

JEAN ECHENOZ

adpf association pour la diffusion de la pensée française ●

Ministère des Affaires étrangères

**Direction générale de la coopération internationale
et du développement**

Direction de la coopération culturelle et du français

Division de l'écrit et des médiathèques

Cet ouvrage est aussi

disponible sur www.adpf.asso.fr

Isbn 2-914935-67-6

adpf association pour la diffusion de la pensée française ●

6, rue Ferrus 75683 Paris cedex 14 + ecrire@adpf.asso.fr

© Mars 2006 **adpf** ministère des Affaires étrangères

Diffusion et distribution, La Documentation française

124, rue Henri-Barbusse 93308 Aubervilliers cedex

www.ladocumentationfrancaise.fr

Télécopie Paris: 01 40 15 67 83

Aubervilliers: 01 40 15 68 00

Lyon: 04 78 63 32 24



AUTEURS

«Jamais le roman français n'a été aussi vivant» était-il écrit, il y a plus de dix ans, en préface d'un ouvrage sur «le roman français contemporain» que publiait l'Association pour la diffusion de la pensée française (adpf), opérateur de l'Écrit du ministère des Affaires étrangères. Cette affirmation que la diversité et la qualité de nombreux romans publiés alors et depuis corroborent, est admirablement illustrée par l'œuvre de Jean Echenoz, classique vivant, que les lecteurs étrangers aussi, grâce aux nombreuses traductions qui sont faites, ne cessent de découvrir. Que madame Christine Jérusalem soit vivement remerciée d'avoir su dans ce livret présenter si clairement une œuvre aux jeux en miroir, aux références palimpsestes subtilement subverties, rhizome d'un réel éclectique, nomade dont les lecteurs avides attendent impatiemment les prochains éléments.

Yves Mabin

Chef de la Division de l'écrit et des médiathèques
Ministère des Affaires étrangères

Territoires romanesques ¹⁵

Fictions 16 Biofiction 19

Territoires de la fiction ²⁵

Mécanique du jeu, jeu de la mécanique 26 Un réalisme exagéré 33 Des romans cinématographiques 36

Non-lieux ⁴¹

Territoires du vide 42 Détours, retours et divagations 47 Modernes vanités 51

Territoires de l'entre-deux ⁵⁷

Décors tremblés 59 Identités tremblantes 61 Une littérature spectrale 65

Territoires des possibles : conclusions ⁷¹

Chronologie ⁸¹

Bibliographie ⁸³

Des romans récompensés par de nombreux prix, des romans étudiés à l'université, des romans reconnus internationalement (traduits dans une trentaine de langues) : l'œuvre de Jean Echenoz s'impose comme une référence majeure dans le paysage littéraire contemporain. Pourquoi? Parce que ses fictions, marquées par l'ironie, retrouvent le plaisir de la narration, de l'action, de l'intrigue, tout en traçant un portrait sans complaisance de notre société.

À la suite de Jean Echenoz (et parfois sous son influence), d'autres écrivains ont célébré à leur manière ce « retour au récit, au réel, au sujet » (Dominique Viart). Depuis une dizaine d'années, les tentatives de répertorier et de classer ces nouvelles pratiques d'écriture du dernier quart du siècle dernier ont été nombreuses. On a pu ainsi distinguer des « fictions vives », voire à vif, et des « fictions joyeuses » (Bruno Blanckeman), des « fictions critiques » (Dominique Viart), des « fables attestées » et des « romans distanciés » (Dominique Rabaté). Nous distinguerons pour notre part les récits du **TERROIR** (Pierre Michon, Jean Rouaud), les récits du **TERRAIN** (François Bon, Jean Rolin) et les récits du **TERRITOIRE** (Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz). La littérature du terroir joue la carte de la province rurale et de son héritage (Sylviane Coyault-Dublanchet). Elle abrite volontiers ses fictions ou ses autofictions dans un passé mythifié (*Back in sixties*, de Pierre Bergougnieux), drapé dans une langue qui célèbre avec nostalgie et/ou ironie (c'est selon) les grandes orgues des belles-lettres (Hugo pour certains, Bossuet pour d'autres). À cette écriture du repli (sur une terre, une époque, un sujet) s'opposent les romans du terrain, qui privilégient l'espace public plus que l'espace privé, le présent plus que le passé, le collectif plus que l'individuel. Le terrain est l'objet d'une investigation sociologique et ethnographique qui permet de mettre au jour les mutations du monde contemporain urbain (*Daewoo*, de François Bon,

La Clôture, de Jean Rolin). Les romans du terroir sont des romans de la quête; ceux du terrain préfèrent l'enquête, sociale mais aussi stylistique. Ils contiennent une valeur polémique (on songe aux significations militaires que renferme la notion de «terrain») et un moindre degré de fictionnalisation que les romans du territoire. Ceux-ci embrassent une étendue spatiale plus large, dans laquelle se déploie un réseau de déplacements (la Guadeloupe dans *Rosie Carpe*, de Marie NDiaye). Ils dessinent des itinéraires, réévaluent des frontières, mettent en évidence des positionnements ou des glissements dans l'espace, dans la société, dans l'Histoire. Jean Echenoz affirme qu'il écrit des «romans géographiques». On se propose d'explorer ici les territoires de ses fictions.

J'écris des romans géographiques
comme d'autres écrivent des romans historiques.
Territoires romanesques

Fictions En 1979, Jean Echenoz publie aux Éditions de Minuit son premier roman, *Le Méridien de Greenwich*. Il a trente-deux ans. Il ne sait pas que commence pour lui une longue aventure littéraire avec la maison d'édition de Jérôme Lindon.

Ça commence un jour de neige, rue de Fleurus à Paris, le 9 janvier 1979. J'ai écrit un roman, c'est le premier, je ne sais pas que c'est le premier, je ne sais pas si j'en écrirai d'autres. Tout ce que je sais, c'est que j'en ai écrit un et que si je pouvais trouver un éditeur, ce serait bien. Si cet éditeur pouvait être Jérôme Lindon, ce serait bien sûr encore mieux, mais ne rêvons pas. Maison trop sérieuse, trop austère et rigoureuse, essence de la vertu littéraire, trop bien pour moi, même pas la peine d'essayer. J'envoie donc mon manuscrit par la poste à quelques éditeurs qui, tous, le refusent. Mais je continue, j'insiste et, au point où j'en suis, détenteur d'une collection presque exhaustive de lettres de refus, je me suis risqué la veille à déposer mon manuscrit au secrétariat des Éditions de Minuit, rue Bernard-Palissy, sans la moindre illusion, juste pour compléter ma collection. Et comme je suis sans illusion, je continue d'inonder d'exemplaires quelques éditeurs, de moins en moins nombreux, à qui je n'ai pas encore soumis la chose.

Un jour de neige, donc, en milieu d'après-midi. Je viens de déposer un nouvel exemplaire – j'en ai fait photocopier une vingtaine, ça m'a coûté pas mal d'argent, il faut dire que je suis fauché à cette époque – au siège d'une maison d'édition plus ou moins disparue à ce jour, et dont le principal intérêt consiste à résider rue de Fleurus, dans une maison qu'a occupée Gertrude Stein. J'en sors, je longe la rue de Fleurus vers le jardin du Luxembourg et je vois arriver Madeleine qui me dit que Jérôme Lindon a téléphoné à la maison en fin de matinée, que mon manuscrit paraît l'intéresser, qu'il souhaite que je l'appelle dès que possible. Il est quatre heures de l'après-midi.¹

Ça a débuté donc comme ça. *Le Méridien de Greenwich* reçoit le prix

Fénéon. Quatre ans plus tard paraît *Cherokee*: Georges Chave, né à Ivry-sur-Seine le jour de la bataille d'Okinawa, domicilié à Paris dans le 11^e arrondissement. Vit de peu. Meuble son existence d'une activité de bars, de cinémas, de voyages en banlieues, de sommeils imprévus, d'aventures provisoires. Écoute souvent des disques américains; l'un de ces disques lui manque, une version très rare de *Cherokee*, qu'on lui a dérobé il y a dix ans. Tout cela n'est rien mais il s'en contente jusqu'à ce que Véronique surgisse dans sa vie. Dès lors, Georges s'agite un peu.²

Le résumé cache soigneusement et savoureusement l'essentiel: le roman est une suite échevelée d'aventures, «une histoire assez compliquée d'enquêtes parallèles et simultanées» (Jean Echenoz), qui vaudra à son auteur la presse, les photographes, les ventes, le prix Médicis et une rencontre mutique avec Samuel Beckett.

Dès lors, les livres et les récompenses s'enchaînent. *L'Équipée malaise* (1986) prend le large pour revisiter le roman d'aventures façon Conrad (plantation de caoutchouc en Malaisie, exploration de la forêt malaise, rencontres amoureuses, trafics d'armes, enlè-

¹ Jérôme Lindon, Éditions de Minuit, Paris, 2001, p. 9-11. ² *Cherokee*, Éditions de Minuit, coll. «Double», Paris, 2002. Quatrième de couverture rédigée par Jean Echenoz. ³ *Au piano*, Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 19.

vements, traversées en bateau, mutineries...). *Lac* (1989) prend la mouche et réécrit un roman d'espionnage en trompe-l'œil (agents, doubles si possible, filatures, codes secrets, disparitions mystérieuses). Le roman obtient plusieurs prix, dont le premier Grand Prix européen de littérature.

Nous trois (1992) apparaît dans l'œuvre du romancier comme un roman-carrefour. Après un premier «roman-programme» (Jean Echenoz), après une trilogie qui emprunte à différents genres codés (roman policier, roman d'aventures, roman d'espionnage), *Nous trois* est le récit de la refondation littéraire. L'écrivain mélange les genres et les références : s'entrecroisent ainsi récits d'aventures et d'anticipation, allusions à Kleist et à Voltaire aussi bien qu'aux cinéastes Stanley Kubrick ou Ridley Scott. Les formes génériques tremblent, à l'image de la terre qui, dans le roman, est secouée par un violent séisme. Si les personnages s'envolent dans une navette spatiale un peu spéciale, le roman, lui, s'affranchit des lois de la pesanteur pour décoller au-dessus des conventions.

À partir de ce livre, l'écriture de Jean Echenoz voltige avec aisance. Le recours aux stéréotypes de certains genres romanesques ne se fait plus que sur le mode de la trace et du clin d'œil. Beaucoup d'aventures pour le hollywoodien *Les Grandes blondes* (1995), qui reçoit le prix Novembre, un peu de trame policière pour le sobre *Un an* (1997) et un mixte des deux pour le célèbre *Je m'en vais* (prix Goncourt en 1999). *Au piano* (2003), considéré par son auteur comme son «troisième premier roman», confirme ces choix esthétiques et frappe par le ton de liberté qu'il adopte : l'écrivain, comme le pianiste dont il est question dans le roman, en a «un peu marre des orchestres»³ et a décidé de jouer seul sa partition. Il s'autorise toutes les audaces : mort et résurrection du héros, invention d'un vrai-faux purgatoire, séjour dans une ville du Pérou, réelle et pourtant bien improbable, danse avec les stars du cinéma américain des années 1950... *Ravel* (2006),

contrairement aux apparences, n'a rien d'un roman historique. Ce récit, avec ses voitures luxueuses, ses paquebots et ses trains, s'inscrit avec force dans la veine géographique qui caractérise l'ensemble des fictions de l'écrivain.

Parallèlement à cette œuvre romanesque, Jean Echenoz publie des textes brefs de diverses factures : préfaces (pour *Fatale*, de Jean-Patrick Manchette, pour *Le Maître de Ballantrae*, de Robert Louis Stevenson), hommages (à quelques écrivains contemporains), courts récits de fiction. On retiendra surtout l'étrange et mélancolique *Occupation des sols* (1988) – moderne vanité sur le monde urbain d'aujourd'hui – et l'émouvant *Jérôme Lindon* (2001), écrit quelques semaines après la mort du directeur des Éditions de Minuit. *Jérôme Lindon* n'est ni un discours hagiographique, ni un exercice d'admiration convenu, ni un éloge funèbre. C'est le récit en boucle, entre deux coups de téléphone séparés par vingt-deux ans, de la relation particulière, affectueuse, presque filiale, qui s'est établie entre l'écrivain Jean Echenoz et l'éditeur Jérôme Lindon.

Portrait de Lindon : Monsieur Lindon est un homme mince et de haute taille, de morphologie sèche, au long visage austère mais souriant, quoique pas toujours si souriant que ça, au regard aigu, bref c'est un homme très intimidant qui est en train de me parler de mon roman avec enthousiasme, et moi je ne réponds rien, je ne comprends rien à cet enthousiasme.⁴ **Autoportrait en creux d'Echenoz :** Il [Jérôme Lindon] téléphone souvent le matin à la maison, presque tous les jours, très tôt pour moi qui me lève rarement avant neuf ou dix heures. Je lui réponds tant bien que mal et, chaque fois qu'il appelle, je suis tellement intimidé que je serre le combiné dans ma main de toutes mes forces, parfois au point que j'ai peur de le casser. Mais en général, encore une fois, c'est lui qui parle et moi qui écoute.⁵ **Les deux hommes ont en commun**

l'amour du cinéma et le goût des promenades dans un Paris insolite (ils apprécient tout particulièrement les sculptures d'Emmanuel Frémiet). Ils s'intéressent aussi de près à la Bible. Jérôme Lindon a traduit le Livre de Jonas.⁶ Jean Echenoz, lui, a participé à la nouvelle traduction de la Bible dirigée par Frédéric Boyer.⁷ Il a notamment travaillé sur le Livre de Daniel, les Livres des Macchabées et de Samuel, dont un verset sert d'épigraphe à l'ouverture de *Jérôme Lindon* : « Un jour de neige, c'est lui qui descendit tuer le lion dans le réservoir. »

⁴ Jérôme Lindon, op. cit., p. 13.

⁵ Ibid., p. 16. ⁶ *Le Livre de Jonas*, Éditions de Minuit, Paris, 1955. ⁷ *La Bible*, Bayard/Médiapauls, Paris/Québec, 2001.

⁸ *Le Méridien de Greenwich*, Éditions de Minuit, Paris, 1979, p. 194.

⁹ Entretien avec Christine Jérusalem, *Europe*, Paris, n° 888, avril 2003.

