

PETR DYTRT

DE LA RELECTURE DU MODERNE VERS L'ÉCRITURE DU POSTMODERNE

(En marge de l'œuvre romanesque de Jean Echenoz)

Au sortir de tant de débats et critiques de la notion, il serait grand temps de se demander quel intérêt pourrait représenter la mise en œuvre du concept de la postmodernité dans le domaine littéraire, bien que toute remise en cause de cette intention puisse paraître légitime. Car tout « nouveau » concept qui se veut le moyen de penser un domaine d'activité humaine doit subir un réexamen sévère et prouver son utilité. Il ne faut pas aller trop loin, il suffit de regarder le combat que la notion de baroque a dû mener pour s'imposer comme élément légitime et incontournable de la littérature française. Toutefois, la tâche du postmoderne est d'autant plus pénible qu'il s'agit d'un concept relativement jeune – le débat se poursuit toujours –, mais son plus grand défaut semble résider dans le fait qu'il a été premièrement théorisé outre-Atlantique, même si les plus importants travaux auxquels j'ai recours dans cette étude, proviennent de Jean-François Lyotard, le « père » de la postmodernité européenne. Etudiant les possibilités de transposer le dispositif socio-culturel dans le domaine littéraire, la présente réflexion se propose d'abord de donner une définition de la notion de postmodernité afin de pouvoir penser le contexte littéraire contemporain par son biais. Il s'agira donc d'observer la manière de textualiser l'ethos de la postmodernité par le principal représentant de la littérature du XX^e siècle, le roman. Plus précisément, nous centrerons notre attention à l'œuvre romanesque de Jean Echenoz dont notamment *Le Méridien de Greenwich* mais aussi d'autres textes paraissent refléter de manière exemplaire les inclinations clés du postmoderne.

Le motif d'employer ce concept en pensant la littérature française du dernier quart du XX^e siècle est très simple : il est en effet impossible de faire l'économie de la notion, tant elle a marqué tout domaine d'intellection et d'art pendant cette période. Les preuves sont à l'appui : il suffit de regarder les signes de changement paradigmatique que produit la prose française à la fin des années 1970 et au début des années 1980. L'apogée de ce changement serait l'année 1983 et ses alentours immédiats : *Tel Quel* devient *L'Infini* et avec lui meurt la dernière des

avant-gardes littéraires françaises ; les pères du Nouveau Roman se lancent dans l'autobiographie ou dans l'autofiction. De même, le couronnement de ces derniers par des prix de prestige est en quelque sorte le point final qui clôt l'expérience avant-gardiste de cet étrange mouvement moderniste. On pourrait ainsi continuer, avec Dominique Viart, Jean-Pierre Salgas¹, Pierre Brunel² ou Marc Gontard³, à énumérer des phénomènes qui permettent d'opter pour un regard nouveau (postmoderne) sur le paysage littéraire contemporain.

J'inscris ma réflexion sur le rapport entre la notion de postmoderne et l'écriture de Jean Echenoz dans le sillage du travail d'analyse de Jean-François Lyotard, car il paraît refléter le mieux la situation tant en Amérique qu'en Europe. Ce travail comprend également la réflexion sur la situation dans tous les domaines de l'activité humaine (science, art, philosophie, etc.) qui sont marqués par « l'incrédulité à l'égard des métarécits. »⁴ A la différence de son congénère américain, le postmodernisme européen se refuse à tomber dans l'écueil d'un « anti-modernisme » répétant la logique avant-gardiste.

La postmodernité dans cette conception ne représente donc pas la fin de la modernité, « car la modernité n'est pas finie. »⁵ Le postmoderne refuse manifestement de se mettre dans le rôle du fossoyeur de la modernité et du modernisme. La question postmoderne n'agit pas dans le sens d'une négation critique du moderne, mais elle essaie de mettre en place un autre regroupement dans un paradigme nouveau. Ce faisant, elle ne rejette pas les idées et valeurs modernes, elle les soumet à une relecture critique afin de pouvoir leur assigner une nouvelle place.

Si la notion a fait son écho et si nombreux sont ceux qui s'essaient à lui donner un sens, il s'avère impossible de penser la littérature contemporaine sans tenter d'identifier des dispositifs transposables du plan philosophico-sociologique au plan de l'écriture littéraire. De plus, considérant les romans de Jean Echenoz, il paraît que certains aspects de la « chose » ont trouvé une expression claire dans ces textes. Si la postmodernité signifie, selon Jean-François Lyotard, une « relecture anamnétique » de la modernité et incarne ainsi une voie pour sortir des impasses de cette dernière, le postmodernisme sera conçu alors comme un outil critique qui permet d'interroger les excès et les limites modernistes. Dans le domaine littéraire, le postmodernisme s'implique à opérer l'anamnèse du modernisme dont il souligne les égarements. Parmi ceux-ci il faut mentionner par exemple la littérature textuelle des années 1960–70 qui a sensiblement compromis la lisibilité du texte littéraire. En effet, il ne s'agit pas tant d'élaborer une théorie du postmodernisme littéraire et encore moins une poétique du texte

1 Michel Braudeau, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002.

2 Pierre Brunel, *La Littérature française d'aujourd'hui. Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Paris, Vuibert, 1997.

