, en bristol rose saumon, d'un format légèrement supérieur à celui des cartes de visite habituelles », elle porte le nom de Degas écrit « à la main, [...] dans une calligraphie coquette, désuète, violette, qu'on devinait être celle de monsieur Raymond Degas lui-même ». L'aspect baroque de la carte correspond strictement à celui de Degas, puisqu'« [e]n effet, monsieur Degas était désuet, coquet, mais il reçut Ripert en robe de chambre coquelicot, [...] » (CH, p. 47). Le mauvais goût qui combine le kitsch avec la notion d'élite souligne le gommage des divergences entre le haut et le bas, le majeur et le mineur. Ce processus à l'œuvre dans la culture occidentale contemporaine, celle qui est imprégnée par la condition postmoderne, a trouvé son expression dans le terme de « relativisme ». Or son existence n'implique nullement une fin des hiérarchies ; au contraire, le jeu avec les oppositions permet de relever les inégalités des valeurs en analysant les différences de leur intensité.⁵⁶ Transgressant les hiérarchies, le jeu avec les valeurs que l'œuvre romanesque anime initie à un questionnement sur leur fondement.

Ce sont en premier lieu les romans *Le Méridien de Greenwich* et *Lac* qui s'engagent de manière tout à fait significative sur la voie du questionnement anamnétique sur les aspects formels de l'écriture moderniste et il en va de même quant à l'art plastique. Si le premier en date s'oriente plutôt du côté de l'art pictural, le second est attiré par l'architecture. De cette façon, la description du « centre commercial » inspire une réflexion sur un modernisme architectural précoce et industriel qui paraît manquer, à la différence du modernisme pictural, du sublime : « 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 ». De plus, apparaissant comme absolument étranger du milieu où il est implanté, le décor moderniste problématise son intelligibilité, s'il ne l'interdit totalement : « 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, [...] » (L, p. 158). La distance ironique installée par la voix narrative en dit long sur la vision de l'artefact moderniste dans un milieu « bas », auquel la notion d'élitisme est étrangère au même point que cet artefact moderniste : « [...] 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).

D'autre part, c'est par le biais du pictural que l'architecture se dote des contours modernistes : « Net, monochrome et bien rangé, ce décor paraissait aussi faux qu'une toile peinte ou qu'une transparence, le seul relief concret étant une très longue voi-

56 Cf. notamment les remarques de Guy Scarpetta sur ce sujet : Guy Scarpetta, *L'Impureté*, op. cit., p. 36 sq. et p. 77 sq.

ture noire [...] » (L, p. 182). On songe bien évidemment aux toiles monochromes ou blanches résultant de l'avant-gardisme pictural qui incite à un point de vue semblable de l'architecture urbaine. Focalisée par l'œil du peintre Mouezy-Eon dont le nom imite, de manière symptomatique, le mot grec « mouseïon » – lieu consacré aux Muses, l'architecture moderniste fait l'objet d'un questionnement anamnétique sur la relation que pourraient entretenir les Muses avec ce modernisme déchu.⁵⁷ C'est toujours l'œil de Mouezy-Eon, ce « védutiste » excellent dans la fidélité optique qu'il procure à ses reproductions,⁵⁸ qui radiographie la modernité urbanistique dotée du modernisme architectural, en « dressant de petits croquis instantanés de tel ou tel point de vue de paysage qui défilait » (L, p. 188). Or le point de vue d'un non spécialiste dans le domaine semble nécessaire afin que le poids écrasant de l'architecture industrielle moderne apparaisse tel qu'il pèse sur l'homme ordinaire : « Chopin se demanda comment il parvenait à choisir ses sujets dans ce décor : sous l'apparente diversité de la banlieue, toutes les choses y semblaient affectées du même poids, du même goût, nulle forme sur nul fond ne faisait sens, tout était flou » (L, p. 188). Ainsi, la modernité, significativement incarnée par l'architecture industrielle de la banlieue parisienne, paraît écraser sous son poids non seulement la tradition de l'architecture urbanistique, mais avant tout la nature représentée par l'homme qui la contemple :

La Karmann-Ghia⁵⁹ traversait ensuite un réseau banlieusard étale, plus tout à fait des routes et pas vraiment des rues. La brique et le béton, la pierre meulière et le zinc y définissaient des ateliers obscurs, des boulangeries désertes, des pavillons désespérés. Jouxant des entreprises des sanitaires, des lots de lavabos et des piles de baignoires occupaient d'anciens jardins ouvriers. Entre les centre-villes où s'agrègent les grandes surfaces et les services, Chopin ne repérait pas toujours bien les solutions de continuité des agglomérations (L, p. 129).