Biofiction

Bien qu'elle fût attentive aux discours de l'inventeur, Vera éprouvait une gêne à recueillir son autobiographie, justement convaincue qu'on ne s'expose pas sans risques aux confidences, comme à certaines radiations.⁸

Comme Vera, Jean Echenoz pense que le discours autobiographique est toujours un peu toxique. L'autoportrait qui se devine en contre-jour dans *Jérôme Lindon* trace du reste l'image d'un homme pudique et réservé. On apprend peu de choses sur sa vie et à peine plus sur les textes qu'il a écrits : ceux qui n'ont pas été acceptés par les Éditions de Minuit (un seul roman, juste après *Le Méridien de Greenwich*), ceux qui ont été publiés à contrecœur («*Ayez des amis*», publié en 1991 dans l'ouvrage collectif *Semaines de Suzanne* de New Smyrna Beach), ceux qui ont été modifiés (Echenoz suit les suggestions très libres de Lindon et transforme la fin de *Nous trois*), ceux qui ont reçu de grands prix littéraires. Certes, les romans accueillent à leur manière des bribes de la vie de l'écrivain, mais les ramifications entre réalité et fiction sont

indécidables : Une grande part de mon travail d'invention romanesque m'est donnée par ce que je peux croiser dans la vie, voir, entendre, recueillir... Il y a une part de montage et de démontage de l'expérience sensible qui se trouve déployée différemment. C'est pour cela que mes romans peuvent être considérés comme une autobiographie éclatée, cassée en mille morceaux et remontée autrement.⁹ La réticence de l'écrivain

à dévoiler sa vie est telle qu'elle le conduit à s'inventer, de manière brève, une vie imaginaire dans le *Dictionnaire : littérature française contemporaine* dirigé par Jérôme Garcin (1988). Rectifions donc l'essentiel de l'état civil. Jean Echenoz est né à Orange en 1947. Il n'y passe que quelques mois. Son père, psychiatre, obtient son premier poste à Rodez. La famille reste quatre ans dans l'Aveyron puis déménage à Digne-les-Bains. Jean Echenoz habite dans l'hôpital psychiatrique que dirige son père. Il se dit heureux de cette vie en marge, de ce côté «*Robinson suisse*» dans les Basses-Alpes. Il y a la campagne, les livres (sa mère lui apprend à lire très jeune), la musique (Bach, Prokofiev, Haydn et surtout Ravel et Stravinsky). Et l'écriture. À dix ans, il rédige un début de roman-western. Viennent ensuite, au moment de l'adoles-

E

ÉCHENOZ, Jean (1946-...)

Jean Échenoz, né le 4 août 1946 à Valenciennes. Études de chimie organique à Lille, études de contrebasse à Metz. Assez bon nageur.

JEAN ECHENOZ

Aux éditions de Minuit : *Le Méridien de Greenwich* (1979), *Cherokee* (1983), *L'Équipée malaise* (1986), *L'Occupation des sois* (1988).

cence, des poésies, un roman épistolaire, des textes oniriques... Il considère maintenant ces pages d'écriture comme des exercices d'apprentissage, le prélude nécessaire aux romans qu'il écrira plus tard. Tout en continuant à écrire et à lire, il poursuit à Aix-en-Provence des études universitaires (une thèse en sociologie, qu'il laisse inachevée). En 1970, il s'installe à Paris et exerce différents métiers qui lui laissent une large disponibilité, car son désir premier reste la littérature: il lit (des romans policiers en grand nombre, mais aussi Proust, Baudelaire, Gombrowicz, Conrad et Flaubert); il joue du jazz; il va au cinéma et découvre les films américains. Cela pourrait ressembler à la vie de Georges Chave (*Cherokee*). Mais Jean Echenoz n'est pas né le jour de la bataille d'Okinawa et ne s'agite pas qu'un peu. Il coécrit le scénario d'un film, *Le Rose et le Blanc*, tourné par Robert Pansard-Besson, avec Michael Lonsdale, Raymond Pellegrin et Bulle Ogier. Le film obtient en 1981 le prix Georges-Sadoul. Il lit et rencontre Jean-Patrick Manchette. Il commence la rédaction de ce qui deviendra *Le Méridien de Greenwich*. On connaît la suite. Le livre, destiné originellement à une collection de romans policiers, est publié aux Éditions de Minuit.

S'il fallait, selon l'expression de Roland Barthes, établir quelques «biographèmes» echenoziens, on pourrait en isoler deux: l'amour du jazz et le goût précoce de l'écrivain pour la lecture. Les lectures d'enfance possèdent en effet chez lui une forte dimension matricielle. Jean Echenoz est très tôt sensible à la forme, à la construction et aux sonorités d'un texte. *Ubu Roi*, d'Alfred Jarry, fait office de détonateur: Ubu, il y avait plein de gros mots, et c'était formidable pour un gamin. Mais surtout, je m'apercevais que l'histoire m'intéressait beaucoup moins que le mouvement de l'écriture. Je ne pense pas que j'étais spécialement précoce mais ça m'a intrigué. Quand mon fils a eu huit-neuf ans, je lui ai passé *Ubu*, l'air de rien. Il l'a dévoré lui aussi avec passion. Il y a une espèce d'efficacité de ce texte.¹⁰

L'expérience se poursuit avec d'autres romans (les livres de la comtesse de Ségur, *Le Capitaine Fracasse*, de Théophile Gautier, ...)

¹⁰ *Le Monde de l'éducation*, 1998.

¹¹ Entretien avec Christine Jérusalem, art. cit.

et détermine une pratique d'écriture: il y aura toujours chez Jean Echenoz le souci de lier efficacité narrative et séduction physique de la langue. D'où la mise en place d'une écriture volontiers fétichiste, qui accorde un grand prestige aux mots mais qui, en même temps, n'oublie pas le rythme de l'intrigue.

Le jazz fournit par ailleurs des éléments de rhétorique rythmique que l'écrivain réemploie dans la composition des phrases et leur articulation: syncopes, coupures, ruptures, dissonances caractérisent fortement l'écriture de Jean Echenoz. Des musiciens comme Albert Ayler, Bix Beiderbecke, Thelonious Monk ont eu pendant longtemps une véritable influence littéraire pour l'écrivain. Aujourd'hui, son rapport au jazz est plus distancié: Le jazz a été pour moi

une musique nourricière et innervante mais j'ai maintenant par rapport à elle une relation de mémoire plus qu'autre chose. C'est une émotion ancienne. Je sais que c'est une formule qui peut déplaire mais la musique de jazz ne me paraît plus être vraiment un organisme vivant. C'est une musique qui fonctionne à présent sur la mémoire, sur la virtuosité, mais elle n'a plus l'élan qu'elle avait dans les années 1970.¹¹ Les romans

reflètent cette évolution sur le plan thématique: l'artiste d'Au piano joue de la musique classique (Chopin, Schumann, Schubert) et Ravel confirme cette orientation, tout en la nuancant. On sait en effet que la musique de Ravel comporte plusieurs touches de jazz (le Concerto pour la main gauche, la Sonate pour violon et piano) et surtout qu'elle repose sur une harmonie privilégiant la syncope scintillante, les combinaisons improbables, l'acidité de la septième majeure...

Prise dans un faisceau de références diverses, l'œuvre de Jean Echenoz est «filiale», au sens où l'entendait Roland Barthes, c'est-à-dire qu'elle se conçoit plus dans le lignage que dans l'héritage. L'écrivain aime citer un grand nombre d'auteurs qui, d'une manière ou d'une autre, ont compté pour lui (Nabokov, Faulkner, Conrad, Dickens ou Racine). Se dessine ainsi «une parentèle élargie à toutes les époques, à tous les genres, à tous les domaines de l'activité esthétique» (Jean-Claude Lebrun), parmi laquelle

on distinguera quelques affinités plus électives que d'autres : le lien fraternel (Manchette), filial (Flaubert), avunculaire (Roussel, Queneau), tutélaire (Ravel).

La rencontre avec Jean-Patrick Manchette est déterminante. Les deux hommes se lient d'amitié. Jean Echenoz a ainsi fait partie des six premiers associés du groupe Banana (« fondé par acclamations le dimanche 11 avril 1993 à 18 h 30 »). Manchette est l'un des premiers à saluer « l'humour parfaitement foldingue » du *Méridien de Greenwich*. Il accueille *Cherokee* avec le même enthousiasme en faisant l'éloge d'une « écriture outrageusement précieuse et qui rit d'elle-même et de la misère de sa propre préciosité ». Après la mort prématurée de Manchette, Jean Echenoz emploie des termes semblables pour caractériser le style de l'auteur du *Petit Bleu de la côte ouest* :

Je crois que j'ai été immédiatement séduit par l'élégance de son écriture. Une écriture qui n'est jamais dupe, même si elle est au service d'une intrigue, et qui engendre son propre humour. [...] Manchette pratiquait une sorte de jeu de la forme et du fond qui m'émeut énormément. [...] Pendant longtemps, j'ai même entretenu une relation bizarre avec lui dans la mesure où la lecture de ses livres me donnait physiquement envie d'écrire. C'était de l'ordre du rapport intime, comme la complicité qu'on ressent avec tel ou tel musicien chez qui on trouve des phrases musicales qu'on aurait aimé reproduire.¹² L'admiration pour Manchette

est tout à la fois d'ordre stylistique (une manière de feindre la maladresse – trivialité lexicale, syncope syntaxique – dans une phrase impeccable) et d'ordre narratif. Echenoz est séduit par l'efficacité des polars de Manchette et par la force des personnages féminins plongeant souvent dans l'outrance, voire dans la folie. Gloire dans *Les Grandes blondes* et Victoire dans *Un an* sont les descendantes d' Aimée Joubert, l'héroïne de *Fatale*, décrite comme « terriblement négative et belle ». Jean Echenoz ne cesse d'ailleurs de rendre hommage à Manchette, soit de manière cryptée (en insérant dans son texte de petites citations provenant de différents romans – Gloire feuilletée ainsi une série de livres dont la liste est donnée dans *Ô dingos, ô châteaux!*), soit de manière explicite, en consacrant par exemple une postface à *Fatale* (« Neuf notes sur *Fatale* »).

12 Entretien avec Gaëlle Bayssière, *Polar hors série Spécial Manchette*, Rivages, Paris, 1996, p. 20-22. **13** Entretien avec Pierre-Marc de Biasi, *Le Magazine littéraire*, Paris, n° 401, septembre 2001. **14** *Je m'en vais*, Éditions de Minuit, Paris, p. 196. **15** Entretien avec Christine Jérusalem, art. cit.

Autre grande figure littéraire: Flaubert, découvert tardivement par Echenoz, au moment où – il n’y a pas de hasard – il commence à écrire son premier roman. Flaubert, pour moi, reste absolument un modèle. Il m’inspire une espèce d’affection absolue que la lecture de la correspondance conforte, et une affection que je ne crois avoir pour aucun autre écrivain. Je n’ai avec aucun autre le même rapport, je ne dirais pas filial, ce serait un peu fort, mais oui, c’est bien cela: un rapport affectueux, affectif. J’ai essayé, quelquefois, d’y faire allusion dans mes textes.¹³

Jean Echenoz se dit touché par la nature « fractale » de l’écriture flaubertienne. Il y a selon lui chez Flaubert une coexistence de registres très contrastés (ironie et générosité, précision et indéfinition, impersonnalité et exaltation) qui s’observe à chaque échelle de l’œuvre (partie, chapitre, paragraphe, phrase). Cette ligne équivoque règle ses propres compositions romanesques. Ainsi, on ne s’étonnera pas de trouver dans *Je m’en vais* la réécriture d’un célèbre passage de *L’Éducation sentimentale*: il connaît la mélancolie des restauroutes, les réveils acides des chambres d’hôtels pas encore chauffés, l’étourdissement des zones rurales et des chantiers, l’amertume des sympathies impossibles.¹⁴ On aurait tort de voir dans cette transposition l’impertinence d’un trait parodique. Tort aussi de croire que l’écrivain fait le malin en lançant un clin d’œil de connivence au lecteur, en jonglant gratuitement avec les références littéraires. Il y a chez Jean Echenoz le souci de rendre présente une figure qu’il considère comme importante dans sa mythologie personnelle. L’écrivain rend du reste d’autres hommages en glissant dans le corps du texte quelques menues « impli-citations » (Bernard Magné) provenant de différents corpus (Beckett, Rimbaud, Racine, Jarry). Cette discrète présence intertextuelle se consomme avec « une ironie affectueuse », telle qu’Echenoz l’a définie: Chez Ravel il y a de l’ironie, chez Satie aussi, évidemment. Mais pour moi, la musique est un moteur d’émotion plutôt que d’ironie. Je ne pense d’ailleurs pas que l’ironie exclue l’émotion. L’ironie me paraît relever plutôt du registre de l’amour que de celui de la dérision. Au fond, je n’aime pas ce qui est caricatural, parodique. Le mode de dérision ne m’intéresse pas. S’il y a ironie, c’est plutôt du côté de l’affect. C’est peut-être une façon d’être et de regarder amoureux, avec une espèce de pudeur. Oui, c’est un affect pudique.¹⁵

C’est bien sûr cet « affect pudique » qu’Echenoz apprécie dans la personne de Maurice Ravel. Au printemps 2004, il écrit, sur le

modèle des *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, un court texte (de commande) qui paraît dans la revue *Élucidation* publiée par Verdier : « Maurice Ravel, surface de la miniature ». On y découvre un mélancolique musicien qui peut aisément être considéré comme le double de l'auteur : même dandysme aristocratique, même rapport au jeu et à l'excentricité, même goût pour l'artifice. Echenoz s'attache tant à cet artiste qu'il choisit d'en faire le personnage d'un roman.¹⁶ Le portrait est éblouissant et le roman relève du coup de force : Ravel, personnage bien réel, donne l'impression d'être un héros echenozien appartenant complètement à l'univers de la fiction.

À regarder les hommages que Jean Echenoz rend à Ravel, à Flaubert ou à Manchette, on mesure combien la filiation littéraire est pour lui importante. Le point commun entre ces artistes ? La question du rythme, toujours un peu heurté, toujours faussement boiteux. Pour l'écrivain, l'idée doit se développer « mais de façon bancale, ou dissymétrique, ou déséquilibrée, de sorte que cet énoncé, plus excitant ainsi, pourra éventuellement appeler ou suggérer jusqu'à son contraire ».¹⁷ D'où une poétique romanesque de l'équivoque qui simultanément dynamise et dynamite l'intrigue fictionnelle (la forme-image de ses stéréotypes comme la forme-sens de son écriture). Le tout au service d'une investigation, culturelle et ontologique, du monde contemporain.

Angelo Klopstock-Lopez, avant d'être nuitamment et mortellement perforé par trois balles de calibre 11.43, était lui-même marchand d'armes, et la dernière action de son intelligence, ultime réflexe de professionnel, fut d'ailleurs de reconnaître au son la référence exacte des susdits projectiles, juste avant qu'ils ne le trouassent.

Territoires de la fiction

Mécanique du jeu, jeu de la mécanique

Selon Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich* constitue une œuvre-programme, la matrice romanesque des fictions qui suivront. Pourquoi? Parce que le récit s'inscrit explicitement dans une tradition générique établie (le roman noir) que l'écriture s'applique à subvertir joyeusement. Jusqu'à *Nous trois*, les romans reliaient cette constante en intégrant tour à tour les différentes catégories paralittéraires.

