

CHAPITRE 6 : L'ANAMNÈSE DU PROCESSUS CRÉATEUR OU MISE À NU DE LA NARRATION

Il peut n'être qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le centre, le support ou le prétexte, peut-être, d'un récit (MG, p. 8).

Ce n'était pas vraiment une lettre à Paul. Paul n'était que le prétexte d'écrire, comme écrire était le prétexte d'autre chose (MG, p. 150).

Le roman échenozien invite constamment à la recherche d'un sens qui semble se cacher derrière les faits racontés. Nous avons vu quel rôle joue la dimension méta-textuelle dans *Le Méridien de Greenwich* et *Lac*. C'est au plan métatextuel que s'opère une relecture minutieuse des procédés et figures textuelles modernistes. L'existence de cette dimension du texte romanesque et l'incitation au décryptage du sens qui se trouve en son sein se manifeste au niveau de la narration, par la dénudation du processus qui la produit. Ainsi, d'innombrables métalepses de l'instance narrative s'introduisant comme bon lui paraît dans l'espace diégétique pour commenter les faits narrés, avec de nombreux reflets de la figure du lecteur au niveau de la diégèse, méritent un examen plus détaillé. D'autant qu'il s'agit d'un mécanisme qui est à l'origine du roman moderne. Linda Hutcheon remarque en ce sens que la conscience de soi du texte littéraire remonte en effet jusqu'à *Don Quichotte* et son scripteur Cid Hamet Benengeli, en passant par le reflet du soi du scripteur romantique et narrateur-guide querelleur du XVIII^e siècle.¹ Traçant ainsi une « tradition de narcissisme évolutive » qui va de Cervantès et son intention parodique dénudant le procédé jusqu'à la métafiction contemporaine, elle annonce les conclusions de Milan Kundera à propos de l'histoire du roman et de la modernité, bien qu'une réserve s'impose ici concernant cette dernière. Elle couvre le sens de « Temps modernes »² et fait l'objet d'une acception plus large que celle que nous avons délimitée par le terme de « modernisme », c'est-à-dire entre les textes de Baudelaire et le déclin des avant-gardes à la fin des années 1970. Dès lors, il n'est plus possible de considérer la métalepse comme un trait spécifique de l'écriture moderniste qui servirait ainsi de trait définitoire du modernisme. Il n'est pourtant pas sans intérêt de remarquer que l'entrée du narrateur extradiégétique dans l'espace diégétique ne constitue un présage d'autonomisation

1 Linda Hutcheon, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, N° 29, février 1977, p. 95.

2 Cf. Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 20 : « Le chemin du roman se dessine comme une histoire parallèle des Temps modernes. Si je me retourne pour l'embrasser du regard, il m'apparaît étrangement court et clos. »

textuelle du roman qui met en avant sa fictivité, voire sa « littéarité » et par là sa distance face à l'écriture dite « réaliste », que dans le roman moderniste. Si le roman, symptôme des Temps modernes, naît d'une intention parodique subvertissant les conventions et codes génériques du roman médiéval, le modernisme tel qu'il se constitue au cours du XX^e siècle amène cette intention déconstructionniste jusqu'à une sorte de vertige textuel qui fait évanouir le romanesque : l'autoreprésentation du Nouveau Roman fait de la narration la fiction même, l'anti-représentation tel queliste évince la fiction pour se concentrer directement sur la « scription ». Le roman n'est plus le roman, il n'est qu'un « texte ». S'appuyant sur la logique moderniste qui en appelle constamment à l'innovation et à la subversion, les mouvements qui mobilisent cette évolution au sein du roman se fondent sur le conflit entre la motivation réaliste et textuelle. Ainsi, s'insurgeant contre le réalisme du roman traditionnel, le roman moderniste porte son attention essentiellement sur ses propres processus créateurs. Or c'est pendant cette évolution au sein du modernisme que le roman perd aussi ce qui en faisait le roman, en s'égarant en même temps dans une sorte de dédale hermétique. S'il est possible de regrouper à la manière de Linda Hutcheon les romans de Cervantès, Sorel, Sterne, Diderot, avec ceux de Gide, Woolf, Joyce ou avec le Nouveau Roman et *Tel Quel* sous l'égide de la notion de narcissisme textuel, il s'avère toutefois nécessaire d'établir une distinction nette entre deux attitudes possibles d'« autoconscience ». Il nous paraît important de démêler une autoconscience textuelle explicite d'une autoconscience implicite. Si le texte autoreprésentatif relevant de la première catégorie dit manifestement qu'il « se sait », en d'autres termes qu'il sait se regarder, celui de la seconde catégorie ne le dit que de façon implicite et métaphorique, sur le mode du « second degré », intégrant les signes d'une telle autoconscience dans sa structure. Si, dans le premier cas, la conscience de soi est annoncée par la voix du narrateur ou par une allégorie relative à l'intrigue, dans le second cas, elle ne résulte que d'une interprétation des données textuelles portant sur la structure de l'œuvre. Le seul indice qui puisse conduire l'interprétation vers l'autoreprésentativité n'apparaît alors que comme un vide au plan de la fiction.

Ce clivage a été déjà invoqué à propos des deux types de ressources métatextuelles - dénotatives et connotatives. Au début de son étude, Frank Wagner formule l'hypothèse selon laquelle le postmodernisme littéraire se démarquerait du modernisme justement en ce qu'il recourrait davantage aux ressources métatextuelles dénotatives - le modernisme ne puisant que des ressources connotatives -, il conclut par contre que ce critère permettant d'établir une ligne de démarcation stable et convaincante n'est tout de même guère opératoire, étant donné l'impossibilité de dissocier les deux types de ressources métatextuelles. D'ailleurs, les romans d'Echenoz semblent travailler les deux types de la conscience de soi du texte, effectuant une jonglerie entre l'implicite et l'explicite, entre une autoreprésentation timidement insinuée sous forme d'allusions et une conscience de soi ouvertement déclamée par l'instance narrative. Nous avons vu quelles proportions atteignait la spécularité dans cette œuvre et quel statut lui avait été attribué au niveau métatextuel. Si les romans d'Echenoz ont tendance à envisager la spécularité textuelle comme une aire de jeu parodique, comme un objet d'analyse dont la distance ironique se fait clairement sentir, c'est aussi grâce à une forte aide de

la part du dispositif autoreprésentatif explicite qui n'hésite pas à recourir aux services de l'instance narrative pour s'auto-commenter. Dans le premier cas, l'autoréflexion du texte s'opérait au niveau de l'énoncé, reproduisant des éléments du narré, dans le second cas, elle prendra pour cible l'énonciation, réfléchissant ainsi la narration sous forme de commentaire métafictionnel, métanarratif ou métadiscursif, selon le niveau du texte auquel il se rapporte.

Les impertinences du narrateur ou l'anamnèse de la métalepse fictionnelle

Genre mineur, situé pendant longtemps à la marge des genres et codes établis, le roman tel qu'il apparaît sous sa forme « moderne » a toujours su ironiser sur ses collègues « nobles », et en particulier sur ses propres parents génériques. Sa liberté dont il se réjouissait émanait du peu de légitimité qui lui procurait un vaste terrain d'activité contestataire. L'intrusion ironique du narrateur représentait un outil hautement apprécié dans cette entreprise. Or l'étude historique du phénomène rappelle que cette technique n'a pas toujours eu le même sens au cours de l'histoire du genre romanesque. Car si le commentaire du narrateur chez Scarron, Sterne, Diderot ou Furetière sert à désavouer les conventions romanesques afin de promouvoir un certain réalisme au sens de « vraisemblable » jusque-là refusé,³ ce même commentaire, au XX^e siècle, sert, au contraire, à contester la motivation objective du roman réaliste et oriente l'attention du lecteur vers la production du texte.⁴

La poétique classique regardait la métalepse de l'auteur comme une « transform[ation] des poètes en héros des faits qu'ils célèbrent », c'est-à-dire comme une représentation de l'auteur « comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire. »⁵ Cette conception de la métalepse figurative est très proche de l'hypotypose qui consiste, selon Dumarsais, à décrire (peindre) « les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux. »⁶ En effet, dans les deux cas, le poète feint d'intervenir dans l'histoire qu'il ne fait que représenter afin de prétendre à l'omnipotence sur les faits racontés et sur la narration.

La métalepse dont la définition s'élargit, chez Genette, à toute « transgression figurale ou fictionnelle du seuil de la représentation »⁷ peut ainsi servir de dénominateur commun aux espiègleries qu'opère l'instance narrative première dans les romans d'Echenoz. Ses interventions mettent en cause à la manière des romanciers modernistes non seulement les conventions du roman traditionnel qui présuppose

3 De manière révélatrice pour ce contexte, le narrateur de *Jacques le fataliste* souligne, dans un commentaire métatextuel, qu'« [il] est bien évident que je ne fais point un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable. » Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Classiques de poche », 2000, p. 57.

4 Cf. Yves Reuter, *L'Introduction à l'analyse du roman*, 2^e édition, Paris, Dunod, 1996, p. 31.

5 Fontanier, *Commentaire des tropes* (1818) cité par Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 10.

6 Dumarsais, *Des Tropes* (1730), cité par Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 11.

7 Gérard Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 14.

que le narrateur rapporte les événements comme s'ils étaient effectivement arrivés, mais elles semblent également éroder le sérieux de la narration dont elles exhibent de façon complètement arbitraire et non systématique le fonctionnement.

Dans les termes des formalistes russes, l'intrusion du narrateur dans la diégèse représente l'une des méthodes pour révéler le caractère imaginaire de l'histoire racontée en dénudant le procédé par lequel l'histoire devient texte littéraire.⁸ L'attention de ce que nous avons précédemment désigné avec Umberto Eco comme « lecteur critique » s'oriente immédiatement vers la production textuelle. Si le narrateur, délégué éminent de l'auteur dans le texte, peut intervenir dans l'histoire qu'il se donnait pour but de « seulement » rapporter, « il peut aussi bien feindre d'y entraîner son lecteur. »⁹ Ceci même si ce dernier est l'objet d'une ironie mordante par laquelle le narrateur prend ses distances par rapport à lui.

A la manière de la situation communicationnelle entre le narrateur et le narrataire, c'est-à-dire celui qui raconte et celui qui l'écoute (lit) et interprète, une sorte de dialogue entre l'auteur et son lecteur¹⁰ s'engage. Nous avons évoqué ailleurs, en parlant du *Méridien de Greenwich*, le reflet textuel de cette situation communicationnelle sur le plan diégétique. L'histoire que le narrateur hypo-diégétique, Paul, raconte à Vera, narrataire hypo-diégétique, représente une sorte de présage du traitement ludique que ce procédé de dénudation subit, d'autant que le récit de Paul, résultat tout à fait arbitraire de son inventivité narrative, est en effet une mise en abyme de l'*excipit* du roman. Le roman semble ainsi réaliser la fiction proleptique du personnage, narrateur hypo-diégétique, sans que ce dernier le sache. Le lecteur, c'est-à-dire le « lecteur implicite », peut ainsi voir son propre reflet dans le personnage de Vera qui écoute et essaie de « décrypter » les messages de Paul.

8 Analysant *Tristram Shandy* de Sterne, Victor Chklovski remarque que cet auteur met à nu la méthode avec laquelle il construit le texte du roman. Ainsi, le sujet du roman est constitué par la prise de conscience de la forme qui, elle, naît de sa propre distorsion. Celle-ci est le résultat du jeu avec le caractère conventionnel des modes canoniques d'écriture romanesque. Cf. Victor Chklovski, « Le roman parodique », in *Théorie de la prose*. Nous renvoyons à l'édition tchèque : *Theorie prózy*, Prague, Melantrich, 1948, p. 175.