3 Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et Critiques*, vol. XXIII, N° 1, 1998, pp. 28–48.

4 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit 1979, p. 7.

5 Jean-François Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984, p. 81.

postmoderne. L'intérêt majeur du rapprochement entre le concept de postmodernité et l'écriture de l'un des auteurs contemporains que, d'ailleurs, plusieurs critiques mettent au rang des « écritures postmodernes »⁶, réside plutôt dans une nécessité de donner un nom aux tendances que le roman contemporain décline et d'éclaircir en quoi celles-ci recourent le discours de la postmodernité.

Le postmodernisme littéraire comme textualisation de la postmodernité

Les postmodernes, ceux que Ruby caractérise comme « expérimentalistes », refusent l'attitude des éclectiques comme un « prétexte au relâchement », en raison de leur rejet total des travaux modernistes.⁷ Les expérimentalistes se proposent donc d'effectuer une relecture critique de la modernité. Si Lyotard demande de « réécrire la modernité », il invite par là à interroger le discours qui a fondé le concept de la modernité. Il ne faut pas voir le contexte d'origine du postmoderne en termes de négation, mais comme une « altération », afin de préserver la « liberté qui en son temps avait permis la créativité. »⁸ Le postmoderne expérimentaliste incarne un effort de reconsidérer et de réévaluer le sens et les valeurs de la situation historique occidentale. Ainsi, les multiples excursions dans le passé qui caractérisent ce postmoderne ne relèvent pas d'une répétition historique au sens de l'oubli postulé par le concept de « remémoration » signalée par Lyotard, mais au contraire, de cette nécessité de se rappeler justement pour ne pas oublier. C'est ici qu'il serait possible de voir l'idée du postmoderne comme un certain parachèvement du moderne : relisant de manière critique⁹ le moderne, le postmoderne tente de parachever ce dernier avec des moyens différents et dans un contexte différent. Si le postmoderne n'est qu'une attitude vis-à-vis du moderne – « son anamnèse critique »¹⁰ –, ce n'est qu'avec l'avènement de la condition postmoderne qu'apparaît une nécessité, ressentie par la littérature elle-même, de relire le modernisme littéraire.

6 Cf. Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *art. cit.* ; Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », in *Écritures contemporaines I. Mémoires du récit*, Paris, Minard, 1998 ; Pierre Brunel, « Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui », in *Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1997 ; Martine Reid, « Echenoz un malfaiteur léger », *Critique*, N° 547, décembre 1992 ; Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

7 Cf. Christian Ruby, *Le Champ de bataille. Post-moderne/néo-moderne*, Paris, L'Harmattan, 1990. Cet ouvrage représente une synthèse de la querelle entre les partisans du néo- et post-

8 Christian Ozuch, « L'attrait pour le ténu », *Cahiers de philosophie*, N° 6, 1988, p. 20.

9 Soulignons que le terme critique ne connote pas uniquement un rapport négatif et qu'il couvre, notamment ici, le sens de réévaluation positive.

10 Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *Cahiers de philosophie*, N° 5, 1988, p. 202. Il s'agit, pour Lyotard, de « réécrire quelques traits revendiqués par la modernité » au sens de leur « enregistrement » et de leur « anamnèse ».

De ce fait, la condition postmoderne dans le contexte littéraire et culturel en général se révèle un « mouvement de reflux » : Pierre Brunel y voit une « récupération des données culturelles [qui] s'est accentuée après 1980. »¹¹ C'est-à-dire un mouvement de distanciation critique par rapport à la modernité scripturale (modernisme) et sociale (modernité proprement dite). Cette démarche nouvelle des auteurs des années 1980 vis-à-vis du modernisme, celui qui a d'une certaine manière « aseptisé » la littérature de l'époque précédente, a conduit une partie de la critique à parler à son propos d'une « esthétique du recyclage », car il s'agit de romanciers « habiles à composer avec les ruines du romanesque. »¹² Le tournant dans la pensée du roman qui a eu pour effet une vague de récupération se pose comme le résultat de plusieurs facteurs.¹³ En attestant des tendances annoncées par Jean-François Lyotard, l'écriture échenozienne s'inscrit de façon indéniable dans cette vague de changements. Par ailleurs, le besoin de ressusciter le romanesque est assez palpable dans les livres de ce romancier qui n'hésite pas à recourir à une hybridation des genres paralittéraires. Les dispositifs narratifs que ces derniers procurent permettent ainsi de réintroduire les catégories traditionnelles du récit dans la littérature narrative :