Le modernisme fortement appuyé par le travail des avant-gardes aboutit ici à un radicalisme qui, rejetant la tradition, oublie le passé, voire, elle le détruit.⁶⁰ Cet avant-gardisme jusqu'au-boutiste a trouvé son écho dans les textes de Jean Echenoz. Que ce soit dans le domaine de l'architecture ou dans celui de l'art pictural, la logique

57 Sans oublier d'autres sens que ce nom connote : dans la *Gnose*, « l'Eon » signifie « l'Être », sous l'Ancien Régime, Charles de Beaumont, chevalier d'Eon était un officier et agent secret de Louis XV. Chargé de mission à la cour de Russie et à Londres, il laissait planer un mystère quant à son sexe, puisqu'il portait souvent des habits de femme.

58 Cf. Radu Toma, « Mouezy-Eon, un Elstir postmoderne ? », *art. cit.*, p. 80 : « [t]out un jeu de glissements placera l'aquarelliste Mouezy-Eon au centre du roman et fera de ce dernier une réflexion postmoderne sur l'art. »

59 Fausse voiture de sport (carrosserie sportive sur une base de Volkswagen – « voiture populaire »), cette marque d'automobile contribue à l'image de l'ensemble par son aspect kitsch et « toc ».

60 Umberto Eco note en ce sens : « L'avant-garde détruit le passé, elle le défigure : *Les Dames d'Avignon*, c'est le geste typique de l'avant-garde. Et puis l'avant-garde ira plus loin, après avoir détruit la figure, elle l'annule, elle en arrive à l'abstrait, à l'informel, à la toile blanche, à la toile lacérée, à la toile brûlée ; en architecture, ce sera la condition minimum du *curtain wall*, l'édifice comme stèle, parallélépipède pur ; en littérature, ce sera la destruction du flux du discours, jusqu'au collage à la Burroughs, jusqu'au silence, jusqu'à la page blanche ; en musique, ce sera le passage de l'atonalité au bruit, au silence absolu (en ce sens, le Cage des origines est moderne).

Mais il vient un moment où l'avant-garde (le moderne) ne peut pas aller plus loin, parce que désormais elle produit un métalangage qui parle de ses impossibles textes (l'art conceptuel). » Umberto Eco, *L'Apostille au Nom de la rose*, *op. cit.*, pp. 76 et 77.

des avant-gardes donne à lire la conscience de l'impasse. Nous songeons notamment aux toiles blanches ou, éventuellement, jaunes – « surtout Martinov qui monte bien ces temps-ci et ne travaille que dans le jaune » (JV, p. 25) – et aux artefacts qui meublent la galerie de Ferrer dans *Je m'en vais*. Les œuvres des plasticiens jouent sur les extrêmes :

Par exemple Eliseo Schwartz qui, spécialisé dans les températures extrêmes, concevait des souffleries en circuit fermé (Pourquoi ne pas adjoindre des soupapes, suggérait Ferrer, une ou deux soupapes ?), puis Charles Esterellas qui installait çà et là des monticules de sucre glace et de talc (Tout ça ne manquerait-il pas d'un peu de couleur, risquait Ferrer, non ?), Marie-Nicole Guimard qui procédait à des agrandissements de piqûres d'insectes (Et tu ne verrais pas le même truc avec des chenilles ? imaginait Ferrer, des serpents ?) et Rajputek Fracnatz qui travaillait exclusivement sur le sommeil (Mollo quand même sur les barbituriques, s'inquiétait Ferrer) (JV, pp. 24-25).