9 Gérard Genette, *Métalepse*, op. cit., p. 24.

10 Le terme d'auteur que nous avons prêté à cette instance qui crée le texte recoupe en effet le concept d'« auteur implicite » (« implied author ») de Wayne C. Booth. Cf. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1961, pp. 70-74. L'auteur implicite se place en quelque sorte entre l'écrivain et le narrateur : il est la source de la structure du sens du texte narratif, c'est-à-dire non seulement ce qui se dit dans le texte et ce que ce dernier dénote, mais aussi ce que le texte implique, ce qu'il connote. La lecture du texte est en effet un processus interactif entre deux constructions médiatrices : l'auteur implicite et son corollaire, le lecteur implicite (« implied reader »). Si le premier crée dans le texte un éventail de sens (des possibilités interprétatives du texte), l'autre construit ce sens en dehors du texte. Cf. Seymour Chatman, *Coming to Terms : the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1990. Nous nous référons à l'édition tchèque de cet ouvrage : *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*, Olomouc, Univerzita Palackého, 2000, p. 77.

Le commentaire métafictionnel¹¹

Si les fonctions qui définissent le narrateur sont *l'histoire*, la *régie* et le *texte*¹², c'est la première qui va retenir notre attention ici. Comme il a été mentionné ci-dessus, le narrateur échenozien s'applique dès l'entrée à déjouer tout effet de d'objectivité et de réalisme que pourrait engendrer une narration sans médiateur apparent :

Pradon défit l'emballage de cellophane d'où il extirpa une petite bobine de film, du même type que la précédente. 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, nous soulignons).

Cette ignorance simulée à propos des détails relevant de la fiction narrée ne peut que provoquer un doute du lecteur implicite. Celui-ci est en effet entretenu tout au long du roman dans un sentiment de perte de repères stables qu'implique la tactique de repli de la voix narrative. De manière tout à fait aléatoire, il arrive au narrateur – censé ordonner les faits de la fiction, qui n'échappe aucunement, chez Echenoz, à l'omniscience du narrateur du roman traditionnel – de dissimuler cette omniscience et de se mettre dans la position d'un observateur indépendant qui ne fait qu'interpréter ce qu'il voit. Ainsi, le narrateur de *Cherokee* n'hésite pas à s'adresser au lecteur en lui insinuant, tel le narrateur sternien, la meilleure des options pour suivre les événements de l'histoire afin de n'en manquer aucun :

Ils ne sont plus là. Cependant nous restons. Alentour le paysage est gris et terne. Il fait humide et froid. Tout est désert, on n'entend plus rien que cette rumeur lointaine sans intérêt. Que ne partons-nous pas. Mais voici qu'un autre bruit de moteur naît en coulisse¹³, se précise, s'incarne en une nouvelle voiture qui paraît au bout du passage, s'approche, ralentit et se gare là même où stationnait la 504. C'est la Mazda locative de Fred. Va-t-il se passer quelque chose. Aurions-nous bien fait de rester (CH, pp. 101-102).

Ou bien dans *L'Équipée malaise* :

Leur véhicule démarre, laissons-les s'en aller. Revenons chez Paul qui a refermé sans bruit la porte sur eux, rapporté la bouteille à sa place dans le placard [...] (EM, p. 122).

Faisant également penser aux métalepses balzaciennes du type « *Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer [...]* »¹⁴, ce passage joue avec le code de la réception en tentant, de façon complètement superficielle, de renouer avec le mode de la réception réaliste traditionnelle.

11 Pour éviter toute confusion, nous trouvons inévitable de souligner que « métafictionnel » est ici tout commentaire qui porte sur la fiction, ou, plus précisément, sur l'espace de la fiction - la diégèse. Il faudrait le distinguer donc de la « métafiction » anglo-saxonne qui signifie « fiction sur la fiction » et qui s'apparente à la démarche gidienne dans *Les Faux-Monnayeurs*.

12 Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., pp. 261-262.

13 Il faut également noter l'étrangeté de ce détail qui transforme la scène romanesque en scène théâtrale.

14 Ce bel exemple d'*Illusions perdues* est invoqué par Gérard Genette, *Métalepse*, op. cit., p. 22.

Celle-ci objective la fiction par l'intermédiaire des digressions de ce genre afin de mettre au point la compréhension et de souligner la réalité de l'histoire (fiction) qui continue à se dérouler là où l'on n'est pas – c'est-à-dire là où le narrateur et, donc, aussi le lecteur ne peuvent pas regarder. Or cette volonté de réalisme ironiquement et subrepticement suggérée ne représente que l'une des stratégies du narrateur échenozien d'égarer le lecteur dans une sorte de dédale de paroles où il est finalement assez difficile de déceler qui parle et plus encore qui voit en fait : « Chopin se mit en marche dans le sens opposé. Une très jolie fille rousse traversait le boulevard avec un sac à dos, ah non c'est un bébé, tiens, puis un café désert s'offrait rue Lavoisier » (L, p. 43). Dans *Le Méridien de Greenwich*, la stratégie subit un renversement total, lorsque le narrateur, après avoir souscrit au pacte d'objectivité : « On ne peut pas savoir si Vera l'écoutait vraiment », s'écrie tout d'un coup : « Avant de raccrocher, Vera sourit encore, haussa doucement les épaules, acquiesça du regard et fit un petit geste de la main, et de ces quatre mouvements personne ne sut jamais rien. Ensuite elle retourna dans sa chambre et s'étendit sur son lit après avoir tiré les rideaux de sa fenêtre » (MG, p. 24). La capacité de voir même les choses que les personnages ne voient pas, réservée ici au narrateur ainsi qu'au lecteur, met en relief de façon parodique l'omniscience du narrateur. La rencontre loufoque des deux modes d'objectiver le récit de fiction, classique et réaliste, ne fait que souligner l'hétérogène ludique de l'approche de la narration : « Celui qui marchait dans la rue vit peut-être des rideaux que l'on tirait à la fenêtre d'un étage, mais il n'y prêta pas d'attention particulière » (MG, p. 25).

Dans son effort pour restituer de l'importance aux faits narrés en les pourvoyant de l'objectivité, fût-elle feinte – support propice de l'ironie –, le narrateur persuade le lecteur de la véridicité de ses propos, auxquels lui-même ne croit cependant pas : « Vraiment, cela s'était passé avec une grande simplicité. Par exemple il lui avait demandé l'heure, elle avait répondu que sa montre avançait, il protesta que n'importe quelle heure ferait l'affaire » (CH, p. 13). D'ailleurs, il se présente comme un arbitre qui sait très bien ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas dans les propos des personnages : « Fred répondit qu'il n'avait plus parlé à son cousin depuis bientôt dix ans ; c'était vrai. Qu'il ne savait plus rien de lui ; c'était faux. Qu'il aimerait bien savoir ce qu'il devenait ; ce n'était pas faux » (CH, p. 194). L'absurdité du commentaire métanarratif atteint son apogée au moment où le narrateur conseille aux personnages ce qu'il faut ou ce qu'il ne faut pas faire : « [...] Meyer n'ose pas lui demander de lire le sien. Il a tort. Il devrait » (NT, p. 101).

Ces exemples mettent en avant la présence d'une forte conscience dont l'objectif principal paraît la dénudation du médium narratif. Le loufoque de l'entreprise est souligné par des digressions extraordinaires où celui qui voit et parle avoue ses facultés d'introspection non seulement dans les personnages, mais également dans les objets qui les entourent : « Ils étaient face à face [il s'agit toujours de Vera et Paul], coïncant entre eux une petite table carrée – impossible de fuir, pensait la table, ils me plaquent au sol avec leurs coudes » (MG, p. 34). Ses commentaires métatextuels qui pourraient surgir, au premier abord, comme des mises au point indispensables pour une bonne compréhension de l'histoire se révèlent tout à fait oiseux et superflus. Aucun besoin narratif ne les justifie, sauf un ludisme actif tant sur le plan des faits narrés qu'au

niveau de la narration. C'est également la distance ironique de l'instance narrative à l'égard de l'objet de la narration qui permet de comprendre le « trop plein » du commentaire métafictionnel : « Dix heures du matin. Regardez-moi ce personnage qui s'éveille en sursaut, sans comprendre ce qui vient de l'extraire de son rêve [...] » (NT, p. 51). D'ailleurs, le commentaire métatextuel ne porte pas seulement sur l'objet de la narration, mais également sur la narration elle-même.

Le commentaire métanarratif

Dans sa fonction de régie, le narrateur démontre par le biais du commentaire métatextuel que c'est lui qui est responsable de ce qui est narré et que son rôle consiste justement à organiser les éléments constitutifs de la diégèse : le temps, l'espace, mais avant tout les personnages.

L'exhibition de son omniscience le dote des capacités d'un focalisateur zéro. Or plusieurs signes font de lui un schizophrène qui, d'une part, ne parvient pas, pendant ses périodes de faiblesse, à voir ce que voient les personnages, mais qui, de l'autre, s'apparente à leur manipulateur, tel un marionnettiste qui prend toutes ses libertés pour résumer les dialogues des personnages au moment où ceux-ci lui paraissent longs ou ennuyeux :

Et ainsi ils parlèrent, chacun à leur tour, pendant des heures. A la fin on ne savait plus, eux-mêmes ne savaient plus s'ils parlaient ensemble ou bien chacun de son côté, s'ils s'amalgamaient l'un à l'autre dans une parole unique, fusionnelle, ou s'ils s'y affrontaient encore, comme ils affrontaient chaque jour chacun solitairement le reste du monde, ce qui ne se rend pas aux mots, contraints qu'ils étaient de sans cesse improviser cet assaut, avec des moyens peu sûrs, des armes de fortune, des outils sans noms, des objets qui les accompagnaient, parce qu'un jour, quelque part, ils les avaient trouvés utiles et les avaient gardés avec eux, pas trop loin, à portée de la main, ou même sur eux, dans les poches de leurs vêtements, s'il y restait encore de la place (MG, p. 36).

Le loufoque résulte également de la manière dont le narrateur résume les dialogues des personnages. Comme il s'ensuit de l'une de ses définitions rappelée ci-dessus – la fonction de régie –, c'est le narrateur qui décide de l'endroit et de la quantité des paroles qu'il concédera aux personnages. Ils pourront ainsi « prononcer » ces paroles de leur propre voix et de manière non médiatisées. L'objection que c'est toujours le narrateur qui parle, fût-ce sous « la forme la plus mimétique » du récit de paroles, en d'autres termes sous forme du « discours rapporté de type dramatique », ne fait que souligner l'absurdité de la situation narrative. L'absurde de cette situation instaurée par le narrateur échenozien repose sur ce que le résumé des paroles des personnages qu'il juge trop longues au point de ne plus pouvoir les rapporter, est selon toute apparence encore plus long et plus détaillé que les paroles elles-mêmes :

Ils parlèrent ainsi un moment de la mémoire, tout comme ils parlèrent ensuite et successivement, par un jeu d'associations métonymiques ou métaphoriques qu'il n'y a pas lieu de rapporter dans le détail, du sommeil, de la qualité de la bière, de la guerre

d'Algérie, des Anglais, du Tour de France, des journées courtes en hiver, longues en été, enfin des avantages respectifs de l'une et de l'autre saison, large tour d'horizon au bout duquel ils se quittèrent (MG, pp. 176-177).