Les genres mineurs du roman policier, d'espionnage ou d'aventures me paraissent par ailleurs une alternative, des lieux propices à l'expérience romanesque. [...] Ce qui m'intéressait dans les genres mineurs, c'est qu'ils pouvaient être comme des bouées de sauvetage, des sorties de secours ou des poches de résistance dans la littérature des années soixante-dix ou quatre-vingt.¹⁴

Jean Echenoz et le postmodernisme

Je vais essayer d'illustrer sur l'exemple du *Méridien de Greenwich* (Paris, Minuit, 1979), le premier des textes de Jean Echenoz, quelle apparence peut revêtir la relecture postmoderne du modernisme. L'intérêt majeur sera porté sur

¹¹ Pierre Brunel, *La Littérature française d'aujourd'hui*, op. cit., p. 193.

¹² Cf. Dominique Viart, « Ecrire avec le soupçon », in Michel Braudeau et alii, *Le Roman français contemporain*, op. cit., p. 159. Viart parle en ces termes de l'écriture contemporaine d'un Antoine Volodine, Jacques Roubaud, Gilbert Lascault, 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. »

¹³ Jean-Pierre Salgas, « Défense et illustration de la prose française », in Michel Braudeau et alii, *Le Roman français contemporain*, op. cit., p. 81. Jean-Pierre Salgas y énumère les événements et les facteurs dont la combinaison constitue une délimitation possible à partir de laquelle le phénomène postmoderne devient palpable même dans le domaine romanesque.

¹⁴ « Il se passe quelque chose avec le jazz », propos recueillis par Olivier Bessard-Banquy, *Europe*, N° 820-821, août-septembre, 1997, pp. 195 et 202.

l'un des *topos* qui ont significativement marqué le modernisme littéraire, à savoir la dimension autoreprésentative.

Il semble que c'est particulièrement cette face de l'autoreprésentation qui intéresse l'écriture moderniste.¹⁵ Davantage implicite et globale, agissant pratiquement sur la totalité du texte et aboutissant effectivement à interdire toute illusion référentielle, l'écriture métatextuelle connotative paraît s'élever en « métarécit » lyotardien en matière littéraire. L'attitude postmoderne s'en démarquerait en ce que la dimension métatextuelle des œuvres traduisant l'avènement de la condition postmoderne est locale, ponctuelle et explicite, renonçant à tout projet réflexif d'envergure.¹⁶

Si la dimension métatextuelle de l'œuvre postmoderniste se distingue du métatextuel moderniste par son caractère fragmentaire qui ne joue qu'au niveau local de l'œuvre et qui ne se propose pas de s'élever jusqu'à une « escalade de l'autoreprésentation » (Ricardou), elle témoigne aussi d'un certain retrait à l'égard de la pratique. Qu'il soit ironique, parodique et moqueur ou qu'il se pose, tout simplement, comme une source de l'humour et du ludisme narratifs, ce retrait représente également la nécessité de se situer par rapport à elle. L'anamnèse de l'autoreprésentativité textuelle qui s'opère davantage sur le mode de métatextuel dénotatif, constitue l'une des dimensions les plus significatives du romanesque échenozien. Deux romans paraissent en représenter des exemples particulièrement probants : *Le Méridien de Greenwich* et *Lac* (Paris, Minuit, 1989).

***Le Méridien de Greenwich* ou l'anamnèse du modernisme littéraire**

Le roman s'impose dès les premières lignes comme un texte qui va jouer avec les codes littéraires, en particulier avec ceux sur lesquels s'appuie la critique moderniste du roman traditionnel :

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

15 Frank Wagner, « Le miroir et le simple », *Œuvres et critiques*, vol. XXIII, 1, 1998, p. 91.

16 *Ibid.*

phore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le centre, le support ou le prétexte, peut-être, d'un récit. (pp. 7-8)

Le choix du métatextuel est ouvertement annoncé par l'impertinence du commentaire de l'instance narrative première (ce commentaire relève en effet du métatextuel dénotatif) qui n'hésite pas à se servir des notions clefs de la théorie littéraire d'une certaine époque afin d'afficher son parti pris dans la discussion sur le roman traditionnel, « balzacien ». Si le « doute » plane sur la « réalité » du tableau, le fait qu'il puisse être question de « la métaphore », « l'objet », « le centre », « le support », voire « le prétexte » d'un récit ne laisse au contraire planer aucun doute sur l'objectif visé par cette écriture.

L'anamnèse du modernisme littéraire est entamée par le rappel de certaines notions qui animent le débat critico-théorique des années d'après-guerre. Qu'il s'agisse du « tableau », de la « description » ou du « détail », le parti pris de l'auteur du *Méridien de Greenwich* paraît clair. Surtout si le « détail réaliste inutile » qui a tant nourri le débat sur la *mimesis*, en particulier chez les nouveaux romanciers, relève de la prose de Gustave Flaubert, ancêtre de nombreux modernistes.