Les suggestions tout à fait loufoques et les commentaires ironiques de Ferrer, soulignés par le fait que « personne ces temps-ci n'en voulait plus tellement » annoncent un besoin de révéler les apories de la culture moderniste. Ainsi, correspondant à la thèse de Eco selon laquelle « [l]a réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut pas être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente »⁶¹, la galerie de Ferrer fait sans doute l'objet d'un propos satirique qui renvoie aux égarements de l'art moderniste du passé. Mais la vocation de l'art ethnique chez Ferrer, aussi tournée en dérision soit-elle par les contours « paléobaleinières » de ce dernier, est également significative sous ce prisme, car elle peut impliquer au même point le besoin de renouer avec le passé, de recomposer avec la tradition. Ainsi serait-il possible de conclure avec Christine Jérusalem : « Il ne s'agit pas tant de restaurer les valeurs du passé sur le mode de la nostalgie ou de la régression que d'envisager l'héritage à travers une relation ludique. »⁶²

Conclusion du chapitre 8

Bien que la lecture soit un point faible des personnages d'Echenoz, le texte du roman semble en revanche se saturer de citations, allusions et références les plus diverses comme s'il voulait compléter les lacunes dues à l'incapacité de la langue de rendre compte du monde de référence. L'ouverture intertextuelle représente non seulement un moyen de combler ce vide qui se crée là où la langue comme moyen d'approcher le réel se dévoile impuissante, mais aussi une polémique avec la conception moderniste de la notion même. Chez Jean Echenoz, la présence intertextuelle ne

61 *Ibid.*

62 Christine Jérusalem, *Equivoque et fragmentation : l'esthétique de la disparition dans l'œuvre de Jean Echenoz*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Bernard Vray, Université Jean Monnet de Saint-Etienne, 2000, p. 268.

concrétise pas l'idée du refus de l'illusion référentielle⁶³, mais au contraire, étant donné que le texte avant de devenir l'intertexte détient incontestablement sa place dans le monde réel – il s'agit en effet d'une œuvre existante à laquelle on fait allusion ou à laquelle on se réfère –, sa co-présence dans un autre texte doit donc effectivement coopérer à la construction du monde fictionnel par lequel le texte qui l'accueille s'est donné pour but d'imiter le monde de référence. C'est par ce biais que s'opère la resémantisation du récit, à l'œuvre chez Jean Echenoz, qui n'hésite pas à recourir aux emprunts les plus hétérogènes de pratiquement tous les domaines esthétiques que recouvre la notion d'art.

Si le romanesque antérieur défilant dans les romans ultérieurs ouvre la voie à la mise en évidence des connections au sein de l'œuvre d'un auteur, il permet également de visualiser son point de vue sur la pratique même. Le regard jeté sur la poétique de seconde main révèle une vision ludique et ironique du procédé de reproduction scripturale. L'autorecyclage ou la mise en scène du recyclage textuel font du romanesque un espace saturé en références, interdisant d'une part tout projet de considérer l'œuvre du point de vue d'originalité et, d'autre part, une aire de jeu où une réappropriation décalée de toute forme artistique, littéraire ou non, ne peut plus être sanctionnée. Le majeur peut rencontrer le mineur, les deux étant traités au second degré. Ainsi, les figures où la resémantisation du romanesque se joue de manière la plus ostensible – les personnages – deviennent également l'endroit où l'ironie de la pratique citationnelle se fait sentir le plus. Agissant par imitation de leurs modèles des genres mineurs, les personnages du romanesque échenozien avouent sur quel mode s'est déroulé le processus de leur revitalisation romanesque.⁶⁴

C'est également par l'intermédiaire des citations les plus diverses que les hiérarchies établies par les époques précédentes, mais en premier lieu par la modernité, font l'objet d'une revisitation anamnétique. En jouant avec les valeurs culturelles dont elle exhibe l'inégalité, sur un mode distancié, elle souligne la nécessité de leur reconsidération permanente afin de leur interdire de se figer : « L'effet véritable post-moderne est là : non dans la simple intégration du mineur, mais dans une façon d'exaspérer ce qui, dans le monde traité, révèle son obscénité latente, son ivresse, son vertige, sa dimension trouble « plus mineur que le mineur. »⁶⁵

63 C'est notamment Michael Riffaterre qui paraît avoir posé « une incompatibilité entre référence textuelle et référence au réel. » Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 31.

64 Cf. « Il se passe quelque chose avec le jazz », op. cit., p. 198 : « Je ne cherche pas à faire le malin, mais j'aime chercher l'angle, **l'ouverture par laquelle on va pouvoir désigner un élément (un personnage, un décor), dans un souci de relief.** » Nous soulignons.

65 Guy Scarpetta, *L'Impureté*, op. cit., p. 29.