Dans *Lac*, le souci de l'économie textuelle, que les paroles des personnages auraient pu enfreindre, a été malmené, dans la mesure où il a dégénéré en une description de l'aspect formel du propos du personnage au lieu de rendre compte en abrégé de son contenu. De cette manière, les informations essentielles se perdent derrière un amas de données formelles tout à fait anodines et oiseuses, au moins du point de vue de la suite narrative :

- C'est au sujet de votre mari, rougit le jeune homme.

Evitant de regarder Suzy en face, il se mit à parler : sa voix haute, un peu ébréchée, semblait produite par coups de glotte oxydée, et son récit pullulait de pauses pénibles, virgules et points-virgules pendant lesquels il avalait un peu de salive en grimaçant, avec un douloureux grincement de siphon et de longs aller-retour de pomme d'Adam. Son discours achevé, il renifla en s'aidant de la base de son pouce, point final discret, avant d'examiner en silence un de ses pieds. Suzy le considérait avec curiosité.

Mais dites-moi, demanda-t-elle doucement, comment pouvez-vous savoir tout ça (L, p. 85).

D'autres digressions métatextuelles prononcées par le narrateur contrastent vivement avec le souci de la concision souligné à tout moment : « Tout ça ne vaut rien tant que personne ne se présente, mais (il n'acheva pas cette phrase). J'ai eu peur que (celle-là non plus) » (CH, p. 109). Il apparaît ainsi que c'est au détriment des paroles des personnages que le narrateur peut se permettre d'« agrémenter » la narration par des réflexions et comparaisons outrées. Non seulement le caractère totalement superflu de ces digressions commentatives, mais aussi l'attitude « critique » du narrateur lui-même par rapport à elles accentuent l'ironie qui régit la mise à nu du procédé de médiation narrative :

Maintenant qu'on ne les entendait vraiment plus [les machines à bord du *Boustophédon*], c'était leur absence qui assourdissait. Il en va de même avec une dent qu'on a perdue (développons), le volume de sa place vide surprend, il est énorme, sans rapport avec la taille qu'on prêtait à cette humble dent qu'aussitôt l'on regrette, que post mortem on se prend à découvrir, qu'on se reproche de n'avoir pas assez brossé du temps de sa splendeur et qui finit par occuper bien plus d'espace que lorsqu'elle était là, même si on la garde aussi dans une petite boîte (stop). Le capitaine jeta un coup d'œil vers le pont, du côté de l'ancre [...] (CH, p. 183).

L'impertinence ironique de ce commentaire dont l'énonciateur correspond logiquement au narrateur résulte d'une part de son incompatibilité évidente par rapport aux événements narrés et, d'autre part, de sa délimitation extraordinaire par l'intermédiaire des métalepses burlesques. Si la première des parenthèses peut s'interpréter comme une auto-exhortation du narrateur, l'autre, austère, apparaît plutôt comme une volonté du narrateur de se rappeler soi-même à la « rigueur narrative ». Faisant penser au signe permettant la séparation claire des phrases dans les télégrammes, le « stop » découpe brutalement la fin de la digression narrative du reste du texte et

révèle le paradoxe narratif où, pourvue de l'omniscience et omnipotence sur la diégèse, la voix du narrateur se comporte comme s'il y avait des règles qu'il faut observer pendant la narration, mais qui ne sont là en effet que pour être transgressées.

L'exhibition de la fonction de régie et de médiation qu'assume l'instance narrative première dans la communication littéraire se fait également par le biais de certains gauchissements logiques qui font correspondre des causes et effets tout à fait hétérogènes, ou difficilement associables. Certains codes sont enfreints au sein du même plan narratif, comme par exemple dans *Le Méridien de Greenwich* au moment où le narrateur ressent le besoin de faire s'enchaîner les événements qu'il aurait été possible de juxtaposer sans ajouter un lien logique explicite quelconque. Dans le cas du narrateur échenozien cependant, la situation se prête très bien selon toute apparence à une espièglerie pour faire savoir que c'est enfin le narrateur qui dirige l'entreprise et qui sait mieux que tout autre participant de la scène ce qui se passe derrière la porte :

- On y vient, dit Carrier avec un dernier bruit vulcanisé.
Comme ils semblaient n'avoir plus rien à dire, on sonna à la porte. Carrier se leva.
- C'est Lafont, dit-il.
- C'était Albin.
- Blaise n'est pas là ? s'étonna Albin (MG, p. 74).

Mais la distinction entre les niveaux narratifs subit assez souvent une transgression importante. Nombreuses sont les situations où il est difficile de repérer à quoi se rapportent certains liens logiques explicites. Dans *Le Méridien de Greenwich* par exemple, il est impossible de restituer le sens de certains adverbess ou pronoms en tête des chapitres. Le chapitre 3 qui raconte l'histoire de Vera et Paul ne s'enchaîne pas aux deux épisodes précédents, du moins pas de façon manifeste. Il n'y a donc aucun lien logique évident, pourtant, ce chapitre s'ouvre sur une phrase qui doit laisser tout lecteur perplexe : « Ainsi, Vera était dans sa chambre, allongée sur son lit, quand stridula le téléphone » (MG, p. 21). C'est généralement dans les *incipit* que le texte profite de l'attention concentrée du lecteur pour marquer de tels trébuchements qui n'ont d'autre fonction que de mettre en relief le processus créateur de la fiction et encore davantage son médiateur implicite - le narrateur. Ce dernier en profite en effet pour mettre en cause sa crédibilité : dans la mesure où l'on peut le concevoir comme un « régisseur » de la narration, il est également possible de lui attribuer ces défaillances apparentes de la logique narrative qu'il commet afin de torpiller, comme bon lui semble, les critères exigés d'un narrateur « objectif et fiable ».

C'est sous cette lumière qu'apparaît également le maniement des déictiques. Servant, selon des théories linguistiques, à renvoyer à la situation spatiale, temporelle, etc. ou au sujet parlant, ces marqueurs qui embrayent l'énoncé sur une situation de communication précise ne renvoient, de temps en temps, à aucune situation préexistante chez cet auteur. Le chapitre 14 du même roman commence par une fausse référence temporelle : « Le lendemain matin, le téléphone sonna dans l'obscurité » (MG, p. 87). Or ce « lendemain matin » qui présuppose un « hier » surgit ici comme une tromperie, car, considéré toujours dans le cadre d'une microhistoire - celle de Paul et Vera -, il est pratiquement impossible que ce « hier » soit le moment où Paul

et Vera, au chapitre 9, p. 59, ont abandonné l'histoire des trois lanciers du Bengale racontée par Paul, vu le nombre d'actions qui se sont déroulées depuis. Il en va de même de l'ouverture du chapitre 23 où le renvoi à une situation précise relève de la métalepse proprement dite, car cette situation ne peut être, logiquement, que celle de l'instance qui parle, c'est-à-dire le narrateur : « Ce dimanche matin, Vera se leva tôt pour se rendre à l'église russe de la rue Daru, dont on voit saillir la coupole de loi, tout au fond de la rue Pierre-le-Grand » (MG, p. 145). Le lecteur se voit conduit de cette façon à s'interroger sur les points de repère d'un tel ancrage temporel. Il va sans dire que la recherche se révélera déceptive, étant donné l'absence totale d'indicateurs temporels plus précis dans les chapitres qui précèdent. Si le choix du jour de la semaine se légitime par le fait que Vera va à l'église, le choix du déterminant est cependant moins évident : l'adjectif démonstratif représente dans ce cas une sorte de piège dans lequel tomberait celui qui y chercherait une référence précise relevant du cadre spatio-temporel diégétique. Il relève en effet de l'espace spatio-temporel du narrateur, c'est-à-dire l'instance placée à un autre niveau du texte. Une transgression similaire des niveaux narratifs apparaît, du point de vue du lecteur, lorsque l'instance narrative première décide de couper la parole du personnage pour la résumer ou pour décrire la suite de la scène sur le mode du « récit d'événements »¹⁵ :

Caine n'avait jamais compris l'intérêt que tous, depuis Haas jusqu'à Joseph, semblaient accorder à cet objet sans portée. [...] Il ne les avait pas détrompés, amusé de les voir s'égarer et se mobiliser pour peu.

Ici, Byron Caine cessa de parler. Il se leva, marcha vers la porte de l'escalier, l'agita, revint (MG, p. 222, nous soulignons).

Le déictique « ici » n'a pas un référent au plan diégétique, mais au plan de la narration. Le narrateur dit finalement : après cette phrase, le personnage de Caine n'énonce plus rien, ou, plutôt, c'est ici que j'ai décidé de le faire taire. C'est donc moi qui dirai ce qui suit. La métalepse narrative a ainsi confondu, une fois de plus, deux niveaux narratifs distincts, ce qui lui a valu d'être reconnue, par le récepteur, dans sa fonction de régie de la narration.

La jonglerie avec les codes de la narration et les attentes de la réception se poursuit dans cet esprit aussi dans les autres romans où un certain nombre de références pronominales ou adverbiales ne renvoient, en fin de compte, à aucun référent qui les précéderait, ou bien ont un référent tout à fait faux, dans la mesure où celui-ci appartient à un autre niveau narratif que celui auquel il paraît se rapporter : « *Donc* il y a *maintenant* Bob, et Paul est venu le voir. »¹⁶ Le présent et le passé composé, temps du discours¹⁷ qui revêtent ici le rôle des temps de narration, contrastent avec

15 Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 187.

16 Nous soulignons.

17 Nous reprenons cette distinction d'Emile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, pp. 237-250. Dans ce contexte, analysant le jeu de la temporalité dans les fictions de Jean-Marie Gustave Le Clézio, Petr Kysloušek remarque qu'avec l'introduction « d'éléments subjectivants » dans le 'récit' (c'est-à-dire des éléments qui relèvent du mode discursif de l'énonciation : la personne 'je/tu' par opposition à la non-personne 'il', le repérage déictique 'ici/maintenant' et la modalisation) qui s'affirment dès le début du XX^e siècle, se produit également « un remodelage en profondeur du processus de l'énonciation et, partant de ces

le temps de l'histoire par excellence – le passé simple : « Trente ans auparavant, on démolit une biscuiterie faillie dans la rue Jules-Verne, qui est ingénieusement parallèle au passage Robert-Houdin. A sa place, on fit s'élever une petite résidence au goût de l'époque [...] » (EM, p. 20). Cette opposition entre le temps de l'histoire et le temps du discours souligne l'existence des deux niveaux narratifs distincts – espace diégétique, habité par les personnages, et l'espace de la narration, défini par la relation entre le narrateur et le narrataire.¹⁸ Les termes « donc » et « maintenant » pourraient sembler renvoyer à la réalité diégétique de l'histoire de Paul et Bob, mais tel n'est pas ici le cas, car il s'agit d'une référence à la narration, au niveau où une sorte de pacte entre le narrateur (le locuteur, l'auteur implicite) et le récepteur de son récit, le narrataire (le co-locuteur, le lecteur implicite), est conclu. Le « maintenant » ne signifie pas un moment présent des deux héros de *l'Equipée malaise*, mais le moment présent du processus de la création et, par conséquent, aussi de celui de la réception qui lui est, en fin de compte, parallèle. La mention « donc » qui accompagne l'ancrage explicite, non moins équivoque, au « présent » dévoile la part ironique de la narration émanant de l'ambiguïté du terme qui joue de la possibilité d'être inscrit dans une double scénographie : d'un côté celle de l'histoire racontée et de l'autre celle de la narration de cette histoire.