L'évocation du « soupçon » annonce une posture spécifique vis-à-vis de la théorie de l'écriture. Invoquer ce terme dans l'*incipit*, lieu surchargé de signification, annonce un jeu avec certaines doxas modernistes. Car non seulement pour l'écrivain l'ouverture constitue un passage décisif : c'est aussi une initiation pour le lecteur qui se fait une idée, dès la première phase, du style, du genre et des codes artistiques du texte qui va suivre. Le « soupçon » une fois installé dans sa conscience, le lecteur avisé ne peut s'empêcher de voir dans cette mention une allusion aux théories d'une certaine avant-garde. Le lecteur se voit introduit au moment où le roman est entré dans l'« ère du soupçon » et avec lui tout ce qui l'édifie. Car « non seulement (l'auteur et le lecteur) se méfient du personnage du roman, mais, à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre. »¹⁷ Ce n'est pas par hasard, d'ailleurs, si Paul Otchakovsky-Laurens observe en 1990 qu'« il y a une génération d'écrivains comme Jean Echenoz qui a profité d'un certain nombre d'acquis du Nouveau Roman, et qui essaie d'avancer en rejoignant d'autres formes passées pour essayer de les faire bouger. »¹⁸ Le romanesque échenozien peut sembler vouloir « faire bouger » certaines formes du passé, mais il se lance surtout dans un long voyage remémoratif.

L'autocentrisme du texte littéraire, c'est-à-dire le détour de l'attention lectoriale vers la production textuelle, est, sans doute, l'un des éléments constitutifs du roman moderne. *Le Méridien de Greenwich* se place entièrement dans une position métatextuelle et poursuit un périple anamnétique à travers la mémoire poétique moderniste. C'est ce caractère de cueillette, d'un aléatoire absolu, qui

¹⁷ Nathalie Sarraute, « L'ère du soupçon », *Les Temps modernes*, N° 52, 1950, p. 1419.

¹⁸ Paul Otchakovsky-Laurens dans un entretien avec Danielle Sallenave, *Littérature*, N° 77, février 1990, p. 95.

lui donne l'aspect ludique, non méthodique et qui interdit en effet de le penser en termes de systématisme moderniste.

C'est grâce à l'écriture des modernistes que la pratique de dédoublement textuel s'est vue développer et surtout théoriser. Ce n'est que grâce à « l'aventure de l'écriture » néo-romanesque, amalgamant l'aspect théorique avec l'expérimental, que la mise en abyme resurgit comme l'un des procédés les plus efficaces en ce qui concerne la décomposition des prétentions « réalistes » du roman. L'effet de réel devient l'effet du texte.¹⁹

Le Méridien de Greenwich incarne une composition ludique sur le thème de la logique abyssale, dans la mesure où il met en œuvre tous les types de réflexivité. Le roman est en effet une déconstruction ironique du mécanisme réduplicatif. Si l'autoreprésentation moderniste se proposait de substituer la réalité du monde par la réalité du texte, l'autoreprésentation échenozienne réussit dans une certaine mesure à déconstruire cette réalité textuelle même.

L'histoire du *Méridien de Greenwich* représente une enquête sur la « machine » que le protagoniste, Byron Caine, est censé construire. Cependant, comme le caractère psychopathologique de ce génie le suggère, il n'en est rien, car le projet « Prestidge » que ladite « machine » incarne n'est qu'un grand leurre pour faire s'entretuer le plus grand nombre de « personnages » (p. 244). (Le texte ne dit pas personnes !) Le vide paraît constituer l'enjeu du roman, puisque c'est ainsi que le roman regarde la pratique du second degré privée du pouvoir référentiel : « Caine avait d'ailleurs fini par ne plus s'intéresser qu'à la confection minutieuse de ce leurre, pure apparence, contenant vide et formel, efficace comme peut l'être un accessoire de théâtre... » (p. 221). Si, jusqu'ici, le doute dans la conscience du lecteur n'était que latent, il est impossible, après cette scansion du « second » et d'autres degrés d'intelligence herméneutique, de ne pas envisager le texte du *Méridien de Greenwich* sous son aspect métatextuel.

Se proposant d'établir une sorte de bilan de la pratique autoreprésentative, l'anamnèse de la poétique spéculaire ne s'arrête pas devant d'autres procédés scripturaux purement autoréflexifs. Il s'agit en particulier des métaphores textuelles qui figurent la constitution du texte romanesque. Procédés repérés par les poétiques modernistes²⁰, les métaphores de la textualisation se situent sur le niveau métatextuel de l'œuvre dont elles représentent l'articulation et le fonctionnement. Si le modernisme scriptural s'applique à prospecter ce vaste champ de production du sens du point de vue pratique mais surtout théorique, le postmo-

¹⁹ Cf. Jean-Michel Adam, *Le Texte narratif: traité d'analyse textuelle des récits*, Paris, Nathan, 1985, p. 10.