Cette réécriture d'une forme générique codée n'est pas une pratique littéraire nouvelle. Le nouveau roman s'était déjà intéressé au roman policier (*L'Emploi du temps*, de Michel Butor, *Les Gommages*, d'Alain Robbe-Grillet). La pratique d'Echenoz diffère cependant considérablement. Dans la forme d'abord, car l'intrigue, loin d'être soumise à un modèle unique, fait fusionner des univers et des personnages provenant de différents sous-genres romanesques. On trouve dans *Le Méridien de Greenwich* des espions, des tueurs aussi bien que des aventuriers. *L'Équipée malaise*, *Cherokee* et *Je m'en vais* mêleront de manière semblable la trame du roman policier et celle du roman d'aventures. L'écrivain aime les formes hybrides, celles qui reflètent l'instabilité du monde. La finalité du projet n'est pas non plus de même nature. Les écrivains du nouveau roman ont souvent choisi le roman policier pour ses formidables capacités de mise en abyme et les vertiges spéculaires qu'il autorise. Chez Jean Echenoz, les miroirs de l'autoréférence sont moins nombreux et souvent ironisés. Le recours aux genres énumérés vaut surtout parce qu'ils sont des **embrayeurs d'actions** : J'aime bien le terme de roman d'action, qui est un peu péjoratif. L'idée qui me plaît, c'est

l'idée d'un roman à double action, où l'action existe dans le fil narratif et dans la phrase.¹

En activant les principaux invariants de la littérature d'action (courses-poursuites, bagarres, meurtres, enquêtes, filatures, cambriolages, enlèvements) et en ravivant les paramètres nar-

1 Libération, 8 janvier 1987. **2** Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, art. cit.
3 *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 99.
4 Ibid., p. 222.

ratifs traditionnels (péripéties, hasards et coïncidences, effets de surprise et coups de théâtre), les fictions de Jean Echenoz renouent avec le plaisir romanesque. L'émotion et le suspense sont remis à l'honneur sans pour autant qu'il y ait restauration nostalgique ou régressive d'un ordre ancien. Le nouveau roman a jeté une «ère du soupçon» qui fait que, comme le note Echenoz, on ne peut plus «envisager ensuite l'écriture romanesque de façon naïve».²

Il est possible de voir dans le premier roman de l'écrivain un objet, d'ordre explicitement métatextuel, qui pourrait expliquer en partie les mécanismes de cette réécriture générique: la machine que fabrique l'un des personnages principaux de l'histoire, Byron Caine. Résultat d'un «bricolage composite et hâtif», elle rassemble des «constituants divers», «éléments hétérogènes», «boulons dépareillés», «objets divers agglutinés»: Tout espoir de compréhension, d'abord encouragé par la reconnaissance au sein de ce fatras de quelques unités mécaniques conventionnelles, se diluait ensuite, s'éparpillait et renonçait enfin à suivre cette accumulation de relais hétéroclites, d'accouplements techniques contre nature, si l'on peut dire, d'appareils contresens d'objets.³ La machine

n'est pas simplement un «contresens d'objets» mais, comme le révèle la fin du roman, un non-sens: Ce n'était qu'une sorte de trompe-l'œil technologique.⁴

La machine est un objet à fabriquer des machinations. Autant dire, des fictions. Il y a là une révélation sur les pouvoirs de fabrique du romancier: les fictions d'Echenoz sont soumises à une esthétique du leurre – très nombreux dans ce premier roman –, implicitement théorisée par la description compliquée de la machine de Caine. La narration, dans tous les romans de Jean Echenoz, empruntera la même logique de ramification, fournissant à foison des péripéties complexes provenant d'«unités mécaniques conventionnelles» (les stéréotypes des sous-genres romanesques). Comme Byron Caine, le romancier – ingénieur, ingénieux et bricoleur – qu'est Echenoz construira des romans-machines où il sera difficile de discerner le vrai du faux. Des machines bancales, encore, qui comportent une part de jeu et de tricheries:

Quelque temps avant son départ, Carrier avait prié Caine de lui procurer une copie factice du projet Prestidge, suffisamment proche de l'original pour que seul un expert, en y mettant du temps, pût détecter le truquage. Il suffirait ensuite, expliqua-t-il, d'orienter discrètement Haas sur la piste de ce leurre pour qu'il se lance à sa poursuite, et ce serait encore un peu de temps gagné pour eux, par lui perdu. L'inventeur, toujours séduit par le jeu du double jeu, et justement convaincu qu'il n'avait pas plus de raisons d'obéir à Carrier qu'à Haas, profita de ce qu'il possédait, par sécurité et sans que personne en eût jamais rien su, deux exemplaires authentiques du projet Prestidge pour confier l'un d'eux à Carrier, se flattant lui-même de la rareté d'un procédé consistant à faire passer du vrai pour du faux, alors qu'on fait généralement l'inverse.⁵ Dès lors, d'autres machines

peupleront les romans: à laver (*L'Équipée malaise*), à voler (*Nous trois*), à rouler (tous les romans), à relier (le téléphone), à écouter (les disques dans *Cherokee*), à geler ou à dégeler (les aliments ou les paroles dans *Je m'en vais*). Elles garderont toutes l'aspect improbable de la machine de Caine dans *Le Méridien de Greenwich*. Elles seront toutes la trace de cette première machine, métaphore de l'écriture echenozienne. Le piano, dans le roman *Au piano*, en exacerbe les propriétés, entre humour absurde façon Tinguely et solitude métaphysique à la manière de Duchamp: Grosse machine anonyme et noire, laquée,

luisante, célibataire et close.⁶

Les machines echenoziennes, cependant, sont rarement aussi inertes que le piano précédemment évoqué. Elles ont au contraire une nette propension au mouvement pour mettre sous pression l'histoire et ses péripéties. Dès *Le Méridien de Greenwich*, toute une logistique narrative est mise en place pour imprimer au récit une accélération du tempo: multiplication des personnages, prolifération d'intrigues, composition par chapitres qui alternent de manière régulière les lieux de l'action (Paris/l'île du méridien de Greenwich). Les meurtres sanglants, caractéristiques du polar américain, abondent. Au point que Jérôme Lindon donne à l'écrivain, après la sortie du *Méridien*, un de ses rares conseils: « Si je puis me permettre, tuez-en moins, ce serait pas mal. »

L'exagération est l'un des signes qui marquent la distance que Jean Echenoz établit avec les scénarios intertextuels propres à certains sous-genres romanesques (filatures, enlèvements,

⁵ *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 219.

⁶ *Au piano*, op. cit., p. 121. ⁷ *L'Équipée malaise*, Éditions de Minuit, Paris, 1986, p. 158. ⁸ Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, art. cit. ⁹ *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 204.

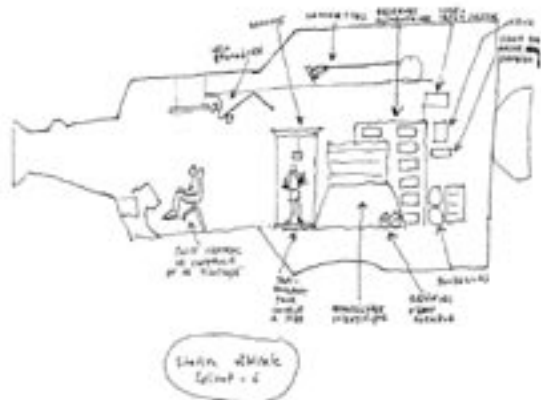
bagarres, meurtres, etc.). Comment revisiter sans sulpicisme, et sans trop de suspicion, une forme codée? En faisant swinguer la tradition. En la surjouant. En la jouant sur un autre tempo, à l'image des « solistes véloces » du quintette de *L'Équipée malaise*, qui, après avoir brodé « sur un air du Cap-Vert », célèbrent Laura « sur un tempo inhabituellement fiévreux ».⁷ La réécriture d'un genre est assez proche de la variation de jazz, entre transformation et répétition. Echenoz s'en explique longuement:

Le travail que j'ai pu effectuer à un certain moment sur les genres a peut-être à voir avec le standard, soit un thème devenu classique indéfiniment repris par toutes sortes de musiciens qui ont trouvé là une unité mélodique, harmonique, séduisante, intéressante, fertile, et chacun va le traiter à sa façon en le magnifiant et en le sabotant à la fois. J'ai en particulier une grande admiration pour Thelonious Monk qui n'a eu de cesse de reprendre, outre ses propres compositions, des standards majeurs tels que *Just a gigolo* et de les pervertir pour les détruire et les magnifier à la fois, pour les dilater. Saboter pour dilater, c'est une formule dont je ferais bien mon programme. Ou détruire pour embellir.⁸ Ce sabotage du

standard trouve son principe actif dans l'ironie corrosive qui anime l'écriture. Mythes et stéréotypes du roman policier ou du roman d'aventures (mais aussi clichés en tous genres) sont conduits vélocement à l'absurde, sont conduits vertigineusement par l'absurde. La mécanique fictionnelle s'emballe: dérapages de l'emphase ou freinages de la litote. Les deux procédés permettent de dilater ou de minorer tous les niveaux du récit (espace, personnages, actions).

Il y a un plaisir de l'outrance, de la surenchère, de la caricature elle-même caricaturée. L'hyperbole concentre habilement les idées reçues pour mieux les piéger, comme en témoigne cette description de la mer de Célèbes dans *L'Équipée malaise*:

Cette zone la plus dangereuse du monde, au-delà de Bornéo, surabondait de pirates perpétuellement à l'abordage, pillards dévastateurs qui tuent les hommes, violent les femmes, disloquent les nourrissons, kidnappent les vierges, mettent le feu au navire puis prennent le large en hurlant de rire.⁹ L'inversion permet tous les renversements comiques. Ainsi les scènes de filature, qui exigent discrétion et anonymat, montrent des personnages se cachant de façon ostentatoire. Dans *Cherokee*, l'un d'eux se camoufle derrière un périodique au titre transparent, « un numéro spécial de Terre-



Air-Mer, périodique des forces armées, consacré au lancement du sous-marin Le Flagrant».¹⁰ Les romans s’amusent à souligner le peu de crédibilité de ceux qui devraient s’arranger pour rester

invisibles : Carrier tira de sa poche un journal, le déplia et feignit de lire, bien qu’il fit beaucoup trop froid pour lire le journal sur un banc.¹¹ Les personnages, eux-mêmes, ne sont pas

toujours dupes : Il convient de mentionner que Gloire – qui s’est aperçue déjà, la veille, qu’une ambulance poussive sans gyrophare les avait suivis depuis Rouen – a naturellement repéré le cabriolet non identifié qui venait de la pister à nouveau vers Honfleur.¹² La précision excessive hypertrophie

de manière incongrue des scènes habituellement dramatiques ou lestées par le pathos. Jean Echenoz fait implorer les scènes de genre les plus convenues en ralentissant le rythme du récit par une saturation gratuite (mais euphorique) du texte. Comme la machine de Caine, qui ne produit rien tout en étant l’objet d’une surenchère descriptive, le roman, de façon très roussélienne, brode sur des motifs-clefs pour mieux les anéantir. La mort, notamment, est banalisée, ensevelie par un débordement de détails qui éclipsent paradoxalement l’événement. Les personnages meurent sans héroïsme, assaillis par des pensées aussi pro-

saïques que burlesques : S’ils me tuent, se dit-il, j’aurai fait toutes ces cures thermales pour rien. Est-ce là son ultime pensée? Est-il concevable que la dernière idée d’une vie soit à ce point triviale? Non. Cette réponse qu’il se donne le rassure un instant.¹³ Plus fréquents encore que ces procédés

de dilatation, les phénomènes de minoration donnent au texte une plus-value humoristique. Enquêteurs aussi bien que gangsters sont inexpérimentés, incompetents, malheureux en affaires comme en amour. Les détectives n’ont ni l’envergure physique des privés américains, ni le talent intellectuel d’un Hercule Poirot. Dans *Cherokee*, Bock et Ripert ont l’air de souteneurs¹⁴ et le policier Guilvinec s’égare en pleine enquête dans la banlieue parisienne, ce qui l’oblige à quémander son chemin auprès d’un collègue en tenue. Dans *Les Grandes blondes*, Kastner impose avec perte et fracas l’image de l’incompétence :

Que Jean-Claude Kastner soit d’abord parvenu à se perdre dans une région civilisée, correctement signalisée, dénote déjà qu’il n’était pas l’enquêteur le mieux avisé qui fût. Qu’il ait dû demander son chemin à une passante en dit assez de sa candeur. Mais qu’il n’ait pu reconnaître en celle-ci la personne même qu’il recherchait achève de le disqualifier.¹⁵

¹⁰ *Cherokee*, op. cit., p. 57. ¹¹ *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 126-127.

¹² *Les Grandes blondes*, Éditions de Minuit, Paris, 1995, p. 222. ¹³ *L’Équipée malaise*, op. cit., p. 199. ¹⁴ *Cherokee*, op. cit., p. 32. ¹⁵ *Les Grandes blondes*, op. cit., p. 24. ¹⁶ *L’Équipée malaise*, op. cit., p. 22. ¹⁷ *Ibid.*, p. 195. ¹⁸ *Je m’en vais*, op. cit., p. 88 et 89. ¹⁹ *L’Équipée malaise*, op. cit., p. 195. ²⁰ *Ibid.*, p. 115. ²¹ *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 78. ²² *Je m’en vais*, op. cit., p. 152.

Les victimes n'échappent pas non plus au ridicule et à la dévaluation. Odile Otéro, dans *L'Équipée malaise*, reçoit une balle perdue lors d'un hold-up. «La mathématique echenozienne est ainsi parfaite qui fait de la vie d'Odile Otéro, comme l'indique son surnom «Double zéro», une sorte de néant au carré.» (Olivier Bessard-Banquy.) On se souvient aussi que le double zéro, dans le matricule de James Bond (figure de référence s'il en est pour un roman d'espionnage, même faux), signifie en langage codé le permis de tuer. Ironique retournement de situation : c'est Odile Otéro qui, ici, a le «permis» d'être tuée.

Même figure du renversement pour les tueurs et les gangsters. Russel, dans *Le Méridien de Greenwich*, est un tueur aveugle, deux états pour le moins incompatibles. Van Os, dans *L'Équipée malaise*, est un «malfaiteur léger, fraîchement installé, en humble situation irrégulière».¹⁶ La timidité de Van Os et de Plankaert, «autodidactes formés pour ainsi dire sur le tas»¹⁷ empêche qu'on les prenne au sérieux. Le Flétan, dans *Je m'en vais*, «n'a pas l'air frais». C'est un personnage falot, «pâle et sans apprêt», «comme si la nature l'avait dispensé d'aspect particulier».¹⁸

À personnages édulcorés, vices banalisés : constamment le texte souligne la routine qui enveloppe les actions les plus extraordinaires ou les plus cruelles. L'argent compté après un braquage est une «soirée de routine».¹⁹ Les armes sont revendues illicitement comme de vulgaires appareils électroménagers : Le calibre est pratique, c'est performant. C'est belge, c'est très sérieux. Ça plaît.²⁰ Russel considère l'assassinat comme «monotone», mais il ajoute : Après tout c'est mon métier.²¹ Baumgartner assassine le Flétan sans état d'âme et sans fioritures : Il [le Flétan] a encore essayé de convaincre Baumgartner avant de paraître à court d'arguments. De plus, a-t-il tenté de faire valoir en désespoir de cause, c'est un procédé tellement banal, votre truc. On tue les gens comme ça dans tous les téléfilms, ça n'a vraiment rien d'original. Ce n'est pas faux, a reconnu Baumgartner, mais je revendique l'influence des téléfilms. Le téléfilm est un art comme un autre. Et puis bon, ça suffit maintenant.²²

Décalé par rapport aux normes des romans noirs mais emboîtant le pas des fictions les plus plates, le roman dédramatise et bana-

lise. Les actions spectaculaires (une expédition dans l'espace) ne

font plus recette : Mais fini le temps des audiences mondiales, fini les grandes premières, les nuits blanches planétaires devant la télévision, fini votre souriant visage dépassant du scaphandre en couverture des magazines, en timbre-poste, en porte-clefs, terminé les portraits officiels. Tout le monde s'en fout, maintenant.²³

L'héroïsme est consommé après sa date de péremption et se digère mal. Fin des grands récits. Fin des mythes. L'espionnage se

réduit à une série de ficelles techniques, usées et usantes : 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 même de l'espionnage, très vite. C'est qu'il y a des longueurs, des corvées dans ce métier : par exemple il faudrait encore tuer quatre heures avant de se rendre à la nouvelle convocation du colonel, assez loin en banlieue.²⁴

Lac est sans doute le roman qui met le plus à mal les stéréotypes littéraires (John Le Carré) et/ou

filmiques (James Bond) : [...] on lui avait inculqué l'usage du micropoint, du carbone blanc, l'art de déjouer les filatures, les boîtes aux lettres mortes et toutes ces conneries.²⁵

Il s'agit moins cependant d'un dénigrement d'un genre que d'une discrète mise en garde contre les tentations herméneutiques qui habiteraient le lecteur. Les scènes de décodage sont nombreuses en effet dans le roman, mais elles sont souvent ironisées. À trop vouloir décod

le sens caché d'un texte, on finit par se faire piéger, tel Chopin, par le « démon de la tautologie » (Clément Rosset) : Chopin lut plusieurs fois cet arrangement, cherchant dans sa mémoire deux ou trois grilles élémentaires, assez vite il trouva l'ouverture. Le texte n'était pas trop cruellement chiffré : il y accéda par la technique de la substitution à double clef, en s'aidant du tableau carré de Vigenère : « Vous n'avez pas perdu la main, déclarait le micropoint, c'est bien. »²⁶

L'ironie détermine l'ensemble de la structure romanesque et sa réception. Il faut se souvenir cependant qu'il ne s'agit jamais d'une ironie agressive ou cynique qui viserait à subvertir un modèle. Jean Echenoz dénie d'ailleurs toute valeur parodique à son œuvre et parle d'« hommage » à un certain nombre de genres littéraires.