Prenant part à la dénudation du processus créateur ainsi que récepteur, le jeu avec l'ambiguïté du repérage spatio-temporel par le biais des déictiques constitue un trait majeur de la narration chez Echenoz. De cette manière, il est possible de repérer dans le roman en question plusieurs endroits où l'emploi de certains déictiques sert de terrain propice au brouillage des deux niveaux du texte narratif. Se cachant derrière le masque des déictiques, ambivalents au premier coup d'oeil, la métalepse du narrateur qui a jusqu'ici revêtu une apparence latente est tout d'un coup révélée par la prise de contact avec le narrataire : « Van Os l'avait appris, mal pris, puis il s'était calmé mais s'obstinait toujours à réclamer sa panoplie. Il insistait. *Nous en étions là* » (EM, p. 22, nous soulignons). Le jeu se poursuit à la page suivante : « [...] des solitaires enfouis dans leur journal, de petits lots unisexués comme *ces deux filles* à côté de Paul [...] » (EM, p. 23, nous soulignons). L'ironie narrative est sans doute le seul moteur qui pousse le narrateur extra- et hétérodiégétique à entreprendre de telles transgressions qu'il place, de préférence, en tête des chapitres : « Quand le ciel est ainsi, c'est parfois qu'il pleuvra » (EM, p. 25). Et ainsi de suite : « [...] nul n'a que faire à cette heure-ci d'être dehors dans le noir et le froid » (EM, p. 26) ; « Maintenant c'est Bob qui était venu voir Paul, dans son avant-dernier étage d'une tour sur le front de Seine. [...] Paul ne répond même plus. Bob se lève donc, ses efforts étant vains, s'en va coller contre la vitre : tiens, il y a un avion dans cet air de plomb. Ah non, ce n'est pas un avion » (EM, p. 28). Le brouillage entre les deux niveaux narratifs du texte littéraire est ici

catégories littéraires que sont le statut du narrateur (locuteur), le rapport entre le(s) personnage(s) (locuteurs(s)-énonciateurs(s)), la description (repérage temporel et spatial), la mise en situation du personnage et de son milieu par rapport au monde raconté (paratopie). » « Les temps de Jean-Marie Gustave Le Clézio », in *Etudes romanes de Brno*, vol. XXIV, 1994, p. 20.

18 Ou, en termes genettiens, le plan de l'histoire et le plan de la narration. Cf. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 10.

d'autant plus intéressant qu'il touche également la problématique de l'énonciation. Il est effectivement assez difficile de décider avec précision à qui attribuer l'énoncé « tiens, il y a un avion [...] », puisque deux énonciateurs éventuels peuvent l'avoir proféré – le personnage de Bob ou le narrateur –, ceci même en dépit du fait que dans un texte narratif, un seul locuteur est toujours à l'origine du message.¹⁹ Certes, le mode du monologue intérieur du personnage de Bob pourrait fournir une réponse, mais en est-il vraiment ainsi dans un texte qui foisonne en métalepses commentatives du narrateur comme *L'Equipée malaise* ? Cet énoncé apparaît comme doublement ironique, étant donné son caractère polyphonique et ambigu. Si, pour Oswald Ducrot, l'ironie naît de la situation où un locuteur (le narrateur en cette occurrence) présente l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur (le personnage), dont il refuse cependant d'assumer la responsabilité, voire qu'il tient pour absurde,²⁰ la phrase du roman d'Echenoz citée ci-dessus met en scène la distance que le locuteur (l'énonciateur) prend à l'égard de l'énoncé attribué à Bob : il ridiculise son point de vue en l'« assaisonnant » de la mention exclamative « tiens » et encore plus en nous faisant la dupe de sa propre vision, car, comme on le découvre plus loin, les avions sont en réalité « des volatiles qui faisaient l'avion » (EM, p. 29). Mais il est possible d'envisager cette citation également comme l'expression de la distanciation ironique de Bob par rapport à la situation où elle est énoncée : « dans cet air de plomb » pourrait s'expliquer effectivement aussi comme une caractéristique de la scène où Bob tente vainement d'exhorter Paul dont la déception d'un amour échoué frôle la caricature : « Mais, ressaisi par la mélancolie, Paul ne renvoyait rien, ne répondait même plus. Malgré les efforts de madame Perez chaque mardi, l'état négligé des lieux transpirait l'absence d'Elisabeth ; aux murs, des quadrilatères clairs faisaient foi des tableaux qu'elle n'avait pas laissés » (EM, p. 28).

Les incipit ou ironie métanarrative

19 En ce sens, les remarques d'Oswald Ducrot s'avèrent très utiles, car elles proposent de distinguer entre le locuteur et l'énonciateur d'un énoncé. Si le premier est responsable des actes illocutoires, le second constitue également une source d'énonciation, mais il est impossible de lui attribuer la parole au sens strict, dans la mesure où il n'intervient dans un énoncé qu'à titre d'instance donnant un point de vue, une position qui ne s'expriment pas à travers des mots précis. « Le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes. [...] Le locuteur présente une énonciation - dont il se déclare responsable - comme exprimant des attitudes dont il peut refuser la responsabilité. » O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984, p. 205, 208. Sous cet angle de vision, les fonctions de locuteur, dans un texte littéraire, seraient assumées par le narrateur au cas où celui-ci est un narrateur extra et hétérodiégétique. Ainsi, il pourrait déléguer la parole à un énonciateur, le personnage, mais ce serait toujours lui qui en assumerait la responsabilité, ne serait-ce qu'en raison de la fonction de régie qu'il remplit dans une narration. Le personnage pourrait dire « je pars », mais c'est toujours le locuteur, c'est-à-dire le narrateur qui, en fin de compte, la reproduit tout en feignant l'avoir allouée au personnage.

20 Cf. Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 211 : « Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. »

L'ambiguïté et l'ironie caractérisent la voix du narrateur. L'ironie de son commentaire métatextuel (métanarratif dans ce cas) agit pratiquement sur l'ensemble du texte romanesque. Le roman *Cherokee* est un bel exemple du ludisme narratif qui opère dans les *incipit* des chapitres. Ceux-ci sont un endroit assez intéressant pour des déstabilisations ironiques de ce genre : « Voici donc Fred. Fred est assis » (p. 21) ; « Et revoici Fred. Il est encore assis » (p. 55). Il en va pareillement des liens logiques assurant la cohésion textuelle qui, placés en tête du chapitre, surgissent plutôt comme des facteurs de dérèglement narratif. Le chapitre 12 de ce roman s'ouvre sur cette phrase : « Mais trois heures plus tard Georges arrivait place du Trocadéro, mais au bout de vingt minutes Jenny Weltman n'était toujours pas là non plus, et Georges se lassait de relire les idées dorées de Paul Valéry sur les murs du Palais de Chaillot » (p. 89). Si la conjonction à valeur adversative « mais » traduit une idée contraire à celle qui a été exprimée antérieurement – la valeur exclamative ou phatique de cette conjonction n'entrant pas ici en jeu –, il s'avère nécessaire de chercher le référent de cette opposition dans les lignes du chapitre qui précède. Mais ici, on s'aperçoit que la conjonction a été déjouée de sa fonction première – marquer l'idée contraire entre deux énoncés –, pour servir de terrain de jeu avec la répétition. Loin d'être une marque d'opposition sémantique, la conjonction est ici un connotateur de ressemblance formelle entre deux séquences textuelles qu'il permet de relier : le dernier paragraphe du chapitre précédent commence effectivement de façon presque identique : « Mais trois heures plus tard, lorsque Georges rentra rue Oberkampf, Véronique n'était toujours pas là » (p. 88).

Ce sont aussi certains lieux communs génériques qui servent de cible pour l'ironie métanarrative chez Echenoz. Cette dernière représente en effet un moyen d'introduire le lecteur au travail de déconstruction ludique des principes des genres paralittéraires hautement codés. Ainsi, dans *Cherokee*, les chapitres qui introduisent les deux duos de personnages qui sont dans le cas de Guilvinec et Crémieux des caricatures d'inspecteurs de police et, dans celui de Ripert et Bock, de détectives privés, s'ouvrent, tous les deux, par des *incipit* qui mettent en scène l'ouverture classique du conte de fées : « Il était une fois deux hommes nommés Ripert et Bock, ce genre de grand maigre et de petit gros qu'on ne présente plus » (p. 32) ; de même pour les deux inspecteurs de police : « [i]l était encore une fois deux hommes qui roulaient sur le boulevard périphérique extérieur dans une 504 bleu métallisée au son de la Marche consulaire à Marengo exécutée par la Garde républicaine, que diffusaient deux haut-parleurs placés de part et d'autre de l'habitable » (p. 95). La dévaluation du genre manifestement insinuée par la distanciation ironique (« ce genre de », « encore une fois ») inscrit ces deux *incipit* parmi les autres dispositifs d'ironie métatextuelle du narrateur. Par ailleurs, le comique vient également du contraste des souvenirs de gloire (victoire de Marengo) et le prosaïsme du réel (une automobile familiale, un boulevard périphérique).

La complicité métanarrative ou l'illusion du dialogue avec le narrataire

La métalepse du narrateur introduit dans le texte romanesque un espace où l'instance productrice peut dialoguer avec l'instance réceptrice. Si, chez un Diderot, un Sterne ou un Calvino, cette intrusion ou confusion s'apparente encore à une rupture narrative censée prévenir le lecteur de l'intention parodique du texte qu'il lit, la littérature textuelle moderniste a tenté d'en faire une démarche volontairement pédagogique : dans les fictions de Jean Ricardou, la métalepse narrative incarne un « passage propédeutique, car lieu des apprentissages du lecteur. »²¹ Visant au « progrès de l'humanité lectrice, des connaissances et de l'intelligence du lecteur », la métalepse représente chez cet auteur moderniste l'une des pierres de construction du « Grand Récit des progrès de la textualité moderne. »²² Chez Echenoz, la fonction de cette figure narrative est tout à fait différente, s'il est possible de parler d'une fonction dans ce contexte.

Le narrateur hétéro et extradiégétique peut viser un narrataire également hétéro et extradiégétique qui pourrait éventuellement représenter le reflet du lecteur virtuel²³ (ou le « lecteur implicite » dans la terminologie de Booth). Le roman échenozien vise ostensiblement ce partenaire du narrateur qui, lui, n'hésite pas à l'apostropher. Si l'ambiguïté du pronom « on » dans certains des propos du narrateur fait douter qu'il puisse s'agir non seulement des personnages, mais aussi du narrateur et, par conséquent, aussi du narrataire (lecteur implicite) invoqué par ce pronom, les incitations à la personne « nous » ou « vous » disent explicitement qu'on compte ici tout autant sur la participation de l'instance lectorale virtuelle, eût-elle un statut purement textuel ou fictif, et que son reflet dans le texte ne relève pas du hasard.

Ainsi, la simulation de la vision simultanée de la scène finale du *Méridien de Greenwich* conclut un pacte déséquilibré – car c'est toujours l'instance créatrice qui ordonne – entre le narrateur et le narrataire hétéro et extradiégétiques :

Ils restent ainsi, presque immobiles. Nous nous élevons. Sans les quitter des yeux – ils diminuent -, nous nous élevons lentement jusqu'à saisir bientôt le navire tout entier, et la mer tout autour de lui, dans le champ rectangulaire de notre regard. A ce spectacle on peut adjoindre de la musique. On peut aussi conserver le son naturel de l'océan, qui décroît dans notre ascension, jusqu'au silence. L'image s'immobilise (MG, p. 255-256).