²⁰ Nous songeons notamment à l'étude exhaustive de ce mécanisme autoreprésentatif de Jean Ricardou : « La métaphore d'un bout à l'autre » : « Aux commencements de la littérature moderne s'accomplit, imperceptible, un renversement d'assez vaste envergure : certaines aptitudes du langage, jusque-là restreintes à d'étroites tâches *expressives*, se trouvent mises en œuvre selon de précises procédures de *production* qui leur confèrent un tout autre rôle. Cette pratique méconnue, dont il est maintenant possible de mettre en place la théorie, semble intensément active, en particulier au plan de la métaphore, dans *A la recherche du temps perdu*. » Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 89.

dernisme n'en serait qu'un souvenir fragmentaire, une anamnèse. Si l'écriture moderniste représente la «révolution métaphorique»²¹, l'écriture postmoderniste ne serait qu'un jeu avec les éclats de cette «révolution» du sens.

L'une des figures métatextuelles les plus fréquentes est la métaphore. Il s'agit d'une substitution analogique entre deux niveaux textuels ou, plus précisément, entre le concret – celui de la diégèse (faits racontés) – et l'abstrait – le niveau de la narration (mise en texte des faits). Jean Ricardou définit ce mécanisme textuel de façon claire : « pour tel fragment de la fiction, il s'agit de représenter, [...] l'un des mécanismes par lesquels s'organise cette fiction. »²² Si nous appliquons à cette définition la terminologie de Bernard Magné, relève de la métaphore métatextuelle tout élément du texte dont le signifié de dénotation, c'est-à-dire le dénoté extralinguistique ou, du moins, l'un de ses aspects particuliers, est susceptible de se concevoir comme le signifiant de connotation. Le signifié de ce signifiant de connotation figurerait un aspect du texte ou de sa pratique.²³

Le texte d'Echenoz recèle au moins deux métaphores métatextuelles évidentes qui reflètent la construction du roman : la machine et le puzzle. Byron Caine feint la construction de la « machine » qui émane du projet Prestidge. Si, dans un texte littéraire, tout élément de la diégèse peut signifier aussi sur le plan métatextuel, le présent roman semble jouer avec cette signifiante métatextuelle. La machine qui n'a, au premier abord, aucune fonction spéciale, à part celle de simple leurre pour attirer l'attention des personnages destinés à s'entretuer, représente de la sorte le support d'un sens second. Le signifié second prédomine déjà sur le signifié extralinguistique. Son contenu sémantique porte ici sur le texte même et relève du métatextuel : la machine incarnant le projet Prestidge caractérisée comme rassemblement d'« éléments hétérogènes » qui « ne semblaient pas tous achevés, certains paraissaient n'exister qu'à l'état de schémas, de prototypes ». L'allure de l'un d'eux, par exemple, « simple conglomérat de fil de fer tordu [...] n'annonçait en rien qu'il fût achevé » (pp. 98–99), laisse supposer que sa fonction est non seulement de dénoter l'objet de référence, mais également de connoter, en affichant le discontinu, le fonctionnement textuel du *Méridien de Greenwich*. Certains éléments du signifié du terme « machine » deviennent le signifiant de connotation qui désigne le texte, son fonctionnement et sa structure. La machine textuelle travaille donc à deux régimes : textuel (celui de la diégèse) et métatextuel. D'une part elle est un appât gratuit offert aux êtres désagréables, d'autre part elle reflète la constitution textuelle du roman. Mais le rôle emblématique de cette machine va encore plus loin dans la mesure où elle pourrait être lue aussi bien comme un reflet métatextuel de la pratique dite « de seconde main », c'est-à-dire d'« une esthétique de la récupération et du recyclage, en somme une pratique intertextuelle. »²⁴ Si elle est « une

21 *Ibid.*

22 Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 104.

23 Bernard Magné, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, N° 1–2, printemps – été 1986, p. 82.

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

sorte de collage, un conglomérat de matériaux de récupération qu'il [Byron Caine] assemblait entre eux selon le principe arbitraire mais rigoureux du tirage au sort» (p. 222), son sens se dégageant surtout de sa « forme », ensemble de connexions qui prévaut sur toute autre finalité non textuelle, la machine doit s'entendre également comme une allusion à l'esthétique qui ne s'interdit pas des emprunts hétéroclites : la Bible (noms allusifs de Caine et d'Abel, le personnage de Rachel),²⁵ le mythe grec (Byron Caine représenté comme Prométhée),²⁶ mais avant tout le mythe littéraire. Se posant comme un récit d'aventures insulaires où le bateau joue un rôle significatif, *Le Méridien de Greenwich* manifeste fréquemment sa parenté avec les robinsonnades. D'ailleurs, les personnages avouent ouvertement s'être inspirés des réécritures de ce mythe : « Etant jeune, dit Arbogast, j'ai lu *Walden* et *Le Robinson suisse*. J'en avais gardé quelques souvenirs, ça m'a un peu aidé » (p. 129).