²³ *Nous trois*, Éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 173. ²⁴ *Lac*, Éditions de Minuit, Paris, 1989, p. 73. ²⁵ *Ibid.*, p. 44. ²⁶ *Ibid.*, p. 40. ²⁷ *Cherokee*, op. cit., p. 28. ²⁸ Je m'en vais, op. cit., p. 97. ²⁹ Entretien avec Christine Jérusalem, art. cit. ³⁰ « Tenez-vous droit » in *Pour fêter* Florence Delay, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2001.

Un réalisme exagéré La posture ironique, qui se place du côté du brouillage de la parole, pose avec insistance la question du vraisemblable. En introduisant une part d'absurde, elle distend la logique narrative réaliste.

L'incongru apparaît comme la manifestation la plus frontale de cette atteinte au vraisemblable. Tous les niveaux du texte sont touchés par cette tentation de la fantaisie. Le nom propre de certains personnages introduit une rupture claire du pacte réaliste. Ainsi des patronymes discordants de Ralph et Buck (*Le Méridien de Greenwich*), de Crocognan (*Cherokee*), de Zbigniew (*Les Grandes blondes*), de Rajputek Fracnatz (*Je m'en vais*). Les sonorités insolites de ces noms ne s'intègrent pas dans le cadre fictionnel d'un roman policier traditionnel. L'imprévisible donne également sa pleine mesure dans les portraits : Elle avait un visage de bonne fée incestueuse, comme le portrait-robot établi par un homme qui voudrait décrire à la fois Michèle Morgan et Grace Kelly à cinquante-cinq ans, cet homme étant Walt Disney.²⁷ Le texte joue sur des associations

décalées, des assemblages contre nature, des rencontres improbables. La fiction fournit en grand nombre des images de lieux invraisemblables : l'immeuble en fer d'Iquitos, d'où l'on peut voir des hommes, rassemblés près des bouches d'égout, qui s'amuse à pêcher le rat (*Au piano*) ; le village de Port Radium au moment de la fonte des neiges : Deux sujets prévoyants, profitant du dégel, creusaient des trous dans le sol momentanément meuble en vue d'ensevelir ceux de leurs proches qui mourraient pendant l'hiver prochain. Deux autres, entourés de matériaux préfabriqués, construisaient leur maison en kit en suivant bien le mode d'emploi grâce à une vidéocassette explicative ; fusillant le silence, un groupe électrogène alimentait le magnétoscope en plein air.²⁸ L'intérêt de cette course à l'inconcevable est qu'elle

s'appuie sur une collecte de faits... vrais. Ces lieux existent et ont été choisis par l'écrivain parce qu'ils constituent selon lui « un moteur de fiction tout à fait saisissant ».²⁹ L'anecdote de la pêche au rat est d'ailleurs relatée dans un texte non fictionnel : Je me demande si j'ai rêvé ou si vraiment, avec Florence Delay, un jour d'avril 2000 dans la ville d'Iquitos, coincée entre le fleuve Amazone et la jungle, nous avons vu un type d'apparence japonaise et coiffé d'une casquette de base-ball en train de pêcher le rat dans une bouche d'égout, à l'aide d'une canne à pêche amorcée par un fragment d'omelette, adossé au mur d'une maison de fer construite par Gustave Eiffel, la veille d'une élection présidentielle truquée.³⁰

Jean Echenoz éprouve une vive dilection pour les données réelles qui, loin de produire un « effet de réel », induisent un « effet de romanesque ». Il fabrique non un simulacre de réalité, mais une réalité qui a l'air d'un simulacre, à l'image de la machine de Caine, leurre si parfait que personne ne peut « distinguer l'ersatz de l'authentique ».³¹ *Au piano* multiplie les signes de cette esthétique de l'indécidable, introduisant différentes zones de brouillage entre le réel et son double fictionnel. L'« improbable » Schmidt, personnage secondaire qui apparaît à la fin du récit, l'indique ironiquement: [...] le surplus d'attributs d'anonymat était exagéré – quoiqu'il ne fût pas non plus certain qu'il s'agît

de réels artifices, tout cela pouvait être aussi 100 % naturel.³² D'où l'impression,

dans tous les romans, d'un « réalisme en trompe-l'œil », d'un « réalisme exagéré » qui joue sur l'équivoque: difficile ainsi de distinguer les noms propres inventés, comme Fracnatz, de ceux qui existent réellement, comme ceux des Inuits (Angoutretok, Napaseekadlak...). Plus que l'idée de construire du faux, c'est l'idée de donner au vrai l'apparence du faux, de l'hyperfictionnel, qui séduit Jean Echenoz:

Tout ce qu'il y a dans le livre [Je m'en vais] est exact [...]. Je me documente beaucoup, je rencontre des gens, je lis, je compile toutes sortes de catalogues, je repère les noms des photographes, je vais les voir, j'enregistre, je retape tout ce que j'écris. Attention, ce n'est pas pour utiliser ces renseignements, c'est une sorte de garde-fou, j'en garde peut-être 1 %, il n'y a jamais plus de 1 % de la réalité qui soit pertinente en terme de romanesque, mais ces détails-là sont toujours plus romanesques que ceux que l'on pourrait inventer. [...] Parfois même la réalité en fait trop, il faut la calmer un peu, page 191, je donne le règlement d'un concours « de » gros légumes, j'avais lu cela dans la Creuse, l'affiche annonçait le concours « des » gros légumes, c'était exagéré.³³

On comprend pourquoi l'écrivain est sensible aux récits de Robert Louis Stevenson et à la magie de son « réalisme parfaitement irréel » (Marcel Schwob). La préface que Jean Echenoz consacre au *Maître de Ballantrae*, « La nuit dans les Adirondacks », ne met pas seulement en lumière le charme de la panoplie du roman d'aventures (« Pirates, batailles, contrebandiers, trappeurs, trésor et trahisons, duel, tempête et mutinerie, fakir et Peaux-Rouges, planète arpentée des Indes à l'Alaska »³⁴). Elle s'attarde longuement sur le charme luciférien du *Maître de Ballantrae*

³¹ *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 221.

³² *Au piano*, op. cit., p. 181. ³³ Entretien avec Jean-Baptiste Harang, art. cit.

³⁴ « La nuit dans les Adirondacks », postface du *Maître de Ballantrae* de Robert Louis Stevenson, Gallimard, coll. « Folio classique », Paris, 2000, p. 326. ³⁵ *Nous trois*, op. cit., p. 219.

³⁶ *Les Grandes blondes*, op. cit., p. 36.

et sur les « apparentes invraisemblances » du roman, que Schwob dans *Spicilège* avait déjà relevées. Echenoz fait siennes les conclusions de Schwob : les détails hautement irréalistes sont des images plus fortes que les images réelles.

Les romans de Jean Echenoz témoignent de ce goût pour l'improbable. Des personnages ou des situations repoussent de manière plus ou moins franche les limites du réalisme. Dans *Nous trois*, outre le spectaculaire raz-de-marée qui détruit Marseille, la présence discrète quoique régulière de Titov, dont la nature est indécidable (chat, chien, homme ou autre chose?), introduit un doute sur le réalisme, que la fin du livre confirme de manière étin-

celante : Titov hurle à mort. Je repasse dans le living, l'eau ruisselle sur les vitres de la porte-fenêtre. Tout à l'heure c'était une eau claire, une pluie classique plutôt rafraîchissante et maintenant elle paraît se troubler, se précipiter dans l'opaque. D'abord légèrement ocre, elle fonce de plus en plus et vire bientôt, je n'ai jamais vu ça, au rose foncé puis au brun rougeâtre. Au bout d'un moment, vous diriez du sang.³⁵ Il y a là une brève

incursion dans le fantastique (un fantastique de l'indétermination) qui met en crise le cadre rationnel. Dans *Les Grandes blondes*, les apparitions de Béliard sèment plus durablement le trouble. Béliard est-il un être supranaturel ou une chimère inventée par

un narrateur farceur ? Béliard est un petit brun maigrelet, long d'une trentaine de centimètres et présentant un début de calvitie, une raie sur le côté, une lèvre supérieure et des paupières tombantes, un teint brouillé. Il est vêtu d'un complet de coton brun, cravate violet foncé, petits souliers marron glacé cirés à la salive. Visage veule assez disgracieux quoique expression déterminée. Bras croisés, ses doigts dépassant de manches un peu trop longues pianotent sur ses coudes. Au mieux, Béliard est une illusion. Au mieux il est une hallucination forgée par l'esprit déréglé de la jeune femme. Au pire il est une espèce d'ange gardien, du moins peut-il s'apparenter à cette congrégation. Envisageons le pire.³⁶ Le fantastique s'insinue ici sous la forme

d'une écriture ludique qui produit moins du surnaturel qu'une remise en cause des conventions réalistes. Au piano va plus loin encore dans la liberté en dynamitant de manière subversive le principe de réalité. Il y a bien sûr les morts qui ressuscitent dans un Centre, purgatoire sans le nom doté de curieux attributs : à mi-chemin entre l'établissement luxueux et l'hôpital, on y trouve la « présence déconcertante d'un exemplaire de *Matérialisme et Empi-*

riocriticisme», de soubrettes aux jupes noires étonnamment courtes, de grooms aux activités principalement farceuses et d'actrices prodiguant réconfort et bienfaits. Il y a aussi, de manière plus discrète mais non moins efficace, les apparitions de Rose à Paris qui contreviennent à toute vraisemblance. Il faut, comme Max après sa nuit d'amour avec Doris Day, accepter l'improbable. Après *Je m'en vais*, j'avais encore l'impression de respirer plus librement, de me donner le droit de reculer un peu les limites du réalisme – du pseudo-réalisme. J'avais déjà pris quelques libertés avant, notamment dans *Les Grandes blondes*. C'est pour cela qu'*Au piano* entretient un léger effet de miroir avec *Les Grandes blondes*. Il y a quelque chose comme une petite parenté. J'ai essayé d'agrandir l'espace de liberté que j'avais par rapport à une démarche pseudo-réaliste tout en traitant les choses qui relevaient de «l'in vraisemblable» de façon la plus prosaïque, la plus «naturaliste» possible. Pour éviter de tomber dans le piège du fantastique qui m'intéresse peu comme lecteur et pas comme romancier. Il fallait maintenir, même dans des situations extrêmement improbables, le même rapport de précision et de distance que pour traiter des choses de la vie quotidienne. Et ce rapport de précision et de distance, on pourrait encore le mettre du côté de l'ironie, mais pas seulement. Je crois encore une fois que c'est un rapport amoureux.³⁷

Des romans cinématographiques Cette distance que Jean Echenoz introduit avec le réalisme s'actualise d'une autre manière dans l'utilisation intensive que l'écrivain fait du cinéma.

La salle de cinéma occupe une place de choix dans le motif de la rencontre amoureuse : Chopin y retrouve Suzy Clair (*Lac*) ; Paul découvre Justine dans la file d'entrée de l'Action Christine (*L'Équipée malaise*) ; une fois amants, Lucie et Louis vont régulièrement au cinéma (*Nous trois*). Les personnages sont des spectateurs assidus : Georges espère se divertir à Ostende en allant au cinéma (*Cherokee*) et Baumgartner tue le temps en regardant «des films étrangers en version française dans des salles de cinéma désertes».³⁸

Plus que cet aspect thématique, c'est le pouvoir de fascination du septième art qui imprègne les romans. Echenoz est un «ciné-fils» à la manière de Serge Daney. Les photogrammes affichés dans un appartement, qui permettent de reconnaître «Katherine Hepburn et Bette Davis, ou Jane Russell et Michael Caine, Sterling Hayden ou Ben Gazzara, et même Barbara Steele

³⁷ Entretien avec Christine Jérusalem, art. cit. ³⁸ *Je m'en vais*, op. cit., p. 106.

³⁹ *Cherokee*, op. cit., p. 63-64.