La participation du lecteur réel aux faits narrés est, certes, une illusion avec laquelle savait s'amuser déjà le romanesque sternien,²⁴ mais l'invocation du lecteur ou, plutôt, de son reflet en tant qu'instance lectorale dans le roman échenozien constitue un des éléments qui donnent à ce roman l'apparence d'un travail d'anamnèse de

21 Mireille Calle-Gruber, « Les arbres dans la littérature (Nouveau Roman et réflexivité. De la critique de la représentation à une poétique « méta ») », *op. cit.*, p. 180.

22 Mireille Calle-Gruber, « Les arbres dans la littérature (Nouveau Roman et réflexivité. De la critique de la représentation à une poétique « méta ») », *op. cit.*, p. 181. Mireille Calle-Gruber note également que cette idée a trouvé sa réalisation chez Ricardou notamment dans *Les Lieux-dits*, ce que souligne, d'ailleurs, le sous-titre : *Petit guide d'un voyage dans le livre*.

23 Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 266.

24 L'exemple le plus fameux est la scène où le narrateur appelle le lecteur à aider Tristram Shandy à regagner son lit. La mise en scène de l'illusion ne fait qu'accentuer, ici comme ailleurs, le ludisme et l'humour de la figure d'intervention. Cf. Gérard Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 24.

l'écriture romanesque moderne. Et ce sont en particulier l'humour et l'ironie qui le définissent.

Sous cet angle de vision, le narrateur hétéro et extradiégétique qui dit au moyen de la métalepse métanarrative qu'il oriente le champ de vision du lecteur, met en scène la distance qui le sépare des faits qu'il décrit. Ainsi il « propose » au lecteur de suivre sa perspective : « Leur véhicule démarre, laissons-les s'en aller. Revenons chez Paul qui a refermé sans bruit la porte sur eux, rapporté la bouteille à sa place dans le placard, qui se tient près du placard un moment, immobile, sans une pensée pour les hydroglisseurs » (EM, p. 122). Mais il peut aussi bien feindre l'absence de toute intentionnalité de sa part dans la narration et insinuer au lecteur que ce qui est décrit remplit en effet le vide, conséquence de l'absence des personnages ou de tout autre objet de la narration se rapportant à l'histoire du roman :

Les autres ne tardaient pas, mais pour l'instant il n'y avait personne. C'était dimanche, [...] devant l'entrée du Père-Lachaise.
Entrons : de vieilles dames, leurs cabas pleins de boutures et de restes pour les chats, vont emplir des bouteilles à une borne. [...] Cela semble faire pas mal de monde mais il s'agit d'un espace très vaste, les gens sont loin les uns des autres et n'arrivent pas à chasser le vide. On ne sait pas toujours s'ils se promènent, d'ailleurs, ou s'ils sont venus voir quelqu'un de particulier. Il est treize heures vingt, il fait plutôt froid, il n'y rien d'autre à voir ; sortons (CH, p. 243).

L'absurdité de cette entreprise contraste vivement avec le souci de l'économie narrative, déjoué au même point.²⁵

La simulation de la « complicité » entre les deux instances narratives – productrice et réceptrice -, aussi illusoire fût-elle, compte parmi les éléments caractéristiques de la narration échenozienne qui lui donnent une dimension ironique. Si l'instance réceptrice est sans cesse invitée à suivre les indications et conseils de la voix du narrateur, c'est que dans la majorité des cas de ce genre de métalepse métanarrative elle ne figure que comme un instrument de légitimation et de la narration, c'est-à-dire du discours de cette voix. Sous cette apparence, elle ne peut qu'augmenter la distance qui se creuse entre les faits narrés et leur présentation, entre l'histoire et la narration.

La métalepse du narrateur dans laquelle il apostrophe l'instance réceptrice peut ainsi jouer avec la simulation du parallélisme entre les expériences des personnages et leurs éventualités chez le lecteur : « Comme nous tous, Ripert avait vu au cinéma des hommes qui se battent, reçoivent des coups terribles, tombent, se relèvent aussitôt pour donner d'autres coups terribles à d'autres hommes qui [...] » (CH, pp. 49-50). Cette simulation de complicité qui justifie les actions des personnages est en effet un élément assez fréquent dans la narration échenozienne et pourrait fonctionner comme

25 Le jeu avec les pouvoirs du narrateur en sa fonction de gérant de la narration peut aller jusqu'à une préoccupation de l'économie narrative équitablement absurde que le souci d'objectivité. Son aspect de prétérition souligne d'autant plus la désinvolture du narrateur : « Ils parlèrent ainsi un moment de la mémoire, tout comme ils parlèrent ensuite et successivement, par un jeu d'associations métonymiques ou métaphoriques qu'il n'y a pas lieu de rapporter dans le détail, du sommeil, de la qualité de la bière, de la guerre d'Algérie, des Anglais, du tour de France, des journées courtes en hiver, longues en été, enfin des avantages respectifs de l'une et de l'autre saison [...] » (MG, p. 177).

un facteur de « vraisemblance » de la narration.²⁶ De ce point de vue, des mentions comme « C'était en effet le perroquet le plus bavard du monde, incomparable à ceux qu'il nous arrive de croiser çà et là » (CH, p. 85) pourraient dans certaines circonstances contribuer à la simulation narrative de la motivation pseudo-réaliste. Or étant donné l'ironie qui opère dans la narration, cette motivation relève plutôt du ludisme narratif que d'une intention de l'auteur d'allouer à la narration un aspect de vraisemblance. C'est que le ludisme narratif consiste, chez Echenoz, également en des trompe-l'œil auxquels recourt l'instance narrative pour mettre en cause certains codes de réception de l'écriture romanesque. Ce sont ses propres fonctions narratives, c'est-à-dire la voix et la vue qui empêchent d'adopter un point de vue sans équivoque à propos de la narration : répondre aux questions fondamentales, qui définissent le mode de communication dans un texte de prose, comme « Qui parle ? » et « Qui voit ? » se révèle problématique. Il en va de même des mentions qu'on aurait tort de classer comme facteurs de « vraisemblance », car faisant appel à l'expérience extratextuelle du lecteur. Le texte est bien conscient de sa fictionnalité et de l'impossibilité de renouer une relation quelconque avec la réalité. Mais il ne peut tout de même pas s'empêcher de ne pas enrayeur cette convention de la communication littéraire.

Se présentant dans le texte sous forme des pronoms personnels « nous », « vous » ou « on », les appels à l'instance réceptrice foisonnent en nombre dans les romans de Jean Echenoz. C'est le cas de « vous » dans *L'Equipée malaise* où le pronom renvoie à des participants du discours (l'émetteur – le narrateur et le récepteur – le narrataire, tous les deux extra et hétérodiégétiques) ; mais cette référence se fait par la voie de ce que la grammaire appelle « datif éthique » : « [...] tout de suite, cela vous prenait de la tenue. [...] Ceux-ci vous remontent sans trop de violence vers la rue, vers un autobus comme les autres sauf qu'il est gris fer, ses vitres sont opaques, on y voit votre identité. Ensuite on vous mène à l'hospice de Nanterre où l'on vous douche et désinfecte et donne un repas, vous dormez, c'est l'occasion de rencontrer du monde. » Marquant « une sorte d'excès de l'énonciation sur la syntaxe », cet emploi « explétif » du pronom implique une « pris à témoin du co-énonciateur »²⁷, c'est-à-dire du narrataire. Le texte construit grâce à cette « dramatisation énonciative » une certaine figure du lecteur et manifeste un autre excès, plus radical : l'excès « de la narration sur ce qui est narré. »²⁸ Une inversion de la hiérarchie traditionnelle a lieu ici, car c'est l'énonciation qui prédomine sur l'histoire, « [l']essentiel [étant] bien la relation qui se tisse entre le narrateur et narrataire. »²⁹

Or cette même relation communicationnelle symbolisée par une figure de la poétique narrative butorienne peut, chez Echenoz, se prêter à une mise en scène ironique. Si, relevant de l'exercice de l'école, le recours à la deuxième personne comme mode de narration veut chez Michel Butor impliquer l'instance lectoriale dans le processus narratif, dans la narration échenozienne, le « vous » ne représente point

26 Au sens du réalisme de la prose d'un Sterne ou Diderot qui paraissent l'avoir édifée par le biais de la métalepse du narrateur. Cf. Yves Reuter, *op. cit.*, p. 31.

27 Dominique Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire, op. cit.*, p. 11.

28 Dominique Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire, op. cit.*, p. 12.

29 *Ibid.*

un terrain d'expérimentation narrative, mais le clin d'œil d'un narrateur ironique qui repère dans les textes des prédécesseurs modernistes des endroits qu'il soumet au jeu anamnétique :

Vous êtes Paul Salvador et vous cherchez quelqu'un. L'hiver touche à sa fin. Mais vous n'aimez pas chercher seul, vous n'avez pas beaucoup de temps, donc vous prenez contact avec Jouve. [...] Vous, le jour dit, seriez présent à l'heure dite au lieu convenu. Mais vous n'êtes pas Paul Salvador qui arrive très en avance à tous ses rendez-vous (GB, p. 7).

De même, le jeu d'affirmation négative doublé de l'emplacement incongru du complément circonstanciel du temps « le jour dit » entre le sujet de la phrase et le verbe n'est sans rappeler l'écriture d'Alain Robbe-Grillet que l'écriture de notre romancier cite en l'exposant au travail d'anamnèse.

Le narrataire intradiégétique ou la caricature du lecteur

Il serait inutile d'énumérer les occurrences que l'instance narrative se crée afin de simuler le contact avec le lecteur. Mais l'image du lecteur que le texte lui-même établit mérite aussi une attention particulière car elle indique également des points de vue du texte sur les possibilités de sa réception.

Dans le chapitre consacré à l'effet spéculaire dans le roman *Lac*, nous avons évoqué le reflet du lecteur « naïf » que personnifie Rodion Rathenau une mise en abyme de l'instance lectoriale. Cette figure ironique qui est une image caricaturale du lecteur du texte rappelant à sa façon le texte de *Lac* n'est pas la seule à inciter à une vision, caricaturale, de la réception du texte. Ainsi, les personnages-lecteurs, tels des narrataires intradiégétiques, affrontent certaines difficultés lors de la prise du contact avec leurs textes. C'est toujours le premier roman d'Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, qui comporte les plus nombreux exemples des phénomènes observés.