Le thème de la machine que l'on trouve chez Echenoz est une image de la modernité technique qui a tant séduit les auteurs modernistes. D'autre part, étant le modèle épistémologique pour penser le fonctionnement de l'organisme, la machine est un reflet de la conception moderniste du texte. Ces deux côtés de la modernité, technique et textuelle, représentés par la machine, subissent toutefois certaines déformations dans la fiction d'Echenoz. Moyen de libérer l'homme des forces de la nature, la machine, facteur principal du progrès, est un mythe de la modernité et l'art moderniste lui attribue une place considérable. Il suffit d'évoquer les machines construites selon « le procédé » de Raymond Roussel,²⁷ parmi lesquelles notamment la machine à peindre dans les *Impressions d'Afrique*, ou la hie volante dans *Locus Solus*.

Caricature des machines modernistes, la machine de Byron Caine se pose donc comme une double évocation de la modernité. Cependant, à la différence de la productivité esthétique des machines rousseliennes, la machine échenozienne, assemblage d'objets hétéroclites, résultat du ludisme insoucieux, interdit toute intelligibilité :

Tout espoir de compréhension, d'abord encouragé par la reconnaissance au sein de ce fatras de quelques unités mécaniques conventionnelles, se diluait ensuite, s'éparpillait et renonçait enfin à suivre cette accumulation de

25 « 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. » (p. 7) Dans la Bible (Jérémie XXXI, 15–20), Rachel est représentée comme mère éponyme d'Ephraïm et Manassé qui pleure sur ses enfants, massacrés ou dispersés par les Assyriens.

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

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

relais hétéroclites, d'accouplements techniques contre nature, si l'on peut dire, d'appareils contresens d'objets. (p. 99)

La machine dans laquelle se combine modernité technique et modernisme textuel n'est qu'un constat d'échec de ces deux dimensions de la modernité. Atteintes par certaines altérations de l'écriture d'Echenoz, les deux faces de la machine témoignent de son statut à l'époque post-industrielle : la machine y disparaît dans la mesure où elle n'est plus discernable, où elle s'est dissoute dans des systèmes globaux de la technostructure. L'inachèvement fatal de la machine de Byron Caine en fait l'objet d'indétermination par excellence, d'où sa « crise d'identité » qui semble marquer l'époque postmoderne :

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

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

Cette image de la machine agit également au niveau métatextuel de l'œuvre. En effet, si certains des éléments de la machine ne représentent qu'« un premier passage de l'idée dans la matière, [...] le stade initial de sa concrétisation » (p. 99), il en va de même des éléments du texte du roman. Ayant perdu le sens de l'unité, la machine échenozienne est travaillée par le processus de déconstruction qui travaille aussi le romanesque. A l'instar de l'image de l'écrivain qu'incarne Martial Canterel chez Roussel, Byron Caine métaphorise également l'instance auctoriale. Mais puisqu'il se retrouve entièrement aux antipodes de Canterel, ne serait-ce qu'en raison de son attitude perturbatrice, le personnage de Byron Caine annonce un changement profond dans la façon de concevoir la machine-texte. Ne cessant d'étaler le principe de discontinuité et d'hétérogénéité, la machine-texte d'Echenoz « représente emblématiquement la condition postmoderne. »²⁸

Le puzzle

La construction de la « machine » est accompagnée, sinon remplacée entièrement, par l'assemblage du puzzle qui est l'autre métaphore de la constitution du

texte. A la manière du procédé de construction-déconstruction machinal, la pratique de ce jeu pourrait s'entendre dans le même sens, à ce détail près qu'il s'agit d'un procédé inverse. Le puzzle consiste à composer une image à partir d'une certaine quantité de fragments. C'est dire qu'il faut qu'il y ait au départ quelqu'un qui le découpe et le décompose. Transposé à la matière du texte littéraire, l'assemblage du puzzle implique le travail préalable de l'instance auctoriale²⁹ en reflétant aussi bien l'activité du lecteur. Byron Caine représente donc l'image du scripteur de même que celle de lecteur du *Méridien de Greenwich*. On pourrait envisager ses activités en termes de déconstruction-réconstruction du texte narratif. Ainsi du romanesque sous l'emprise de la condition postmoderne : après une déconstruction de la part du modernisme, advient enfin le moment de « construire de nouveau des récits. »

Byron Caine s'amuse donc à composer le puzzle et sa préoccupation constitue l'un des fragments fournis au cours de l'anamnèse de la poétique spéculaire. L'image que représente le puzzle reconstitué est une reproduction du tableau de Van Haecht, « la *Visite d'une galerie* » (p. 38). Nous repérons ici une suite de fragments de l'imaginaire de Georges Perec. Non seulement le puzzle composé par le protagoniste métaphorise le fonctionnement du roman à la manière de *La Vie mode d'emploi*,³⁰ mais il figure l'un des tableaux d'*Un Cabinet d'amateur*. Ce tableau, dont l'auteur s'appelle « Guillaume Van Haecht », représente « *Le cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest lors de la visite des Archiducs Albert et Isabelle* ». Le fait que parmi les personnages représentés se trouve aussi l'auteur lui-même n'est qu'un détail, mais qui est tout aussi éloquent. Le tableau du puzzle échenozien représente la reproduction du tableau de Perec, pourvue d'un commentaire déceptif quant aux phénomènes de déduplication :