⁴⁰ *Les Inrockuptibles*, 1997. ⁴¹ *Les Grandes blondes*, op. cit., p. 25. ⁴² *Au piano*, op. cit., p. 91. ⁴³ *Ibid.*, p. 144.

ou Fernandel, et Angie Dickinson dans *Point Blank*, la scène où Lee Marvin revient la voir»,³⁹ témoignent autant de la cinéphilie du personnage que de celle de l'écrivain (dans Jérôme Lindon, Echenoz dit son admiration pour Ben Gazzara). Acteurs et actrices portent en eux une charge érotique dont le texte veut se faire l'écho. Tout le roman *Les Grandes blondes* peut se lire comme un hommage à l'Image et à son mythe, la blondeur :

Au départ, c'était lié à une proposition de Serge Daney. [...] J'ai commencé par écrire un texte sur ce qui reste des souvenirs du cinéma, les escarbilles, des choses très intimes qu'on garde des films, le vêtement d'un personnage, la première fille qu'on a embrassée au cinéma, des choses pas forcément de l'ordre de la réflexion. J'ai commencé et, au bout d'un moment, je me suis rendu compte que ça ne marchait pas. Alors, je me suis dit que j'allais faire quelque chose sur les actrices d'Hitchcock. J'ai essayé et ça ne marchait pas non plus. Après Serge Daney est mort et je n'ai plus eu envie de faire quoi que ce soit pour la revue [*Trafic*]. J'avais accepté simplement parce que ça avait été une rencontre. Mais je suis resté quelque temps sur cette incapacité à travailler comme je l'aurais souhaité sur les actrices d'Hitchcock, qui, comme vous le savez, sont généralement, à une exception près, de grandes blondes glaciales. Au lieu d'abandonner complètement le projet, j'ai délégué un personnage à ma place dans cet état de recherche difficile. J'ai confié au personnage le travail sur la catégorie générale des grandes filles blondes au cinéma, quitte à l'étendre hypothétiquement à la vie.⁴⁰

Donner à voir des «escarbilles» visuelles, ces petits bouts de charbon incomplètement brûlés que l'on retrouve dans les cendres, c'est donner au lecteur des bribes de souvenirs incandescents. Un érotisme cinématographique diffus anime les romans de Jean Echenoz. Gloire, dont le nom de scène est Gloria Stella, incarne le mythe de la star. Elle possède la perfection sidérante de la «grande blonde à jambes interminables et talons hauts, démarche délicatement tanguée d'équilibriste et regard clair versé».⁴¹ Elle aura droit à un *happy end* hollywoodien qui s'incarnera dans un très cinématographique baiser final. Dans *Au piano*, l'aura sensuelle de Doris Day, «ce genre de grande femme blonde un peu laitière au visage plein et potelé, grosse poitrine et grand front, pommettes envahissantes, grande bouche à lèvres inférieures excessives»,⁴² est très palpable. Sa présence donne lieu à l'un des plus courts chapitres du roman, réduit à un laconique et savoureux «Nuit d'amour avec Doris Day».⁴³ L'érotisme possède pourtant sa part vénéneuse: *Les Grandes blondes* sont comme les poupées de

Hans Bellmer, désarticulées, traquées et détraquées. Ces mannequins impassibles sont aussi des femmes impossibles, dans la lignée psychopathologique des héroïnes hitchcockiennes (*Vertigo*, *Pas de printemps pour Marnie*). Qu'importe : l'écriture célèbre la puissance fantasmatique de l'icône en inventant des personnages féminins de rêve et de folie, poursuivis par des hommes infiniment plus ternes et plus prosaïques.

Comme toujours chez Echenoz, l'hommage au cinéma se double d'un clin d'œil ironique. Le cinéma, parce qu'il est un réservoir de fictions et d'évasion, parce qu'il met en scène de « vrais » héros, parce qu'il est un art du *grand spectacle*, représente pour l'écrivain un Éden perdu et un sérieux concurrent. Paul, dans *Le Méridien de Greenwich*, l'a bien perçu, qui tente de séduire Vera en lui racontant, tout au long du roman, l'histoire des *Trois Lanciers du Bengale* de Henry Hathaway... L'écriture joue sa propre carte en ciblant des scènes phares et fétiches ou – inversement – des situations très conventionnelles pour les transposer en les décalant dans l'univers romanesque. Le roman creuse l'écart entre la grandeur supposée d'une scène de cinéma et la platitude comique de

sa réécriture : Comme il eût été simple d'entrer sans façons, d'un coup de pied dans la porte, de dire à cette femme trois mots d'une voix fatiguée, en américain, et que de tremblants sous-titres vermiculaires vinsent s'étaler à ses pieds pour faire comprendre ce qu'il voulait. Mais il se fit une raison, se décida, ouvrit la porte normalement.⁴⁴

Les Grandes blondes radicalise l'entreprise en proposant une transposition systématique des scènes-clefs d'Hitchcock. Dans les premières pages du roman, Gloire reproduit les gestes d'Anthony Perkins dans *Psychose*, mais la scène est ridiculisée par son

manque d'ampleur : [...] l'auto de Kastner est une petite Renault beigeasse immatriculée dans le 94, et qui s'immerge docilement sans faire d'histoires, alors que celle de Janet Leigh était une grosse Ford blanche récalcitrante, plaque minéralogique NFB 418.⁴⁵

C'est ensuite *Vertigo* qui fait l'objet d'une savoureuse contrefaçon. Certains personnages, tels Salvador, le producteur de télévision, ou Jean-Pierre Kastner, le détective, souffrent d'acrophobie comme James Stewart.

⁴⁴ Cherokee, op. cit., p. 210. ⁴⁵ *Les Grandes blondes*, op. cit., p. 51. ⁴⁶ Ibid., p. 54. ⁴⁷ Ibid., p. 223. ⁴⁸ Ibid. ⁴⁹ Nous trois, op. cit., p. 71.

Poussé par Gloire, Kastner bascule dans le vide, «joyeusement barbouillé de grenat, de vert pomme et de brun»⁴⁶: Jean Echenoz réécrit de manière clownesque la séquence de suspense hitchcockienne archétypale. Le célèbre épisode du clocher, dont Salvador possède plusieurs photogrammes, est également convoqué, au prix de multiples transformations (le clocher est devenu un phare normand peu menaçant):

On l'a dit, ce n'est pas un grand phare, on dirait presque un jouet, un élément de décor pour film à petit budget. Tomber de là n'est pas se tuer à coup sûr mais, si par chance on en réchappe, quand même on peut se faire très mal et rester diminué.⁴⁷ La catastrophe n'aura pas lieu: Tout s'est exactement produit comme on vient de le prévoir, à ceci près qu'au tout dernier moment – 17 h 00' 03''–, alors que Personnetaz basculait dans le vide, Béliard a décidé d'intervenir. Lui qui n'apparaît jamais dans l'ordre social visible vient de se résoudre à mettre publiquement en œuvre ses superpouvoirs.⁴⁸

Superpouvoirs de Béliard, pouvoirs suprêmes de l'écrivain qui revitalise ironiquement le déjà-vu de la même manière qu'il recycle le déjà-lu des standards d'une littérature stéréotypée. Les romans de Jean Echenoz s'inscrivent dans une mémoire culturelle dont ils réactivent la puissance mythique tout en assurant leur propre originalité.

La transposition n'est pas seulement thématique, elle est aussi d'ordre stylistique, car les romans empruntent beaucoup à la rhétorique cinématographique. L'exemple le plus spectaculaire est illustré par la longue description du tremblement de terre et du raz-de-marée qui anéantissent Marseille dans *Nous trois*. L'écriture est proche du script («plans généraux de foule affolée, plan moyen de Cynthia», «contre-champ sur la mer»⁴⁹). Ailleurs, les descriptions se réfèrent de façons multiples à l'échelle des plans, à l'absence de profondeur (le paysage est livré sans volume, pur aplat de couleur ou mise en réseau de lignes géométriques) et aux mouvements de caméra (Echenoz compare son usage des pronoms à l'utilisation d'une caméra – et on pourrait de la même manière commenter l'emploi très spécifique qu'il fait des temps verbaux). La temporalité épouse en effet la plasticité formelle du montage cinématographique: fondus enchaînés, ellipses, faux

raccords sont autant d'éléments qui permettent d'étirer, d'accélérer ou de bloquer l'action. Quant à la structure romanesque, elle relève aussi du code cinématographique : tous les romans (à l'exception d'*Un an*, d'*Au piano* et de *Ravel*) sont construits sur le principe d'un montage alterné. Comme au cinéma, le procédé permet de servir le suspense en jouant sur une attente dilatoire et en brouillant les repères spatio-temporels.

Jean Echenoz s'empare de tout ce qui fait l'efficacité du cinéma : sa capacité à créer des icônes, sa faculté à produire du mythe, sa puissance monstrative, sa détermination narrative. Sans être des « ciné-romans », ces récits sont nimbés par un imaginaire hautement cinématographique :

J'ai le sentiment que l'avant-dernier [*Les Grandes blondes*], je l'avais tourné en « scope » couleurs, avec son Dolby, alors qu'*Un an*, j'ai l'impression de l'avoir fait en 16 mm gonflé noir et blanc, avec un son plus rudimentaire. Il me semble que le grain n'est pas le même entre ce dernier livre et le précédent. Il y a un grain de la phrase comme il y a un grain de l'image, je ne sais pas ce qu'on appelle le « piqué » mais c'est quelque chose de cet ordre-là.⁵⁰

Les pôles, chacun peut l'éprouver, sont les régions du monde les plus difficiles à regarder sur une carte. On n'y trouve jamais bien son compte. De deux choses l'une en effet. On peut d'abord essayer de les considérer comme occupant le haut et le bas d'un planisphère classique, l'équateur étant pris comme base horizontale médiane. Mais dans ces conditions tout se passe comme si on les regardait de profil, en perspective fugitive et toujours forcément incomplets, ce n'est pas satisfaisant. Ensuite on peut aussi les regarder par en dessus, comme vus d'avion : de telles cartes existent. Mais alors c'est à leur articulation avec les continents, qu'habituellement on voit pour ainsi dire de face, que l'on ne comprend plus rien et ça ne va pas non plus. Ainsi les pôles sont-ils rétifs à l'espace plat. Obligeant à penser en plusieurs dimensions en même temps, ils posent un maximum de problèmes à l'intelligence cartographique.

Non-lieux

Territoires du vide Si les romans de Jean Echenoz sont «géographiques», c'est d'abord parce qu'ils tracent une cartographie précise de l'espace citadin et périurbain d'aujourd'hui. Même si les personnages se déplacent fréquemment, Paris reste le point nodal de l'œuvre. La foule s'y concentre, «zone populaire, bruyante, multicolore et dans l'ensemble assez ingrate et fauchée»¹ du 18^e arrondissement, locataires «d'une grande diversité de provenances»² de la rue Oberkampf, «natifs du tiers-monde et [...] ressortissants du troisième âge»³ sur les trottoirs du 12^e ou encore marabouts en tous genres dans le quartier de Belleville.⁴ Embouteillages et encombrements signalent de manière récurrente la densité urbaine. Pourtant, malgré cette effervescence, la ville et sa banlieue sont perçues comme des lieux de vide et de béance. Les récits alignent les notations mesurant le silence

et l'absence: En plein été, le 16^e arrondissement est encore plus désert que d'habitude au point que Chardon-Lagache, sous certains angles, offre des points de vue post-nucléaires.⁵ Elle est très jolie, la station Passy, elle est très aérée, très chic, surplombée de hauts immeubles aussi distingués que des vaisseaux amiraux, si beaux qu'ils ont l'air vides et strictement décoratifs.⁶ Emblème de cette vacuité, la peinture

d'Edward Hopper, *Sept heures du matin*, qui est décrite dans *L'Équipée malaise*, avec sa rue vide, sa vitrine presque vide et son horloge marquant en effet 7 heures. Des villages désertés du Labrador (*Je m'en vais*) à la Bretagne et son lugubre spectacle de maisons peu habitées ou à vendre (*Les Grandes blondes*), en passant par les trottoirs parisiens déserts, bordés de portes closes (*Le Méridien de Greenwich*), tout indique un sentiment d'abandon. Les nombreux travaux de démolition qui affectent la ville (en particulier dans *Je m'en vais*) témoignent d'un monde qui s'autodétruit – on peut en trouver dans l'œuvre d'Echenoz trois manifestations fictionnelles: l'explosion du palais dans *Le Méridien de Greenwich*, la destruction de Marseille dans *Nous trois* et l'anéantissement d'un immeuble dans *L'Occupation des sols*. Dans *Au piano*, la ville d'Iquitos, avec ses palais ruinés et son taux de suicides explosif, incarne une

1 *Au piano*, op. cit., p. 34. **2** *Cherokee*, op. cit., p. 14. **3** *Je m'en vais*, op. cit., p. 147. **4** *L'Équipée malaise*, op. cit. **5** *Je m'en vais*, op. cit., p. 146-147. **6** *Au piano*, op. cit., p. 65. **7** *Je m'en vais*, op. cit., p. 66. **8** *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 197-198. **9** *Au piano*, op. cit., p. 182. **10** *Un an*, Éditions de Minuit, Paris, 1997, p. 57. **11** *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 72-73. **12** *Cherokee*, op. cit., p. 127. **13** *Nous trois*, op. cit., p. 28. **14** *Les Grandes blondes*, op. cit., p. 131. **15** *Je m'en vais*, op. cit., p. 134.

version paroxystique de l'enfer citadin moderne, tandis que Port Radium dans *Je m'en vais* ressemble à une ville fantôme (hôtel vide, gérant muet, rues désertes). C'est d'ailleurs tout le récit qui avance dans une immensité désertique et désolée (le pôle Nord) où l'infiniment petit («lichen», «petit pavot arctique») se résorbe dans le rien («plus le moindre végétal à perte de vue»). Les descriptions multiplient les signes d'une «esthétique de la disparition» (Paul Virilio), radiographiant sans complaisance l'état de la société

contemporaine: Toon regardait le paysage sans parvenir à s'y intéresser: au-delà d'accotements gris-vert, des cultures peu variées se développaient sans détail, de rares maisons paraissaient vides, leurs chiens ne tenaient à rien, ces chiens ne savaient même pas ce qu'ils gardaient. Préfaçant la banlieue, quelques premiers hangars ne semblaient rien contenir non plus.⁸ À travers la vitre du taxi, il aperçut les longues barres et les hautes tours de la banlieue est qu'on voit du côté de Bagnolet, quand on revient de l'aéroport par l'autoroute A3. Max avait toujours eu du mal à croire que ces constructions contenaient de vrais appartements qu'occupaient de vrais gens, dans de vraies cuisines et de vraies salles de bains, de vraies chambres où l'on s'accouplait authentiquement, [...] c'était à peine imaginable.⁹

L'impression de déréalisation est accentuée par l'écriture très géométrique qui règle l'ensemble de ces descriptions. Lignes, points et cercles enferment l'espace dans des formes élémentaires et dépouillées. La forêt landaise, avec ses rangs parallèles de conifères disposés en glacis géométrique,¹⁰ comme celle de Malaisie, «réseau de câbles diffusant une lumière mille fois réfractée, diffractée au cœur du système vert»,¹¹ donnent l'idée d'une nature artificielle. Les bâtiments architecturaux s'appréhendent eux aussi par un dense quadrillage de formes mathématiques: pont autoroutier en «arc de triomphe schématique, anguleux»,¹² centrale nucléaire flanquée de «constructions cylindriques courtes sur pattes»,¹³ hôtel «coiffé d'un clocheton dodécagonal»,¹⁴ «bassin à jet d'eau vertical voûté voire déséquilibré»,¹⁵ sans compter les habitations hétéroclites et géométriques du Centre, dans *Au piano...*

Cet effet de déréalisation ne signifie pas pour autant recul du réel. Il s'agit au contraire de montrer, par touches à la fois elliptiques et denses, un monde qui progressivement se déshumanise. L'hôtel impersonnel sans personnel, en bordure d'autoroute, est

un « bâtiment sourd-muet » qui constitue plus une prison (les objets sont « scellés aux murs comme au cachot ») qu'un refuge.¹⁶ La pratique de la restauration par façade, particulièrement présente dans *Je m'en vais*, met en exergue une architecture qui exhibe cyniquement les vestiges du passé tout en adaptant l'espace intérieur

aux lois du marché contemporain : Il y a d'ailleurs encore, rue du 4-Septembre, des milliers de mètres carrés de bureaux rénovés à louer et des chantiers de rénovation sous haute surveillance électronique : on vide les vieux immeubles dont on conserve les façades, colonnes et cariatides, têtes couronnées sculptées surplombant les portes cochères. On restructure les étages que l'on adapte aux lois de la bureautique pour obtenir des locaux spacieux, paysagers et doublement vitrés, afin d'y accumuler encore et toujours plus de capital.¹⁷