L'hermétisme textuel dénoncé par ce roman constitue en quelque sorte l'un des thèmes qu'il met en scène et déjoue par la suite. Il n'est donc guère étonnant que ses personnages n'arrivent pas à « déchiffrer » l'objet de leur lecture. C'est le cas de René Carrier qui « parcourait d'un œil un peu vif le chapitre V d'un ouvrage de sociologie de Georg Simmel, dans l'édition originale de 1908 chez Duncker et Humblot » (MG, p. 44). Vice président de la société secrète s'occupant de la mise en œuvre des projets Prestidige et Patillot, Carrier lit, bien évidemment, le chapitre intitulé « Le secret et la société secrète » de l'ouvrage de cet éminent sociologue de la modernité et auteur de la *Philosophie de la modernité* qui fut l'un des premiers à étudier le conflit, l'esthétique, la femme, la ville ou l'individualisme modernes. Malheureusement, comme Carrier ne maîtrise pas suffisamment le code de ce texte, « son regard s'attard[e] parfois sur un mot inconnu et s'anim[e] alors d'un éclat particulier, signe d'effort intellectuel, comme s'il poussait intérieurement un gros caillou placé sur son passage » (MG, p. 44). Cette évidente incapacité à décoder les passages épineux contraste avec l'aisance d'un autre personnage qui se voit embauché par Carrier tout en ignorant jusqu'au dernier

moment qu'il en est ainsi et que tout ce qu'il avait fait était effectivement une mise en scène des organisateurs du projet Prestidige. Théo Selmer ne s'interroge point sur les anomalies qui découlent de la mise en œuvre de ce projet ; sa préoccupation majeure est le déchiffrement de « toutes sortes de signes » (MG, p. 46) en tous codes. Or en dépit de sa méconnaissance affichée à l'égard du projet, ses capacités de « lecteur » ou de déchiffreur se révèlent inhabituellement développées au point qu'il tente d'établir quelque lien entre les trois tableaux au Musée Gustave Moreau qui constituent, selon son interprétation, une mise en abyme de l'histoire *Méridien de Greenwich*. De ce point de vue, il parvient à déceler, fût-ce à son insu, le second enjeu du roman, celui du second degré qui n'est perceptible que lorsqu'on a recours au niveau métatextuel. Le travail d'anamnèse de la poétique moderniste du récit spéculaire apparaît ainsi grâce à l'activité herméneutique de l'un des personnages.

Un autre personnage essayant de déchiffrer, sans succès, des messages codés dans un texte qui est en relation étroite avec l'enjeu même de ce roman – le fameux projet -, est sans doute Abel. Après la disparition de Carla il découvre parmi le contenu « incompréhensible » du carton à chapeau qui appartenait à cette dernière un dossier dont il « fit même un temps son livre de chevet » (MG, p. 123). Or ce personnage ne réussit guère, lui non plus, dans le travail d'exégèse, même malgré l'obstination avec laquelle il s'y adonne :

[L]e soir, calé contre son oreiller, il étudiait le manuscrit, le reprenant méthodiquement chaque fois à la première page, et s'endormant sitôt la troisième tournée, sans avoir plus avancé dans la compréhension des chiffres, lettres, signes et schémas occultes qui s'épalaient sur le grimoire (MG, p. 123).

C'est cet étrange texte, cependant, qui a le pouvoir d'éclairer la suite d'événements sans logique causale apparente ; mais le message restera caché à Abel qui semble assumer le rôle de la figure de lecteur naïf,³⁰ aussi apte soit-il à « accoster [l]e second, ou troisième, ou dixième degré de compréhension, mais n'éprouvant en retour qu'une espèce de vertige psychique, il s'en tint au discours manifeste » (MG, p. 178). La caricature de l'instance lectoriale est ici d'autant plus saisissante qu'elle ne permet pas à Abel de pénétrer dans des messages chiffrés par Carrier, personnage-lecteur qui a lui-même connu un certain malaise à décoder un texte qui, du point de vue de l'histoire du *Méridien de Greenwich*, se situe hiérarchiquement plus haut : l'étude de Simmel porte sur des problèmes généraux des sociétés secrètes, tandis que le texte de Carrier concerne une entreprise secrète concrète.

Si, jusqu'ici, les personnages de lecteurs ne s'apparentaient pas entièrement au personnage de narrataire intradiégétique, Véra, se faisant narrer l'histoire des trois lanciers du Bengale, en est un véritable. Non seulement elle écoute le récit de Paul, mais elle a pressenti – comme il appartient, d'ailleurs, à toute femme dont l'intelligence fonctionne selon d'autres principes que celle des hommes – le message chiffré. Ce n'est que par hasard qu'elle ouvre l'enveloppe à l'inscription « Sourd-muet de naissance ; Message du destin ; 5 francs » (MG, p. 149) qu'elle reçut grâce à « l'irruption » d'un passager silencieux. « [S]ource de distraction passagère, aussi futile fût-elle », celle-ci

30 Cf. le chapitre consacré à l'anamnèse la figure métatextuelle de lecteur.

contient « une petite feuille de bloc sténo pliée en deux et recouverte d'une écriture assez fine. Vera reconnut l'écriture de Paul » (MG, p. 151).

La complexité du personnage de Vera, qui joue tout autant le rôle de personnage – scripteur, atteint une dimension symbolique du point de vue de la production et réception du roman. Narrataire intradiégétique, acharné par un récit d'aventures qui reflète des éléments essentiels de l'histoire du *Méridien de Greenwich*, elle incarne non seulement la figure de l'instance réceptrice de ce texte, mais elle en figure aussi bien l'instance productrice qui conçoit l'écriture comme le résultat de la réalisation d'un prétexte : on se souvient du tableau initial qui n'était, pour l'instance narrative, « qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le centre, le support ou le prétexte, peut-être, d'un récit » (MG, p. 8). Et il en va de même de l'écriture de Vera qui rédige une lettre à Paul, mais « [c]est n'était pas vraiment une lettre à Paul. Paul n'était que le prétexte d'écrire, comme écrire était le prétexte d'autre chose » (MG, p. 150).

Ainsi se dessine une classification possible des personnages-lecteurs du *Méridien de Greenwich*. D'un côté, le roman comprend ceux qui ne parviennent à lire (décoder) le message qu'avec beaucoup de peine ou pas du tout, mais qui sont impliqués dans l'enjeu de l'histoire du roman (Carrier), ou, du moins, s'appliquant à en découvrir l'énigme (Abel). De l'autre, il y a des personnages-lecteurs qui n'ont aucun problème à déchiffrer le message codé, mais qui ne savent pas, voire ne trouvent pas indispensable de savoir de quoi il est question dans ce projet dont ils incarnent tout de même un élément crucial : Théo Selmer, ou bien un point crucial dans la vie de l'un de ces éléments : Vera. La caricature insinuée de cette manière ne peut que toucher au même point la narration, car cette classification qui accentue la dimension autoreprésentative du texte en dit long également du statut attribué par ce dernier à l'acte créateur et récepteur, non moins ironisés. Si, du point de vue générique, les personnages censés savoir mieux que d'autres décoder les sens cachés n'arrivent pas à déchiffrer même le sens premier du texte, et si les autres, non marqués par la nécessité de décrypter le sens dissimulé au-delà du sens premier, y parviennent tout de même, un certain renversement dans la conception du lecteur – déchiffreur a eu lieu.

Ces quatre personnages du *Méridien de Greenwich* ne sont pas les seuls représentants de ce gauchissement. Dans *Cherokee*, c'est le protagoniste même, Georges Chave, qui fait face à des ennuis émanant du travail de lecture. Malgré sa posture de lecteur fervent : « Debout contre un pan de bibliothèque, tête penchée, Georges déchiffrait les titres au dos des livres » (CH, p. 50), le héros de ce roman n'a pas de succès quand il s'agit de décrypter le message caché dans le dossier Ferro. Composé « de documents dépareillés quoique redondants, pauvres en informations, qu'on suspectait parfois d'avoir été mis là dans le seul but de faire épais » (CH, p. 58), ce texte représente un exemple par excellence d'hermétisme textuel, bien que foisonnant en nombre de pages écrites : « Il n'était pas possible de dégager un sens ni même un ordre de cette broussaille de papiers hétéroclites [...] ; Georges renonça à une troisième lecture » (CH, p. 59). La caricature du lecteur est annoncée à la page suivante où l'image du récepteur du texte écrit recèle des caractéristiques peu élogieuses : devant la Bibliothèque nationale, « [...] des lecteurs aux pupilles dilatées derrière les vitres de leurs lunettes

grillaient des cigarettes fébriles » (CH, p. 60). Cette mention sarcastique à propos des lecteurs des textes dépeint à merveille la vision de la lecture qu'assume l'instance narrative et, avec elle, le personnage principal : « [...] ces éléments le renvoyèrent à des corpus si gigantesques et qui interféraient si peu qu'un examen hâtif du livre III du Code civil acheva de le décourager » (CH, p. 60). Cette difficulté de déchiffrer et ce « mal » de lire chez Georges Chave, qui contrastent avec sa faculté de résoudre tout problème sans peine apparente participent à la déformation ironique de l'image de la réception aussi bien que de l'hermétisme textuels. Ceci notamment à l'époque où le statut du livre se voit réduit à des fonctions pratiques telles que le support de table ou la chaise : « une accumulation cubique d'ouvrages faisait office de table, nivelée à sa surface par une série de grands formats, et un monceau oblong, plus bas, tenait lieu de canapé – voire de canapé-lit par combinaison avec d'autres piles proches ».

La thématique de réception sous forme de lecture, de décryptage et d'interprétation anime également de manière significative le texte de *Lac*. Rodion Rathenau lit une bande dessinée et s'imagine en héros de celle-ci au point qu'on serait enclin de voir en lui le prototype du « lecteur naïf ». Toute adhésion à l'une des « Lectures Modèle »³¹, naïve bien évidemment, qui est ici évoquée est cependant systématiquement découragée soit par ses proportions caricaturales, soit par l'activité herméneutique des personnages qui décryptent et interprètent à tout moment. Provoquée par l'excès ironique, l'activité herméneutique du lecteur se met en œuvre sous l'impulsion de l'ambiguïté des scènes de lecture/décryptage qui, d'une part, dénotent au plan diégétique, tout en connotant, de l'autre, au niveau métatextuel du texte. Ainsi des scènes où le protagoniste Chopin relit un texte chiffré, caché dans un « micropoint », lui-même dissimulé dans un autre texte : fouillant son courrier, Chopin repère des tracts publicitaires que la plupart des locataires rejettent « dans la grosse boîte commune. [...] Par habitude et par principe, tout en faisant jouer le papier entre ses doigts comme une étoffe, Chopin les lit tous. » C'est ainsi que le tract suggérant « une croisière adriatique, d'Otrante à Venise avec escale à Rimini » retient l'attention de celui-ci : « Nom de Dieu, pense Chopin » (L, pp. 38-39). L'ayant extrait du point sur l'i central du mot Rimini, développé et projeté dans un lecteur de diapositives, le contenu du micropoint se révèle comme « une suite de lettres dépourvues de sens immédiat, ordonnées par séries de quatre, agrémentées d'un petit carré noir par-ci par-là » (L, p. 40). Mais si le roman *Lac* ne dissimule guère son jeu avec les *topos* de la littérature autoreprésentative et du roman d'espionnage, autrement dit de la littérature métatextuelle, le texte chiffré se révèle, de son côté, également « pas trop cruellement chiffré » (L, p. 40). L'ironie narrative qui sous-tend le niveau métatextuel du roman déçoit en effet les tentatives d'opter pour une grille interprétative unique. S'il est impossible de saisir les faits narrés au premier degré, il est aussi peu concevable d'envisager le texte uniquement au second degré. Les mentions de la recherche du sens (caché) s'avèrent plus que trop nombreuses pour ne pas y déceler l'allusion à l'activité herméneutique du « lecteur critique »³² : « Son œil vif déchiffrait les nouvelles pendant que le gauche gardait

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

32 Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, op. cit.*, p. 255.

paisiblement le bœuf » (L, p. 122). La caricature des opérations interprétatives se laisse ainsi déceler derrière les actions de la majorité des personnages :

[E]lle [Suzy] déchiffre autant qu'elle peut les textes des étiquettes, les inscriptions peintes aux vitrines - très beau carrelet, superbe thon, promotion sur les langues et les cœurs -, jouant à y chercher le mode d'emploi des lieux. [...] Des plus ou moins tièdes intimités passées par ces murs, puis expropriées, ne reste que cet écorché d'inaccessibles carrés aux couleurs déchues, exposées au froid, au vent, à la vue de tous, et que Suzy décrypte en les regardant, reconstituant des biographies d'insectes [...] » (L, pp. 159-160).