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

Si le puzzle de Percival Bartlebooth reste inachevé et implique de la sorte la nécessité de remplir le vide, de trouver la pièce manquante, celui de Byron Caine se voit finalement recomposé, en affichant son plein et sa finitude. Mais si le puzzle reconstitué du *Méridien de Greenwich* veut montrer sa scission avec l'isotopie du manque propre au puzzle perecquien et bien d'autres récits à la dimension autoreprésentative, la machine échenozienne s'oppose par son inachèvement et la non-finalité exhibée à la machine de Martial Canterel. Le postmodernisme paraît travestir le modernisme, du moins chez Echenoz. D'ailleurs, la

²⁹ On pourrait noter que l'image idéale de ce type de scripteur-découpeur de puzzle est Gaspard Winckler de *La Vie mode d'emploi*. Chargé par l'aquarelliste Barthlebooth, Winckler transforme ses tableaux en puzzles que ce dernier essaie de reconstituer.

³⁰ Cf. Bernard Magné, « Le puzzle, mode d'emploi : petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec », *Texte*, N° 1, 1982, p. 71.

mise en abyme se distingue toujours chez cet auteur par le refus de l'infini : « C'est un processus classique, voyez-vous, un jeu de miroirs qu'on peut compliquer à l'infini. D'ailleurs non, rectifia-t-il scrupuleusement, pas tout à fait à l'infini. Il y a un moment où ça s'arrête. Mais ce serait trop long à expliquer. » (p. 70) Cette désobéissance vis-à-vis des procédés scripturaux modernistes ne cache-t-elle pas une dénonciation légère de l'hermétisme textuel ? Notamment si l'image dans le tapis de Henry James, dernier clin d'œil à l'énigme moderniste que pose la forme du texte narratif, finit par apparaître :

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

Ce qui apparaît dans cette allusion à la fiction de Henry James est en effet une représentation carnavalesque des enjeux et modèles de la critique structuraliste, du « meilleur exemple que je connaisse d'une critique qui constamment ramène notre attention de l'aspect référentiel de l'œuvre d'art – de ses prolongements dans la 'réalité' – vers sa cohésion structurale, laquelle en serait la principale source d'inspiration. »³¹ Chez James, le secret de l'écrivain demeure caché : le lecteur, soit-il « savant », n'a aucune chance de trouver l'« image ». Mais chez Echenoz, malgré l'insaisissabilité et le flou qui hantent Abel multipliant les efforts pour reconstituer le sens du « texte » représenté par le tapis, l'image apparaît finalement. Voire, elle apparaît aux yeux d'un personnage qui est l'image du lecteur on ne peut plus naïf. S'agit-il ici d'un présage du passage à la légèreté textuelle, de ce que Fieke Schoots a si symptomatiquement caractérisé comme « Passer en douce à la douane »³² ? Si l'écriture d'Echenoz constitue l'espace propice pour le retour du romanesque dans le roman, il faut avant tout considérer que ce romanesque a pu revenir, puisque le modernisme lui a cédé de l'espace dans le texte du roman.

31 Léo Bersani, « Le mensonge jamesien », *Poétique*, № 17, 1974, p. 51.

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

Conclusion

Il serait peu plausible de vouloir réduire tous ce qui est désormais appelé « Nouveau Roman » à la pratique de la mise en abyme. Une telle réduction relèverait de la gageure. Le projet scriptural reste, pourtant, jusqu'à un certain moment et en fonction de l'auteur, le même. La représentation du monde ainsi que certains éléments du récit ont perdu leur place dans le roman. Lucien Dällenbach démontre dans son étude que le procédé évolue dans l'écriture des nouveaux romanciers. Certains textes (*Projet pour une révolution à New York, Triptyque*) marquent une « crise de la mise en abyme fictionnelle » et déplacent l'attention vers d'autres types de dédoublement textuel. Les textes qu'il assimile à la notion de « nouveau Nouveau Roman », telle qu'elle a été évoquée en 1971 lors du colloque de Cerisy, marquent un glissement de la pratique spéculaire vers une « auto-inclusion et déception infinie ». Jouant de la déception du lecteur qui est incapable de concevoir ce haut degré d'emboîtement, ces textes visent en effet un double objectif : multipliant les auto-inclusions dans une suite de dépendances emboîtées, ils tournent « non seulement en dérision l'idéologie réaliste » en se coupant du monde dans un repli infini sur soi-même, mais ils s'affirment comme une « réalité *impensable*, un défi au *bon sens* et un exemple de très vive modernité »³³, étant donné que celle-ci « commence avec la recherche d'une littérature impossible. »³⁴ La généralisation de la pratique en est arrivée au point où la littérature se concevait, reflet par reflet, comme une production textuelle « à l'intérieur d'un espace *impensable*. » Si le premier Nouveau Roman n'est pas parvenu à s'affranchir de la *mimesis*, le nouveau Nouveau Roman a réussi à « s'arracher à son emprise. »³⁵