Jean Echenoz place la ville contemporaine sous le signe de la dématérialisation et de la déterritorialisation. D'où l'impression que la description n'est plus simplement « ambulatoire », comme au XIX^e siècle, mais « giratoire » : [...] et l'on partit en hâte dans la Volvo de Parisy vers le 16^e arrondissement qui, partant de Château-Rouge, est pratiquement à l'autre bout de Paris, l'équivalent de la Nouvelle-Zélande intra-muros.¹⁸

Transformé en une constellation de noms de rues, d'avenues ou de stations de métro, l'espace citadin est une nébuleuse dépourvue de centre. Les sites touristiques en composent des repères évanescents, à la manière d'un cliché de carte postale,

sans épaisseur temporelle et symbolique : L'une de ces baies donnait sur une ville ressemblant comme une sœur à Paris car balisée par ses repères classiques – diverses tours d'époques et de fonctions variées, d'Eiffel à Maine-Montparnasse et Jussieu, basilique et monuments variés – mais vue de très loin en plongée.¹⁹

Les monuments ont perdu leur vocation de mémoire. Ils sont proches en cela des « non-lieux » (Marc Augé) représentant l'envers du lieu qui, lui, se réfère à un événement (qui a lieu), à un mythe (lieu-dit) ou à une histoire (haut-lieu). Ces non-lieux, très présents dans les fictions de Jean Echenoz, expriment de manière intense la béance qui creuse le territoire. Les banlieues, les aéroports (*Je m'en vais*), les aires d'autoroutes (*Cherokee*), les hôtels (*Lac*, *Les Grandes blondes*, *Un an*, *Au piano*) sont des espaces de solitude et de désaffection. Le centre commercial radicalise la bêtise inerte

d'une architecture faussement euphorique : Le plus proche centre commercial est une esplanade cernée de tours fuligineuses entre lesquelles balance une odeur vive et fade de pourriture plastique, parente de celle qu'émet plus d'un supermarché. Loin d'enjoliver le tableau, les rares taches de couleur, les vagues saillies ornementales qui ont apaisé, peut-être, la conscience de l'architecte soulignent au contraire le poids des lieux, comme une musique parfois décuple un silence lourd au lieu de l'effacer.²⁰

¹⁶ *Un an*, op. cit., p. 53-54. ¹⁷ *Je m'en vais*, op. cit., p. 158. ¹⁸ *Au piano*, op. cit., p. 61. ¹⁹ *Ibid.*, p. 98-99. ²⁰ *Lac*, op. cit., p. 158. ²¹ *Un an*, op. cit., p. 12. ²² *Lac*, op. cit., p. 129. ²³ *Un an*, op. cit., p. 10. ²⁴ *Les Grandes blondes*, op. cit., p. 101.

Les *no man's land* prolifèrent, uniformes et interchangeable. Ils reflètent la réalité d'une mutation contemporaine où l'opposition entre rural et urbain est rendue caduque par l'immensité de certaines banlieues. Vu du train, le territoire se décline en « panorama sans domicile fixe », « signe particulier néant ».²¹ L'émiettement descriptif relaie efficacement l'idée d'un paysage fondé sur la discontinuité (accumulation de zones de construction ou de démolition, de supermarchés, de lotissements pavillonnaires, de parcelles constructibles et de tours locatives) :

La Karmann-Ghia traversait ensuite un réseau banlieusard étale, plus tout à fait des routes et pas vraiment des rues. La brique et le béton, la pierre meulière et le zinc y définissaient des ateliers obscurs, des boulangeries désertes, des pavillons désespérés. Joutant les entreprises de sanitaires, des lots de lavabos et des piles de baignoires occupaient d'anciens jardins ouvriers. Entre les centres-villes où s'agrègent les grandes surfaces et les services, Chopin ne repérait pas toujours bien les solutions de continuité des agglomérations.²² Si des lignes de force

structurent de manière binaire l'espace (l'opposition Paris/province, le découpage hiérarchique des arrondissements parisiens, la distinction France/étranger), elles dessinent aussi des frontières mouvantes, des zones incertaines, frangées, diluées. Prolifèrent ainsi des zones intermédiaires, entre routes et rues, entre deux fonctions (« zone rurale vaguement industrielle »²³), entre deux statuts, le paysage ne se décidant pas entre « l'état de friche et celui de chantier ».²⁴ L'entre-deux constitue une topique de l'écriture echenozienne, exprimant moins le goût pour le paradoxe coquet que la volonté de désigner l'instabilité du monde contemporain et sa propension à générer du réversible : terrains vagues pour vague à l'âme. Pons, dans *L'Équipée malaise*, le constate à son retour en France : ni tout à fait les mêmes, ni tout à fait autres, les territoires se reconfigurent de manière incertaine, à l'image des ciels chaotiques qui traversent les fictions d'Echenoz. On ne s'étonnera pas de voir si souvent des objets posés en équilibre précaire et des personnages s'inscrire dans un devenir en spirale : le poursuivi devient poursuivant, Gloire redevient glorieuse, Victoire revient

elle-même... de tout, Ferrer revient sur ses pas et Max devient un revenant. Mais pour combien de temps? Les fins suspensives des romans introduisent le doute et laissent au récit une part d'indécidable. Il y a là une manière, à la fois élégante et discrète, de donner au roman un enjeu ontologique en laissant apparaître la part de flottement existentiel sur fond de territoires à la dérive.

C'est dire si l'appellation de «roman géographique» doit être éclairée par les significations historiques qu'elle recèle. Le parcours de ces territoires mouvants et vides révèle une cartographie politique du monde. Celle-ci se donne en lecture oblique *via* les descriptions de nouvelles zones de transit; elle se livre aussi de façon plus frontale à travers les interventions d'un narrateur qui n'hésite pas à interrompre le récit par des digressions goguenardes, avec un art consommé de la dérision.

Tonalité polémique, pour évoquer les villes vidées de leurs occupants indésirables (référence aux arrêtés municipaux de 1997 qui interdisent le centre-ville aux SDF) :

Puis il advint que, dans nombre de municipalités, les citoyens moins que les élus se lassèrent de voir des vagabonds, souvent accompagnés d'animaux familiers, investir leurs cités bien peignées, vaguer dans leurs parcs, leurs centres commerciaux, leurs quartiers piétonniers, vendre leurs magazines misérables aux terrasses de leurs si jolies brasseries.²⁵

Tonalité géopolitique, lorsqu'il s'agit de rendre compte de la situation au

Labrador: Ce sont des territoires où ne vient jamais personne bien qu'ils soient plus ou moins revendiqués par pas mal de pays: la Scandinavie car c'est d'elle qu'arrivèrent les premiers explorateurs du coin, la Russie car elle n'est pas bien loin, le Canada car il est proche et les États-Unis car les États-Unis. Deux ou trois fois on aperçut des villages désertés sur les rivages du Labrador, construits à l'origine par le gouvernement central pour le bienfait des autochtones et, de la centrale électrique à l'église, parfaitement équipés. Mais inadaptés aux besoins des locaux, ceux-ci les avaient détruits avant de les abandonner pour aller se suicider.²⁶

Tonalité polémique, géopolitique et germanopratin, quand il faut comparer

le charme des arrondissements parisiens: Or on n'imagine pas comme ça peut être joli vu de l'intérieur, le 16^e arrondissement. On aurait tendance à penser que c'est aussi triste que ça en a l'air, on a tort. Conçus comme des remparts ou des masques, ces austères boulevards et ces rues mortifères n'ont de sinistre que l'apparence: ils dissimulent des domiciles étonnamment avenants. C'est qu'une des plus ingénieuses ruses des riches consiste à faire croire qu'ils s'ennuient dans leurs quartiers, au point qu'on en viendrait presque à s'apitoyer, les plaindre et compatir à leur fortune comme si c'était un handicap, comme si elle imposait un mode de vie déprimant. Tu parles. On a tout à fait tort.²⁷

²⁵ Un an, op. cit., p. 76. ²⁶ Je m'en vais, op. cit., p. 22. ²⁷ Ibid., p. 101-102.

²⁸ Au piano, op. cit., p. 75. ²⁹ Je m'en vais, op. cit., p. 10-11. ³⁰ Les Grandes blondes, op. cit., p. 95.

Il se mit à courir sous les vingt-quatre paires de néons sans protection qui lui arrivaient juste au-dessus des cheveux, il courut en longeant les accessoires classiques des quais de métro, écrans de contrôle, extincteurs, sièges en plastique, miroirs et pictogrammes prévenant des dangers de l'électrocution, poubelles – quatre poubelles direction Étoile alors que seulement deux direction Nation, pourquoi? Jetterait-on moins quand on revient des beaux quartiers? ²⁸

Détours, retours et divagations Pour fuir la pesanteur d'un lieu, il faut partir. L'abondance des déplacements dans l'œuvre de Jean Echenoz est exceptionnelle. Les débuts de roman sont révélateurs de cette mobilité tous azimuts en s'ouvrant sur de multiples départs : incognito (*Lac*), mystérieux (*Cherokee*), ludique (*Les Grandes blondes*), expéditif (*Un an*), conjugal (*Je m'en vais*), flaubertien (*Au piano*), aquatique (*Ravel*).

Les moyens de locomotion ne manquent pas : voies aériennes, fluviales ou maritimes, lignes de métro ou de train, autoroutes, périphériques, boulevards, font office de ponts suspendus pour relier des points disparates. Le territoire s'appréhende sur le mode dynamique du réseau qui garantit au récit son avancée narrative. *Je m'en vais* constitue le titre programmatique de l'ensemble des romans : les personnages s'agitent de manière incessante et parcourent frénétiquement la planète en empruntant des couloirs de circulation qui, à bien des égards, représentent eux aussi des « non-lieux ».

L'aéroport est par excellence le lieu de l'atopie, l'allégorie de l'impossible enracinement des personnages : [...] c'est qu'un aéroport n'existe pas en soi. Ce n'est qu'un lieu de passage, un sas, une fragile façade au milieu d'une plaine, un belvédère ceint de pistes où bondissent des lapins à l'haleine chargée de kérosène, une plaque tournante infestée de courants d'air qui charrient une grande variété de corpuscules aux innombrables origines – grains de sable de tous les déserts, paillettes d'or et de mica de tous les fleuves, poussières volcaniques ou radioactives, pollens et virus, cendre de cigare et poudre de riz. ²⁹

L'aéroport est réduit à un décor de façade, où le multiple se diffracte dans le presque rien (corpuscules, grains, paillettes, poussières et poudre). S'il est l'endroit de la pulvérisation des atomes, l'avion est celui de la pulvérisation des marques spatio-temporelles : L'heure est toujours approximative sur les vols long-courrier, on ne sait jamais trop où on en est parmi les fuseaux horaires. ³⁰

Ce brouillage des repères se double d'un sentiment de solitude : À deux cents compres-
sés dans une carlingue, on est en effet isolé comme jamais.³¹ Les voitures jouent également un rôle important dans les romans. Objets de convoitise (les automobiles de luxe contemplées par les badauds dans les halls d'exposition des Champs-Élysées dans *Lac*, les voitures fétiches comme la Panhard-Levasseur dans *Ravel*), toujours identifiés par leur marque, les véhicules rendent compte métonymiquement de leurs occupants. La « R5 sans options, sans radio ni rien, réduite à sa fonction locomotrice » signale le prêtre,³² tandis que la grande blonde roule en « petite Austin » « vert émeraude à toit blanc, radiateur défoncé, vitres constellées d'étiquettes d'avis de mise en fourrière que le préfet de police, un ami, fera sauter ».³³ Lorsqu'il s'agit d'un lieu aussi improbable que le Centre d'*Au piano*, la voiture s'invente, à « mi-chemin entre la Mini Moke et les voitures qu'on aperçoit sur les terrains de golf ».³⁴

Nulle surprise à constater que, dans les mécaniques bancales des fictions echenozziennes, les automobiles, souvent en panne, métaphorisent les états d'âme des personnages : Puis comme il dépassait une dépan-
neuse remorquant une Peugeot familiale pleine d'enfants consternés (alors qu'est-ce qui ne va pas ? la carburation ?
l'allumage ?), son humeur se calqua sur la leur, lui-même se prit pour cette Peugeot, la dépanneuse de son destin
tractant son corps et son moral en berne (eh bien qu'est-ce qui ne va plus ? l'hypertension ? le surmenage ?), et jus-
qu'à Lyon ça n'irait plus très fort. Vingt kilomètres avant Lyon, ses pensées ralentissaient et s'immobilisèrent au poste
de péage.³⁵ C'est tout le rapport à la vitesse qui se trouve ici mis en exergue et, de façon corrélaire, l'inanité des déplacements des personnages. Les romans géographiques de Jean Echenoz sont des romans de la divagation, dans tous les sens du terme. Les voyages réels (la tournée de Ravel en Amérique) possèdent leur part de non-sens, « du glacial au tropical, des allers-retours absurdes, escales incertaines et dérivations incongrues au fil de vingt-cinq villes traversées ».³⁶ Les courses-poursuites fictionnelles se réduisent à des allers-retours qui imposent clairement l'idée d'un surplace. Les personnages tournent en rond, à l'image

31 Je m'en vais, op. cit., p. 12. **32** Un an, op. cit., p. 64. **33** Je m'en vais, op. cit., p. 137. **34** Au piano, op. cit., p. 124. **35** Nous trois, op. cit., p. 22. **36** Ravel, op. cit., p. 54. **37** Cherokee, op. cit., p. 114. **38** Les Grandes blondes, op. cit., p. 124. **39** Au piano, op. cit., p. 72.

de l'avion qui, dans *Cherokee*, vole au-dessus de Paris « pour rien ».³⁷ L'impression de piétinement est particulièrement présente dans *Les Grandes blondes*, qui stigmatise, parfois avec un remarquable sens de l'ellipse, l'inanité des trajets :

Et le lendemain, Boccara se disait toujours déprimé lorsqu'ils s'embarquèrent dans ce même Boeing pour Sydney qu'avait emprunté Gloire. Mais nous savons qu'elle a quitté Sydney, nous connaissons déjà ce trajet, réglons tout cela très vite et résumons. À l'hôtel de Darling Harbour ils ne trouvèrent personne, le temps était épouvantable, ils n'eurent le temps de rien voir, ils rentrèrent aussitôt.³⁸

Le surplace ou le parcours en spirale (*Je m'en vais* et *Au piano*) cristallisent l'échec des personnages. Dans *Un an*, le trajet circulaire de Victoire, « automate ambulatoire » (Charcot) qui choisit au hasard ses destinations, manifeste le tragique d'un personnage à la dérive. Le récit n'est plus un roman de formation mais de déformation. Sans avoir une tonalité aussi pessimiste, les déplacements de Ferrer dans *Je m'en vais* sont aussi marqués par le retour au même : je m'en vais, tu t'en vas, tout s'en va...

Ce retour forcé aux choses et à leur disparition s'illustre de manière fracassante avec *Au piano*. Les allers-retours le long de la ligne de métro Étoile-Nation métaphorisent sombrement les impossibles retrouvailles entre Max et Rose. Abondamment décrite, la ligne 6, à l'air libre, constitue un espace « barbare », « froid chemin étroit, no man's land où jamais l'on ne se risque, sous le bruit de ferraille épineuse des convois, sans une vague inquiétude ».³⁹ Le non-lieu s'accorde à la future non-personne qu'est Max. La géographie echenozienne est terrible, qui, entre l'aller et le retour, l'ici et le là-bas, ne laisse place qu'au désespoir.