Activité essentielle exercée par les personnages du roman d'espionnage, surtout lorsqu'il s'agit du protagoniste assumant le rôle de déchiffreur principal, le décryptage semble cependant préférer aux livres les appâts du beau sexe : « Les jumelles de Chopin étaient assez puissantes pour détailler l'ourlet de sa jupe, tremblant sous l'air mobile de la demi-saison, mais pas pour déchiffrer le titre du livre » (L, p. 129). L'opération interprétative est ironisée au point que même le sens au second degré « n'est pas trop cruellement chiffré » et qu'elle perd tout ce qu'elle a d'excitant. Elle peut même aller jusqu'à représenter une sorte de stéréotype fatiguant lorsqu'il y en a trop : « Très vite, comme d'habitude, Chopin n'éprouvait plus tellement de plaisir à rechercher le micropoint dans le texte du tract, à le détacher, le développer, l'agrandir puis le décrypter ; on se fatigue de l'espionnage, très vite » (L, p. 73).

La dépréciation ironique de la recherche du sens caché joue de certains clichés du débat autour de la littérature textuelle et expérimentale qui incarne l'apogée du modernisme littéraire. L'écriture qui ironise sur le thème de l'interprétation et de la réception met en cause un certain hermétisme textuel propre à la littérature moderniste. Si « la grande affaire »³³ de la dernière phase du modernisme littéraire copiait la tendance générale des « vingt dernières années » à la manière des activités scripturales du groupe *Tel Quel* ou du nouveau Nouveau Roman, le roman échenozien, qui ouvre de nouveau la littérature narrative au romanesque, offre un exemple d'écriture qui marque ses distances par rapport à cette tendance en la promouvant au rang des sujets dignes d'anamnèse ironique. Les opérations d'encodage et de décodage définissent le travail du producteur et récepteur du texte moderniste et le roman d'Echenoz n'y recourt que s'il y trouve un terrain propice au jeu : constitué en réalité des noms des sociétés industrielles, le langage codé qu'utilisent les gardiens de l'île du *Méridien de Greenwich*, engagés dans le projet Prestidige, est assez suspect :

Xerox.

Xerox, reprit Tristano, Alsthom Bic Pennaroya.

Harmony Pennaroya, Alsthom Tanganyika.

Tanganyika ? s'exclama Tristano. Bic Tanganyika.

33 « La grande affaire depuis une vingtaine d'années, exprimée dans les termes les plus plats de l'économie politique et de la périodisation historique, c'est la transformation du langage en marchandise productive : les phrases considérées comme des messages, à encoder, décoder, transmettre et ordonner (par paquets), reproduire, conserver, tenir à disposition (mémoires), combiner et conclure (calculs), opposer (jeux, conflits, cybernétique) ; et l'établissement de l'unité de mesure, qui est aussi une unité de prix, l'information. » Jean-François Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984, p. 82.

Ferodo, insista la voix, Harmony Tanganyika Ferodo. Ferodo. Ferodissimo. Xerox. Xerox, répéta Tristano (MG, pp. 142-143).

Trop transparente pour dissimuler la décomposition ironique de l'inaccessibilité des langages codés à toute personne étrangère, la créativité lexicale, dont certains aspects ne sont sans rappeler ceux de la grammaire latine, laisse déceler la façon dont le texte du *Méridien de Greenwich* conçoit toute sorte d'hermétisme textuel.

Le commentaire métadiscursif

Le narrateur échenozien s'applique à réfléchir de manière loufoque sur les codes de la représentation et sur les éventualités de la réception et il recourt, pour ce faire, à un langage particulier. Se présentant sous forme de ressources linguistiques hautement signifiantes, le discours poétique du narrateur excentrique contribue également, dans une large mesure, à la déstabilisation de la narration. Non seulement le narrateur qui parle en sa propre voix commente chez Echenoz le discours des personnages aussi bien que le sien, mais cette parole narrative même fait l'objet d'une « contamination poétique »³⁴ qui ne peut qu'appuyer la présence dans le récit de cette conscience médiatrice équivoque. Ainsi, la dimension métatextuelle du roman s'affuble, grâce à cette autre manière de dénudation du procédé créateur, d'un terrain de jeu sur lequel elle peut exercer son métier de commentateur ironique.

Le dépassement métatextuel orienté vers le discours littéraire réfléchit, toujours avec une distance propre à la voix du narrateur, sur le sens des mots dont elle se sert :

Ils parlaient. C'était comme une conversation au bord d'un gouffre, un entretien fragile de part et d'autre d'un précipice, et leurs paroles empruntaient de frêles passerelles, tendues entre eux d'un bord à l'autre de l'abîme, faites de lianes pourrissantes prêtes à céder à chaque instant ; et les mots avançaient un à un sur ce précaire échafaudage, parfois reliés les uns aux autres, comme des blocs de minerai encore englués dans leurs gangues et entassés dans les petits wagons qu'on utilise dans les mines, dans les carrières ; et chaque mot recelait ainsi un bloc de sens, à différents états d'usure, de fatigue ou de torsion. Parfois, un mot tombait au fond du précipice (MG, p. 35).

Jouant le rôle d'une sorte de métalangage, lui-même métaphorique, ce commentaire métadiscursif représente un moyen d'exhiber la facture matérielle – les mots – et le processus de leur échafaudage en un discours. Les mentions portant sur le sens des mots mettent en relief l'impossibilité de ces derniers à signifier de façon adéquate, car relevant d'un système de signification constamment en retard par rapport à la réalité et donc toujours éloigné des faits. Le narrateur peut ainsi se heurter à des éléments de la réalité, aussi fictive soit-elle, qu'il lui est impossible de nommer ou décrire, puisqu'il paraît que les mots propices n'existent pas. Ce phénomène est développé

34 Dominique Maingueneau parle d'une « contamination lexicale du narrateur » au moment où des expressions relevant d'un vocabulaire que celui du narrateur (comme par exemple le vocabulaire du personnage) sont inclus dans le « récit du narrateur ». *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 102.

dans *Le Méridien de Greenwich* : quand il décrit les découvertes d'Abel, le narrateur représente l'incapacité lexicale de ce héros à nommer les objets, car n'ayant aucun lien palpable avec ses expériences antérieures, il ne peut concevoir les choses qu'il voit : « Son raisonnement butait contre l'objet cubique comme il butait contre la liasse. Ces choses n'entraient dans aucun circuit de compréhension, elles n'induisaient rien de plus que leur simple apparence. Mis à part leur vague relent scientifique, elles étaient insituables, innommables » (MG, p. 64).

Le passage métadiscursif semble être à ce point aimanté par les propos des personnages que l'instance narrative ne peut s'empêcher de gloser. Ainsi, le narrateur peut paraphraser, recourant de ce fait à un « métalangage », la parole et le « savoir-dire » du personnage ou bien son propre texte, le « savoir-dire » du narrateur. Ce trait du discours du narrateur peut prendre des proportions importantes notamment au début et à la fin de la parole insérée, où le narrateur marque les articulations entre l'enclave de la parole insérée et le texte qui l'absorbe.³⁵ Globalement, on peut dire que ce genre de commentaire métatextuel représente l'une des caractéristiques de tout texte littéraire qui emploie le récit de paroles, qu'il s'agisse du discours de personnage *narrativisé*, *transposé* ou *rapporté*.³⁶ Le narrateur sera pratiquement toujours enclin à donner des explications supplémentaires sur ce discours, sur sa forme ou son contenu, comme en témoignent les proses des romanciers traditionnels tels que Zola ou Balzac. Chez Echenoz cependant, ce commentaire métadiscursif qui a pu apparaître comme un « passage propédeutique » fournissant un apprentissage supplémentaire au lecteur, se voit détourné de cette fonction que la critique moderniste (Jean Ricardou) lui a assignée.

Dans *L'Équipée malaise*, comme, d'ailleurs, dans la majorité des romans d'Echenoz, l'effet comique de la digression métadiscursive est assuré par la longueur du commentaire qui excède largement les paroles des personnages. Le dialogue des personnages est ainsi suspendu pour céder la place aux observations narratoriales qui portent non seulement sur les facultés de rhéteur d'Illinois, mais également sur l'aspect grammatical de ses propos :

- La lecture, répéta le capitaine pensif, la crise de la lecture. [...] On lit moins, à bord, on ne sait pas pourquoi.

A terre il en allait un peu de même, lui fit remarquer Paul, semblablement au surgelé, on n'en discuta donc. Le capitaine somme toute était doué de la parole, il s'exprimait comme il se nourrissait : méthode et lenteur. Sa voix tournait comme une machine, un moteur bien réglé qui arasait quelque peu les pronoms, les articles, certains adjectifs. Vos caisses, au fait, toutes vos caisses. Il pointait un index entendu vers le front de la cale. Oui, dit Paul (EM, p. 166).

35 Cf. Philippe Hamon, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, N° 31, 1977, p. 269. Philippe Hamon note en ce sens que le commentaire métadiscursif du narrateur implique un parasitage de deux types de discours : celui de la fiction et celui de la critique littéraire : « Ici s'immisce une compétence linguistique du narrateur, qui pourra s'accompagner d'un commentaire plus ou moins normatif (tel personnage a un savoir-dire correct, incorrect, facile, malhabile, convenable, inconvenant). Métalangage et norme vont toujours de pair, ils inscrivent un *savoir* dans l'énoncé. » *Ibid.*

36 Nous reprenons cette classification à Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 189 sq.

Par ailleurs, précisant l'aspect phonétique des assertions des personnages, les remarques linguistiques animent à tout moment le propos du narrateur :

Dehors, Garlonne parlait d'une voix plus énergique mais plus basse que d'habitude, on l'entendait surtout souffler entre les propositions, à quoi l'Espagnol rétorquait d'après diphtongues en deçà du sens. On n'y entendait goutte, sauf quand Lopez cria au second d'aller se faire foutre à trois reprises, par roulements d'*r* exponentiels (EM, pp. 175-176).

Il parlait avec plus d'aisance à présent, bien que sa voix vacillât quelque peu sur les accents toniques – curieusement il découpait mal certains mots pourtant courants comme si, ne les comprenant pas, il ne pouvait que les reproduire phonétiquement (EM, p. 178).

Peu importe que le sens des paroles des personnages se dissimule, s'il ne se perd totalement, derrière une reproduction littéraire qui ne retient que leur aspect purement formel, comme si le signifiant prédominait en importance sur le signifié. Régissant le travail avec les différents modes de narration, en particulier en ce qui concerne le récit de paroles narrativisé, transposé ou rapporté³⁷, l'arbitraire est ici accentué par les remarques d'ordre technique. N'apportant aucune information quant au déroulement de l'histoire, ces observations grammaticales orientent l'attention de l'instance réceptrice vers la facture formelle du texte : « Où en sommes-nous, s'interrogea-t-il à la première personne du pluriel présent » (MG, p. 73) ; « Il s'embrouillait un peu dans les relatives. Sans cesser de parler, il emplit à nouveau les deux verres » (MG, p. 69). L'inventivité lexicale de l'instance narrative ne connaît pas de limites en ce sens. Celle-ci peut aller jusqu'à proposer des néologismes au métalangage linguistique : « Votre organisation serait-elle à ce point cloisonnée que vous n'en sussiez rien vous-même ? subjonctiva hardiment le traducteur » (MG, p. 69). Cette dernière se veut en effet une mention déceptive, interdisant à tout lecteur qui voudrait y voir une plaisanterie découlant de l'homophonie des formes verbales, d'y lire un sens second. L'effet est évidemment tout à fait inverse : l'interdiction explicite fonctionne comme un dévoilement qui en accentue le comique.