Orientant l'intérêt sémantique de l'œuvre littéraire dans le sens de l'écriture, la pratique spéculaire, telle qu'elle se montrait dans les œuvres des néo-romanciers ou néo-néo-romanciers, a brisé le récit et contesté la notion de représentation. Chez Echenoz, en dépit d'une dimension autoreprésentative considérable, le monde romanesque réapparaît bien stable. Dans la mesure où il ne refuse nullement la représentation du réel (les éléments spatiaux réels ou les objets de la vie quotidienne y foisonnent) ni les éléments du récit traditionnel, ce romanesque est loin de contester la *mimesis*. La specularité textuelle ne constitue qu'un léger dérèglement, une parure loufoque, peut-être même un objet d'art kitsch. Elle n'a aucunement créé un « espace *impensable* » où la *mimesis* n'aurait de place. Au contraire, les galeries de miroirs qui « ornent » le romanesque d'Echenoz sonnent trop creux, tant la vocation du romanesque prédomine la motivation autoreprésentative. Nombreux étaient les passages cités qui se donnaient à lire comme un aver-

33 Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire, op. cit.*, pp. 200–201.

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

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

tissement à tout lecteur trop acharné de voir dans le geste réflexif la preuve de la continuité d'une littérature qui se contemplait dans son propre miroir. Soulignée par l'humour, la désinvolture qui régit le procédé interdit toute volonté de voir dans cette écriture la poursuite du projet esthétique (néo-)néo-romancier. En même, elle paraît ironiser sur toute une pléiade d'œuvres « de jouissance », alors que s'impose une littérature « de plaisir ».³⁶

La rencontre postmoderne avec le modernisme du (nouveau) Nouveau Roman se fait par le biais de l'anamnèse de ses propres lieux communs. Si la définition de l'anamnèse implique des renseignements fragmentaires, le roman d'Echenoz ne donne en effet que des fragments de son passé moderniste. Ces fragments ne réussissent pas à s'engendrer en système, leur rôle est de remémorer le passé du roman.

Les romanciers des années 1980 qui ont vu l'expérience du Nouveau Roman et du *Tel Quel* se posent en effet une question fondamentale : comment écrire après les excès de la littérature textuelle, comment renarrativiser le roman sans « revenir aux formes traditionnelles du réalisme psychologique ? »³⁷ Le postmodernisme qui s'étale sur le terrain romanesque traduit ainsi une nécessité de s'affranchir des impasses de la modernité à travers leur anamnèse et en vue de retrouver le récit avec ses composantes traditionnelles. Aron Kibédi Varga³⁸ observe que la renarrativisation du roman ne peut donc apparaître que sur le mode ironique, ce que confirme, d'ailleurs, un autre observateur du phénomène, Umberto Eco. Il ajoute en ce sens que « [l]a réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente. »³⁹

36 Nous reprenons évidemment l'idée barthésienne, selon laquelle le texte de plaisir est celui qui « contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture », tandis que le texte de jouissance, incarnant parfaitement l'idée moderniste du roman, est celui qui « met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. » Le postmoderne du romanesque surgit alors de cette distinction empirique – bien qu'il n'y ait, entre les deux, qu'une différence de degré – comme un texte de plaisir qui n'a plus besoin, à la différence de son adversaire, de se définir par rapport à ses prédécesseurs. Cf. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, pp. 22 et 30.

37 Marc Gontard, *art. cit.*, p. 36.

38 Aron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, N° 77, février 1990, pp. 3–22.

39 Umberto Eco, *L'Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 77. Dans ce contexte, cf. le propos de Jean Echenoz qui trace son point de vue du paysage romanesque du dernier quart du siècle précédent : « A la fin des années soixante-dix, il me semblait que tout était ouvert romanesquement, mais avec un regard qui ne pouvait plus être innocent. [...] C'était un moment très riche parce qu'on pouvait s'atteler à des choses qui me sont très chères, c'est-à-dire la tradition d'un roman d'action, que l'on ne pouvait plus aborder de façon vierge. Il était difficile de s'intéresser au récit sans s'intéresser prioritairement à la forme. Les genres mineurs du roman policier, d'espionnage ou d'aventures me paraissaient par ailleurs une alternative, des lieux propices à l'expérience romanesque. » « Il se passe quelque chose avec le jazz », *art. cit.*, pp. 194–195.