Le voyage est désormais impossible. Il est remplacé par une errance qui n'apprend rien au héros. L'équipée est toujours malaise, car le voyage est toujours second. L'espace est en effet placé sous le signe d'un « post-exotisme » qui uniformise tous les paysages. Les destinations sont pourtant multiples : Malaisie (*L'Équipée malaise*), Guyane et espace intersidéral (*Nous trois*), Inde et Australie (*Les Grandes blondes*), Alaska et Espagne (*Je m'en*

vais), Pérou (*Au piano*), Amérique, Maroc, Angleterre (Ravel), etc. Rien d'exotique ni de luxuriant cependant dans la description de ces lieux. L'unique palmier du *Méridien de Greenwich* a valeur d'emblème avec son allure de « déchet urbain, vaguement industriel, effaçant presque son être végétal ». ⁴⁰ « Tous ces endroits se ressemblent, dit l'un des personnages, et toutes les descriptions aussi. » ⁴¹ Certes. Le pittoresque des récits de voyages du XIX^e siècle n'est plus de mise. À paysages délocalisés, écriture décalée, qui transforme ironiquement les lieux les plus éloignés en lieux communs. La forêt malaise ressemble à une aire de pique-nique à Fontainebleau. ⁴² L'intérieur d'une maison à Port Radium possède un mobilier de bois blanc de genre nordique « qu'on retrouve jusqu'en banlieue parisienne ». ⁴³ Le pôle Nord a perdu son mystère. Quant à l'espace intersidéral, il est le lieu d'une gigantesque brocante, dérisoire poubelle de l'Histoire, avec ses « habituels débris » (pièces détachées de générateurs solaires, fragments de volets thermiques, tronçons d'antennes) et ses satellites « en forme de tam-tam, d'oursin, de lustre 1950 ». ⁴⁴

Lorsque le cosmopolitisme pointe son nez, comme dans *Au piano*, c'est sous la forme ironique d'une liste interchangeable: fausse diversité des restaurants parisiens (africains, tunisiens, laotiens, libanais, indiens, portugais, balkaniques ou chinois ⁴⁵); feint brassage ethnique des prostituées (nigérianes, lituanien-nes, ghanéennes, moldaves, sénégalaises, slovaques, albanaises ou ivoiriennes ⁴⁶); identique inconfort des motocars, qu'ils soient scooter bâché amazonien, rickshaw tamoul, zemidjan béninois ou tük-tük laotien. ⁴⁷ L'écriture émietée en énumérations minimales dit la dislocation du monde contemporain. L'altérité est à la fois partout et nulle part: il n'y a rien à voir, ne cessent de dire les personnages.

Ces derniers s'obstinent pourtant à parcourir le monde, moins en explorateurs – posture révolue du XIX^e siècle – qu'en

⁴⁰ *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 212.

⁴¹ *Ibid.*, p. 8. ⁴² *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 217. ⁴³ *Je m'en vais*, op. cit., p. 99.

⁴⁴ *Nous trois*, op. cit., p. 197. ⁴⁵ *Au piano*, op. cit., p. 33. ⁴⁶ *Ibid.*, p. 62. ⁴⁷ *Ibid.*, p. 170. ⁴⁸ *Je m'en vais*, op. cit., p. 203.

⁴⁹ *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 193.

⁵⁰ *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 177.

⁵¹ *Je m'en vais*, op. cit., p. 23. ⁵² *Ibid.*, p. 36. ⁵³ *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 61.

touristes passifs – imposture spectaculaire d’une idéologie du présent. On se souvient de Baumgartner qui visite mécaniquement «les moindres écomusées, curiosités, panoramas et points de vue situés dans le coin inférieur gauche de la carte de France»⁴⁸ et de Béliard, qui, dans *Au piano*, arpente frénétiquement les grands sites parisiens (le Louvre, le musée d’Orsay, la Mer de sable, le château de Versailles, la Sainte Chapelle, le Grand Rex et la salle Drouot). La carte de France est devenue carte postale sans épaisseur. La temporalité s’abolit dans une suite d’«instants sans durée» (Paul Virilio).

Modernes vanités La grande affaire des personnages est en effet de fuir l’ennui qui les guette de manière systématique. Les êtres, souvent désœuvrés, presque toujours dépressifs, parcourent des espaces considérables pour occuper le temps. C’est une manière d’arriver à «concilier le temps et l’espace, à les combiner ensemble».⁴⁹ Le voyage est cependant aporétique, qui ne propose qu’une série de ressassements stériles. Le bateau – *Boustrophédon* de *L’Équipée malaise*, brise-glace de *Je m’en vais* ou luxueux paquebot *France* de Ravel – appareille pour le vide et l’ennui. Sur le cargo qui mène en Malaisie, il ne se passe «rien de remarquable, rien de notable», et les officiers, sur le livre de bord, contresignent le néant.⁵⁰ Le *Des Groseilliers* de *Je m’en vais* ne parvient pas à briser la glace de la monotonie. La narration piétine, engluée dans le même indicateur chronologique (dimanche) qui étire poisseusement le temps : C’était intéressant, c’était vide et grandiose, mais au bout de quelques jours un petit peu fastidieux.⁵¹ Le reste du temps c’est dimanche, un perpétuel dimanche dont le silence de feutre ménage une distance entre les sons, les choses, les instants mêmes.⁵²

La journée blanche du dimanche condense, à leur plus haut degré d’efficacité, l’ennui et le vide : Au-delà de ces fenêtres, l’air lourd est endimanché. Le temps s’étire, le vide menace.⁵³ Le luxe d’un paquebot ne fait rien à l’affaire : les journées pour Ravel sont «plus élongées qu’à terre», car, «vu la

répartition du décalage horaire sur le temps de la traversée, elles font aisément leurs vingt-cinq heures».⁵⁴ Reste, comme ultime pirouette, l'autodérision d'une écriture qui se moque à la fois de l'ennui et de son propre ressassement: L'ennui pointe son nez, main dans la main avec le retour en boomerang de la fatigue. Ces métaphores incohérentes attestent aussi qu'il ne serait pas mal de se reposer un peu.⁵⁵

Sur la terre comme au ciel, c'est donc l'ennui quotidien. Certains espaces, plus que d'autres, catalysent le poids d'une durée immobile. Si Singapour est épargnée (grâce aux « tailleurs véloces chez qui, sous ces climats, s'épanouit à l'accélération toute espèce de complet-veston »⁵⁶), d'autres lieux (la banlieue anonyme, la campagne fastidieuse) permettent des séjours sans péril mais sans horizon. Les journées sont trop longues pour Gloire en Normandie:

D'une lenteur décourageante, multipliée par elle-même, pesant au seuil de l'immobile. Lenteur de l'herbe qui pousse, lenteur d'air ou de glu. S'il est des mots dont le sens détermine la carrière, la lenteur est sans doute au premier rang de ceux-ci: si lente qu'elle ne s'est pas encore trouvée le moindre synonyme alors que la vitesse, qui ne perd pas une minute, en a déjà plein.⁵⁷ L'écriture adopte malicieusement la

forme classique d'une sentence au présent comme pour mieux figer l'écoulement temporel. Jean Echenoz, qui a comparé le système des temps verbaux à une boîte de vitesses d'automobile, assigne du reste au présent le rôle de « point mort ». Nulle surprise donc à voir fleurir des maximes qui paralysent le flux narratif. C'est Boccara à Paris qui est « irrité [...] par l'hypocrisie de cette lenteur qui feint, majordome de la mort, d'ignorer la brièveté de

l'existence ».⁵⁸ C'est Max, à Iquitos: Il eut des coups de cafard, il eut des jours d'ennui, de cet ennui trop lourd qu'engendre le mariage de la solitude avec les petits moyens.⁵⁹ La configura-

tion spatiale de la ville accentue ce sentiment d'isolement: Encerclée par le fleuve et quel ques-uns de ses bras, Iquitos peut aussi apparaître comme une sorte d'île puisque aucune route n'y accède: on ne peut s'y rendre que par l'air ou par l'eau.⁶⁰ L'amour, ou ce qui

en tient lieu, lieu, n'offre qu'un pis-aller trompeur: le temps efface le participe présent de l'avant (la femme séduisante) et s'alourdit dans le participe passé de l'après (la femme séduite). D'où l'ennui du gigot du dimanche et des sorties familiales: Le temps passait ainsi dans une ambiance de salle d'attente, à feuilleter des revues aussi périmées, radoteuses et froissées que Félicienne elle-même.⁶¹

⁵⁴ Ravel, op. cit., p. 41. ⁵⁵ Ibid., p. 25.

⁵⁶ L'Équipée malaise, op. cit., p. 203.

⁵⁷ Les Grandes blondes, op. cit., p. 208.

⁵⁸ Ibid., p. 76. ⁵⁹ Au piano, op. cit., p. 173.

⁶⁰ Ibid., p. 159. ⁶¹ Ibid., p. 196-197.

⁶² L'Équipée malaise, op. cit., p. 38.

⁶³ Nous trois, op. cit., p. 203. ⁶⁴ Au piano,

op. cit., p. 118. ⁶⁵ Ibid., p. 141. ⁶⁶ Ibid.,

p. 142. ⁶⁷ Je m'en vais, op. cit., p. 35.

Les «doux foyers régulièrement repeints et aspirés, pastellisés d'abat-jour et de joues de petites filles, de légumes suaves et de rosbif tranquilisants» donnent la nausée et n'offrent qu'une alternative parodique à la solitude de l'homme abandonné qui traîne «sans espérance dans le compte à rebours des crépuscules» et tue «des moments de silence avec des hommes pareils à lui».⁶²

Au ciel, une identique torpeur saisit les personnages. Dans la navette spatiale, les distractions n'abondent pas. C'est «toujours un peu pareil», «pas grand-chose à faire dans les moments de battement». C'est calme, c'est très calme, ce n'est guère plus compliqué ni risqué qu'un voyage à, mettons, Thonon.⁶³

L'angoisse est plus grande encore dans le ciel imaginaire d'*Au piano* qui possède la saveur écœurante de cet éternel dimanche déjà stigmatisé dans *Je m'en vais*: Le début de la journée suivante serait assez déprimant. C'est aussi qu'on serait dimanche et que, même dans un lieu semblant aussi coupé du monde que le Centre, le dimanche produirait comme toujours et partout son effet de lenteur et de vide, d'étirement pâle, de résonance creuse et navrée.⁶⁴

Ce roman offre une version particulièrement amère du néant qui happe les protagonistes. Il ne propose en effet nulle échappée: les personnages oscillent entre Charybde (le trac terrestre) et Scylla (l'ennui céleste). La proposition voltairienne de cultiver son jardin est reprise ironiquement.⁶⁵ Mais le candidat à l'Éden n'est plus candide et le jardin est devenu un immense «Center Parc» (terrains de golf, tennis, clubs nautiques), un paradis artificiel trop parfait où il n'y a rien à faire: Tout est climatiquement très étudié, sourit Béliard, on n'a pas besoin

de chauffage ici, jamais, pas plus que de ventilateurs. Enfin voilà, conclut-il, c'était pour vous donner une petite idée du parc, de toute façon vous serez fixé demain. Mais vous voyez comme vous pourriez être bien, non? Oui, reconnut Max, la seule chose, c'est que j'aurais peur de m'ennuyer. Ah, dit Béliard, ça, évidemment c'est tout le problème.⁶⁶ Les tentatives pour conjurer le néant des journées

paraissent dès lors bien vaines. Il s'agit paradoxalement de «tuer des temps morts» (Sylviane Coyault-Dublanquet) en fragmentant à l'infini la durée. *Je m'en vais* en donne une version aussi ironique que dérisoire: Bref il suffit, comme en prison, de compter, de quantifier le temps de tout ce qu'on

fait – repas, vidéo, mots croisés ou bandes dessinées – pour tuer l'ennui dans l'œuf.⁶⁷ La technique est utilisée par un grand nombre de personnages: dans

le premier roman de Jean Echenoz, le passe-temps de l'ingénieur Caine est significativement un puzzle (autre manière de jouer sur la fragmentation) ; dans *L'Équipée malaise*, Justine s'éparpille dans « des chapelets de petites actions annexes », ⁶⁸ tandis que dans *Un an Victoire* reproduit ce geste sécable en tenant les comptes exhaustifs de ses dépenses, manière de tenir bon et de tenir dans le temps. Quant à Ravel, il n'a même plus l'énergie de se disperser dans de menues activités ludiques, tout juste la force de confectionner quelques cocottes en papier ou canards en mie de pain.

Comme les personnages, l'écriture de Jean Echenoz ne peut supporter l'inertie. Mais là où les protagonistes échouent, le roman triomphe, emportant le lecteur dans un mouvement frénétique. L'intitulé du dernier mouvement de la sonate de 1927 qui figure dans *Ravel* ⁶⁹ peut faire office d'emblème : *Perpetuum mobile*.

Je ne peux envisager un roman sans mouvement. C'est peut-être encore lié à ma grande sensibilité à l'ennui. Si ça ne bouge pas, d'une manière ou d'une autre, ça me fige de façon insupportable. Je ne sais pas pourquoi mais je ne peux pas concevoir un roman sans ce mouvement, sans qu'il passe par des lieux qui, s'ils n'ont pas l'air d'être fascinants pour le personnage qui les traverse, le sont pour moi. Soit parce que je les ai vus, soit parce que je les ai reconstitués. ⁷⁰ La fébrilité narrative se traduit de multiples

manières. Les amorces romanesques sont souvent l'occasion de jouer sur des accélérations époustouflantes – la compression des événements au début de *L'Équipée malaise* ou l'annonce de la mort du héros dès la première page d'*Au piano* constituant des modèles du genre. Farceur, l'incipit de *Ravel* joue de manière feinte sur une apparente langueur (ramollissement dans l'eau du bain fictionnel) pour démarrer aussi sec :

Mais ça ne peut durer, comme toujours le temps presse. ⁷¹

C'est peu dire en effet puisque la fin du chapitre, dans un effet de surprise comparable à la prolepse que l'on trouve dans *Au piano*, rappelle que la vie de Ravel sera brève :

Il lui reste aujourd'hui, pile, dix ans à vivre. ⁷²

Eu égard à cette fugacité, toute une logistique de l'urgence se met en place dans les romans par une multiplication des intrigues et un croisement des actions. La composition des romans

⁶⁸ *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 107.

⁶⁹ *Ravel*, op. cit., p. 39. ⁷⁰ Entretien avec Matthieu Remy, *Zooey*, Nancy, n° 3, juin 2003. ⁷¹ *Ravel*, op. cit., p. 8.

⁷² *Ibid.*, p. 18. ⁷³ *Les Grandes blondes*, op. cit., p. 8. ⁷⁴ *Je m'en vais*, op. cit., p. 38.