La dimension métatextuelle du romanesque échenozien se manifeste également dans les propos du narrateur par le biais de certaines spécificités linguistiques du code dont ce dernier se sert. De ce point de vue, tout terme qui compromet la lisibilité du message peut potentiellement devenir un lieu d'interrogation de la part du lecteur et demander donc un travail sur le texte. Connotateurs du métalangage, ces « vides sémantiques »³⁸ peuvent annoncer aussi un travail métatextuel en visuali-

37 Nous songeons notamment aux résumés des dialogues (récits de paroles au discours transposé selon Genette) où le narrateur se révèle aussi bien dans sa fonction de régisseur de la narration. Il interrompt le dialogue pour en résumer une partie avec le plus de concision possible, sans raisons apparentes :

« - C'est navrant, avait dit Carrier, nous sommes tous navrés.

Puis ils parlèrent du voyage ; il était remis à plus tard. Paul demanda pourquoi. Carrier ne répondit pas. Paul fit observer que sa bonne volonté ne pourrait que croître si l'on voulait bien de temps en temps lui expliquer un peu à quoi tout cela servait.

- Il y a deux raisons qui me donnent le droit de ne rien vous dire, dit Carrier » (MG, p. 116).

38 Philippe Hamon répertorie ces unités particulières du texte qui sont le lieu d'une « déflation sémantique. » Parmi ceux-ci figurent les embrayeurs (déictiques), noms propres, archaïsmes, néologismes

sant les propos qu'il faudra inscrire sur le compte du narrateur. Un cas particulier de ce processus semble être particulièrement actif dans les textes d'Echenoz : à savoir l'insertion d'un terme inconnu ou rare et donc problématique du point de vue de la lisibilité qui active automatiquement l'activité interprétative du lecteur non seulement en ce qui concerne le sens du terme problématique, mais avant tout quant à sa place dans la narration dont il marque la facture. Nous nous limiterons à évoquer quelques exemples d'un tel procédé qui compromet la lisibilité. Ainsi un bar peut « rez-de-chauss[er] » un immeuble (MG, p. 126), aussi la qualité d'une exhortation peut emprunter des dimensions linguistiquement vertigineuses : « Allons, poursuit Pons avunculo-vernaculairement, allons allons » (EM, p. 35), les épaules d'une blouse « montgolfient » (L, p. 155). Dans les *Grandes blondes*, un hôtel peut être « peu étoilé » (p. 13), alors que le vie est « décapotable » (p. 45) et le sommeil « chimique » (p. 47). Dans une société hypertechnicisée et hyperorganisée, des chiens errants ont une identité problématique du point de vue administratif : « chiens déclassés, gyrovaguant sans plaque d'identité. » (NT, p. 34). Quand on porte des lunettes et qu'il fait trop humide, un brouillard peut même devenir « portatif » (UA, p. 103).

Les mentions qui impliquent un travail de particularisation de la langue au moyen des néologismes et figures de rhétorique représentent ainsi l'une des manières d'afficher l'autoconscience du texte. Chez Echenoz, cette « contamination » poétique du code constitue l'un des traits caractéristiques de la narration. Or, tout comme dans les cas précédents, elle sert de lieu propice pour le jeu avec les conventions de la narration romanesque de même qu'avec les lieux communs de la littérature : « Pour changer de métaphore en même temps que d'altitude, on pouvait aussi comparer ce comptoir à quelque grand massif rocheux, façon hercynien ou pliocène » (MG, p. 34). Enclin toujours à la déconstruction ludique de n'importe quel instrument de production littéraire, le narrateur avoue explicitement par ce rapprochement tout à fait burlesque que le travail sur les moyens d'expression, c'est-à-dire sur le code, a sa place indéniable dans la narration et que ceux-ci seront donc mis au service de cette dernière par le délégué de l'instance créatrice, le narrateur.

Les divers procédés de poétisation du médium langagier font également l'objet de la réflexion métadiscursive du narrateur qui ne rate jamais l'occasion d'en détourner le sens, recourant toujours à une ambiguïté déroutante :

Ils s'étaient étirés, bâillant et marmonnant, et s'étaient mis en route comme chaque matin en mâchant mollement des bananes et des biscuits, vers ce monticule d'où ils avaient accoutumé de faire un quotidien tour d'horizon, au sens propre et figuré à la fois, ce qui est rare, toujours bouché qu'il est, l'horizon, d'une façon ou d'une autre (MG, p. 228).

Ce sont les figures de mot qui abondent, dont en particulier les comparaisons figuratives. Le jeu avec le sens des mots est cependant toujours empreint d'une désinvolture ironique : « [E]lle toussa un peu pour mettre en vibration ses cordes, comme on réchauffe un moteur froid d'un grand coup d'accélérateur » (MG, p. 87). De surcroît, l'usage de la comparaison peut être accompagné par une recherche d'autres sèmes

et termes techniques. Cf. « Texte littéraire et métalangage », *art. cit.*, p. 270.

qui appuient ce rapprochement : « Les yeux du géant étaient aussi vides que le terrain vague, auquel s'accordait leur nuance terreuse » (MG, p. 85). La métonymie intéresse l'instance narrative au point même que celle-ci en abuse pour opacifier l'identification des éléments de la diégèse (personnage) et égarer de la sorte le lecteur : « Les lunettes noires se tournèrent vers lui. – Je m'appelle Arbogast, crièrent les cheveux jaunes » (MG, p. 107). On serait ainsi tenté d'identifier trois personnages présents dans cette scène. Mais rien de tel, car les lunettes noires et les cheveux jaunes sont une seule personne : « L'homme aux cheveux jaunes remit ses lunettes et démarra », comme on apprend quelques lignes plus haut. Sous cette optique, l'antanaclase pourrait témoigner d'une nostalgie des temps où la prose s'écrivait en vers : « Ce n'était plus la loge de Carla. Depuis sa mort, deux autres femmes l'avaient occupée. Abel aussi était occupé après le meurtre » (MG p. 60) ; d'ailleurs, la tentation poétique inspire le besoin de transcrire le texte en forme de vers³⁹, étant donné leur régularité métrique comme ce septain d'heptamètres :

Abel prit des rendez-vous,/ reçut des convocations,/ fit passer des auditions,/ et tout cela le contraignit/ à s'aider d'un agenda,/ dont il noircit deux semaines/ et qu'il jeta quand les choses/ se furent tassées (MG, p. 60),⁴⁰

continuant par une épiphore :

[e]lles s'étaient tassées. Abel avait traîné un moment dans la salle obscure de la boîte de nuit, avec l'accablante sensation de s'être tassé au même rythme (MG, p. 60).

Invitant constamment à s'interroger sur les origines de la narration, l'émergence et la variété des figures répétitives, qui animent non seulement la narration du *Méridien de Greenwich*, concourent à la création de l'image de l'instance productrice du texte. La part du jeu se laisse toujours facilement déceler comme dans le cas de la polysyndète : « Vera traversa la salle et se pencha vers Paul et s'assit et resta un moment près de lui sans rien dire et ce fut tout » (MG, p. 170). Il en va pareillement de l'épanalepse doublée de la paronomase : « Il perçut, tout autour de son corps, les sons entrelacés des vagues, du vent sur les vagues, comme un vaste frisson froid, frisé, froncé, froissé, et ce fut tout sur le fond farci de fricatives qu'il entendit se rapprocher les mercenaires » (MG, pp. 234-235), ou de l'isolexisme par dérivation : « Le ton de Carrier était celui d'un ami prenant amicalement en faute un autre ami dans le cadre d'un petit pari amical lancé avec amitié, et rien d'autre » (MG, p. 175).

Conclusion du chapitre 6

La notion de commentaire métatextuel nous a permis de saisir les divers procédés qui mettent à nu la narration en tant que processus générateur du texte de fiction. Interdisant explicitement toute adhésion à la lecture première, le narrateur extra et hétérodiégétique obstrue, par son biais, le système narratif. Sous cet angle,

39 Jean Echenoz lui-même souligne cette immense séduction du vers qui se laisse déceler dans ses romans. Cf. l'entretien de Jean Echenoz avec Pascale Bouhénic : « L'atelier d'écriture de Jean Echenoz », film de Pascale Bouhénic, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1998.

40 Nous marquons l'éventuelle articulation en vers par une barre oblique.

il renoue avec la « tradition de narcissisme littéraire » remontant jusqu'à Cervantès et peut-être même plus loin. Toutefois, si le narrateur vient pour interroger la nature de l'histoire narrée,⁴¹ il vient également pour interroger les égarements de la littérature romanesque moderniste. Si la relation au référent premier est brouillée par un exercice de déréalisation rempli par le commentaire impertinent du narrateur, c'est aussi la relation aux référents purement littéraires – tels que le roman et le soupçon, l'autoreprésentation et l'écriture au second degré, le personnage et l'histoire, la lecture et l'interprétation, etc. – qui est mise en question dans son commentaire. C'est au travers de la référence à la critique littéraire du XX^e siècle que le roman échenozien met en scène son rapport au modernisme esthétique en le soumettant à un travail d'anamnèse.

Or le métatextuel ne représente pas une finalité en soi de l'écriture de cet auteur, comme il pourrait résulter des définitions du postmodernisme littéraire français.⁴² Il lui offre un espace favorable à une manipulation, animée par l'humour, avec certains des lieux communs esthétiquement préconstitués par le modernisme qu'il soumet à cette anamnèse dans le sens de leur promotion (les personnages, l'histoire, le romanesque) d'un côté et de leur mise en jeu ironique (l'écriture de l'autoreprésentation, la dénudation de la « mise en roman ») de l'autre. L'œuvre romanesque se voit livrée à une multitude de tensions qu'entretient l'image d'un narrateur « équivoque, séducteur et pervers ».⁴³ Faisant référence allusive à l'activité herméneutique du lecteur par le biais des personnages lecteurs, le roman met ce participant de la communication littéraire en alerte. Une réception aisée du texte est en effet découragée par les activités perturbatrices du narrateur qui oblige le lecteur à relire constamment le roman.

Bien que chez Jean Echenoz la déstabilisation de la narration par l'intermédiaire de l'intrusion du narrateur ne se constitue pas en un système de subversion perpétuelle du romanesque des époques précédentes, comme dans le cas de l'anti-roman d'un Sterne ou Diderot, le commentaire métatextuel joue tout de même le rôle d'élément perturbateur qui, d'un côté, interdit l'éventuelle tentative d'inscrire la fiction au réalisme et, de l'autre, ne permet pas d'être considéré comme le signe d'une intention purement déconstructionniste. Plutôt que d'une déconstruction parodique de l'écriture romanesque traditionnelle, il s'agit d'un jeu avec les figures et procédés de l'écriture romanesque moderniste. L'aléatoire et la non systémativité de ce jeu interdisent de le traduire en termes de projet de mise en discrédit d'un type d'écriture, qu'elle soit moderniste ou traditionnelle. Le temps où la nécessité de rupture clairement marquée instaurait un mode tout à fait nouveau dans la conception de l'écriture est sans doute révolu. Le temps du jeu avec la fiction et les modes de sa création semble s'être substitué à celui où seules la finalité et fonction de la littérature lui donnaient du poids.

41 Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, op.cit, p. 44.

42 Cf. Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », op. cit., pp. 41-42.

43 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. 555.