⁷⁵ *Ravel*, op. cit., p. 43.

adopte le modèle deleuzien de l'arborescence, accumulant les structures relationnelles de l'ordre du passage. La rhétorique offre enfin la possibilité de ménager une multitude de travellings temporels : les syncopes et la perturbation de la régie verbale déjà repérées et les zeugmes apportent une impression de désinvolté rapidité et donnent au portrait l'aspect d'une esquisse fulgurante : Massif, dix ans de plus que Salvador et dix centimètres en moins.⁷³ La métonymie fonctionne **comme un raccourci** : Pupille ponctuelle sur un iris vert électrique comme l'œil des vieux postes de radio, sourire froid mais sourire quand même, Victoire s'était donc installée rue d'Amsterdam.⁷⁴ Ces choix stylistiques donnent au texte un effet de densité en même temps que de rapidité. Les ellipses garantissent l'allégresse du **tempo** : Mais bon, tout cela va un moment et, comme tous ces jours se ressemblent, inutile de s'éterniser, passons sur les trois qui suivent.⁷⁵ L'important, c'est l'effet de surprise : brusques embarquées dans des digressions loufoques, dérapages contrôlés dans l'absurde, marches arrière tumultueuses. Autant de procédés formels qui, en servant l'humour, assurent au lecteur le plaisir de ne pas s'ennuyer. Les romans de Jean Echenoz sont bien des « romans ludiques » (Olivier Bessard-Banquy) qui simultanément exhibent le vide existentiel et permettent au lecteur d'y échapper.

Il existe un tableau de Caspar David Friedrich nommé *La Grande Réserve* qui représente une partie de la réserve d'Ostra, au nord-ouest de Dresde, sur la rive sud de l'Elbe, en 1832. Le fleuve est bordé d'arbres agglutinés sur la gauche en orée, tachant à droite l'arrière-plan au flanc d'une longue colline lointaine ; ensuite vient l'horizon, enfin le ciel, [...] qui envahit la moitié du tableau jusqu'à paraître émaner de lui, s'interposer entre l'œil et lui.

Territoires de l'entre-deux

Entre deux temps – exaspération de l'ennui et exacerbation de la vitesse –, entre deux lieux s'affirment un territoire de l'entre-deux, une esthétique de l'indécidabilité, une poétique de l'incertain. C'est dans ce monde mouvant que dérivent des personnages troubles.

Décor tremblés On a déjà noté que les descriptions spatiales étaient gouvernées par un imaginaire mathématique. Nombre de comparaisons contribuent à accentuer cette déréalisation en transformant les lieux en un décor factice. Le trompe-l'œil peut prendre l'aspect d'une peinture («Net, monochrome [...], ce décor paraissait aussi faux qu'une toile peinte ou qu'une transparence, le seul relief concret étant une très longue voiture noire garée en pente aiguë non loin de la rive») ou – de manière plus insistante encore – d'un décor de film. Le réel est obstinément perçu à travers le prisme d'images télévisuelles ou cinématographiques. Les personnages ont souvent une caméra à la main ou sont filmés à leur insu (*Le Méridien de Greenwich*, *Nous trois*, *Les Grandes blondes*). L'écrivain multiplie les portraits d'une société mise en spectacle : «lumière télévisuelle grise, bleue, pas assez définie»,² rue «envahie sur toute sa longueur par un grouillement d'enseignes au néon multicolores, mobiles, clignotantes, qui semblaient par leur démesure appartenir à un décor de théâtre ou de cinéma»,³ ville engluée dans «une ambiance déprimante de vieux film d'avant-garde revu après sa date de péremption»⁴...

Chacun sait bien de toute façon, que Paris n'est qu'une fiction, décor et moteur de fiction, self-service du mensonge noir et blanc. Les passants tout autour de vous sont autant de talentueux figurants, indiscutablement leur présence crève l'écran. Même les jours d'amertume, c'est volontiers que vous traversez la ville sans fin, héros de votre propre aventure, personnage principal traînant sous les sunlights.⁵

La fiction rend compte du statut le plus récent de l'image : l'image vampirise le réel, elle le liquide et commet le «crime parfait» (Jean Baudrillard). Difficile dès lors de faire la distinction entre le réel et ses multiples reflets. Les niveaux de représentation s'en-

1 Lac, op. cit., p. 182. 2 *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 185. 3 *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 27. 4 Un an, op. cit., p. 52. 5 «Le sens du portail», préface d'Articles de Paris de Pierre Marcelle, *Le Dilettante*, Paris, 1989, p. 8-9. 6 Un an, op. cit., p. 93-94. 7 *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 80. 8 *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 13.

chevêtrent selon un jeu d'insertions multiples, brouillant les repères, happant le réel dans l'ère du virtuel. Dans *Un an, l'étang*, comparé à un « miroir portatif », se fait l'emblème discret de cette confusion des registres :

L'été, la plupart du temps, nul mouvement d'air n'anime ces arbres, dédoublés comme des rois de cartes à jouer sur l'eau, dans le fond de quoi circulent quantité de brochets, de black-bass, de sandres qui se menacent et se poursuivent sans trêve, s'accouplent et s'entredévorent sans merci. Leur trafic froisse et brouille parfois la surface où discrètement alors, comme sous un léger souffle, s'agitent les reflets des arbres – comme si l'étang, soucieux de les voir trop fixes, remplaçait le ciel en produisant une illusion de vent. C'est aussi parfois le contraire, un vent réel secoue les frondaisons mais plus vivement encore la surface où leur image, trop agitée, devient tellement floue qu'immobile – comme si par aucun temps ces peupliers ne pouvaient s'entendre avec leur reflet.⁶

La « composition en miroir » (Rainer Rochlitz) du roman renforce les effets de permutation. Les états (tourisme hors saison et vie des sans domicile fixe) s'échangent, les identités (Félix et Louis-Philippe) se confondent. De manière plus générale, c'est tout le réel qui se diffracte dans une infinité de reflets. Les surfaces réfléchissantes (vitres, vitrines, miroirs, rétroviseurs, écrans en tous genres) abondent en effet dans l'œuvre et métaphorisent l'apparence médiatique de la société contemporaine.

Cette réversibilité entre réel et représentation, vérité et simulacre – qui confère aux romans de Jean Echenoz une valeur ethnographique –, s'écrit dans la plus grande distance. L'ironie corrige la part de sérieux qu'implique le constat désabusé porté sur « l'ère du vide » (Gilles Lipovetsky). L'écrivain joue sur la surenchère cocasse, tel ce téléfilm de *L'Équipée malaise* mettant en scène une série de clones, une « légitime crise d'identité » et une perte des repères plus ludique que tragique dans « l'abyme des trucages ».⁷ L'écrivain est aussi un falsificateur, qui s'amuse à tromper le lecteur en jalonnant ses récits de trompe-l'œil aussi efficaces que les leurres produits par la société de Spectacle. *Le Méridien de Greenwich* s'ouvre sur une représentation dont le référent est ambigu (tableau ou roman?) et ne s'éclaire – de manière paradoxale – qu'à la fin du chapitre :

Point de roman, donc; un film c'était.⁸

Les amorces de chapitres sont les lieux privilégiés de cet art de la feinte : plusieurs chapitres de *Cherokee*, de *L'Équipée malaise* ou de *Nous trois* débudent, sans avertissement, par la mise en place d'une action qui se révèle finalement n'être que la projection d'une image filmique ou télévisuelle. La simulation du vol de la navette spatiale de *Nous trois* est exemplaire de cette volonté d'égarement. Ainsi, tout était faux : le « bouclier foncé de la mer Caraïbes » et le « disque azur soutenu » aperçus derrière le hublot n'étaient qu'un « court-métrage bleu » rembobiné à la fin de l'expérience.⁹ Autre forme d'interpénétration écrit/écran, le chapitre 19 de *Lac*, qui organise une savante confusion entre les protagonistes du roman et les héros d'un film de Minnelli diffusé à la télévision. L'écriture organise un fondu enchaîné entre les deux univers de manière à mieux brouiller les pistes. Ces représentations fallacieuses font éclater tout discours univoque : c'est en usant de la séduction du trompe-l'œil que la fiction met en scène les apories du statut actuel de l'image.

L'œuvre avance cependant en se modulant de façon pessimiste. Comme les romans précédents, mais avec plus de noirceur, *Au piano* décrit des espaces marqués par l'indistinction. Sous terre, c'est la ligne Étoile-Nation qui fait office d'échangeur entre quartiers chics et quartiers populaires, « quoique ces adjectifs, se brouillant jusqu'à se grimper l'un sur l'autre au point de se prendre l'un pour l'autre, ne soient plus ce qu'ils étaient ».¹⁰ Les frontières se diluent de manière inquiétante : la « section urbaine » désigne aussi bien la ville de Paris que l'Enfer. Quant au Centre, qui se trouve au ciel, il n'est que le double aseptisé d'une réalité bien terrestre. La configuration du lieu, avec sa suite de couloirs, ses dédales labyrinthiques, constitue une réplique à peine agrandie du réseau métropolitain ou du parcours qui conduisait Max à la salle Gaveau. Même effet de surimpression entre le parc du paradis et le parc Monceau : « Vous avez vu comme c'est joli? »,

⁹ *Nous trois*, op. cit., p. 145 et 148.

¹⁰ *Au piano*, op. cit., p. 68-69.

¹¹ *Ibid.*, p. 143. ¹² *Ibid.*, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 142. ¹⁴ *Ibid.*, p. 76. ¹⁵ *Ibid.*, p. 119. ¹⁶ *Ibid.*, p. 72. ¹⁷ *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 160.

demande Doris à Max.¹¹ Phrase qui fait écho à l'une des paroles prononcées sur terre :

Mais regardez un peu, monsieur Max, comme c'est beau [...].¹²

Il est vrai que le paradis affiche, au mieux, une narquoise ressemblance avec le « musée de l'Homme »,¹³ au pis, une troublante similitude avec l'espace urbain terrestre (nomadisme, individualisme). Sur la terre comme au ciel, même vide, même silence : le « célèbre silence du 12^e arrondissement »¹⁴ trouve un écho lugubre et amplifié dans le « silence supérieur, silence dans le silence, silence au cube » du purgatoire.¹⁵ L'endroit et l'envers du ticket de métro que Max tient dans sa main (« face magnétisée, pile section urbaine »¹⁶) sont les deux faces d'un identique trajet : un éternel retour du même.

Identités tremblantes Dans ce décor tremblé errent des personnages troublés. Les romans de Jean Echenoz, comme les tickets de métro, possèdent deux faces. Face, c'est la version ontologique de ce désarroi qui met en scène l'effroi devant la dissolution du Sujet. Pile, c'est le versant ethnocritique, qui souligne la solitude de l'homme dans la société contemporaine et la difficulté de nouer des relations amoureuses (le thème de l'abandon structure l'ensemble des fictions).

De livre en livre s'affirme en effet une volonté de radiographier la société contemporaine. L'écriture se veut le reflet, désabusé et ironique, d'une modernité déshumanisante. L'analyse n'est jamais psychologique mais résolument, à la manière des polars américains de Dashiell Hammett, comportementaliste. De brèves notations détaillent l'atomisation sociale : vie des SDF dans *L'Équipée malaise* et *Un an*, course à la technologie dans *Nous trois*, toute-puissance de l'ère médiatique dans *Les Grandes blondes*, solitude des uns et des autres dans l'ensemble des romans. Les fictions recensent les névroses. Dépression et séjour psychiatri-

que de Byron Caine : Ça n'allait pas, comme chaque matin. Comme chaque matin, il éprouvait une fatigue fatale, le corps empli d'eau et de plomb, et corrélativement l'envahissait un vague désir de mourir, ou plutôt de disparaître sur-le-champ, de se dissoudre.¹⁷

Folie de Gloire, psychopathe hitchcockienne qui précipite les hommes dans le vide, souffre d'insomnies et boit trop. Amnésie de Victoire, qui simule (est-ce si sûr?) le comportement d'une « personne retardée »¹⁸ et qui apparaît « hagarde », « sauvage et mutique et peut-être mentalement absente ».¹⁹ Vertiges de Meyer, « le cœur aux abonnés absents ».²⁰ Trac de Max qui, ivre, voit dans le piano « une authentique paire de mâchoires qui s'apprêtaient cette fois, le plus sérieusement du monde, à l'absorber pour le disloquer en le mastiquant ».²¹ Neurasthénie de Maurice Ravel, saisi d'une « acédie fébrile »²²... Autant de personnages plus ou moins déphasés, installés inconfortablement dans un présent nauséux. Radicalisant le pessimisme, l'écriture adopte volontiers le ton de la maxime décalée pour généraliser le propos :

C'est que l'amour – enfin, quand je dis l'amour, je ne sais pas si c'est le mot – n'est pas seulement volatil mais il est également soluble. Soluble dans le temps, dans l'argent, dans l'alcool, dans la vie quotidienne et dans pas mal d'autres choses encore. Et sexuellement par exemple, ça n'allait plus être ça du tout, Félicienne se rebiffant sur ce point de plus en plus souvent.²³ L'écrivain met en relief la banalité

ordinaire de la souffrance : divorces, logique mortifère des grands ensembles, solitude... Il met aussi en perspective – et c'est sans doute la part la plus intéressante et la plus noire de son œuvre – l'incertitude qui pèse sur l'identité même du Sujet. La disparition, l'un des schèmes fondamentaux de l'œuvre, actualise de manière romanesque la déperdition de l'homme contemporain. Le vide est à la fois spatial, temporel et narratif (vols d'argent – *Un an* – ou de trésor – *Je m'en vais* –, captation d'héritages ou de projets – *Cherokee*, *Le Méridien de Greenwich* –, volatilisations diverses de personnages). Ces motifs thématisent une crainte obsessionnelle,

celle de l'anéantissement : Il doutait toujours, instinctivement, que les gens et les lieux ne se dissolvassent et disparaissent dès qu'il ne les regardait plus.²⁴ Par-delà la plaisanterie du subjonctif, ce qui se joue, c'est bien la conscience du subjectif. Les romans ne cessent de décliner (thématiquement, structurellement, stylistiquement) cette fuite du Sujet. Le traitement des

¹⁸ *Un an*, op. cit., p. 97. ¹⁹ *Ibid.*, p. 70.

²⁰ *Nous trois*, op. cit., p. 96. ²¹ *Au piano*, op. cit., p. 47. ²² *Ravel*, op. cit., p. 66.

²³ *Au piano*, op. cit., p. 197. ²⁴ *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 143. ²⁵ *Les Grandes blondes*, op. cit., p. 92.

noms propres en est un exemple, modeste, mais significatif. L'attribution des patronymes est soumise à une loi de fluctuations qui rend compte d'une identité labile, difficilement saisissable. Ainsi, l'identité de Victoria Salvador, personnage très secondaire de *Nous trois*, se déplie dans d'autres fictions (Paul Salvador, le producteur de télévision des *Grandes blondes*, Paul Salvador toujours dans *Au piano* et Victoire dans *Un an*). Pons, l'un des principaux personnages de *L'Équipée malaise*, apparaît furtivement dans *Cherokee*. L'indicateur Briffaut figure également dans ces deux romans. Eliséo Schwartz et Charles Esterellas, deux artistes de Lac, sont à nouveau présents dans *Je m'en vais*. Ce sont là des exemples ténus, mais qui illustrent précisément le statut incertain de l'identité : on ne sait jamais si les noms désignent réellement les mêmes personnages.

Le brouillage homonymique (utiliser des noms d'artistes comme noms de personnages) accentue le trouble. Loin de donner corps aux protagonistes, ces noms célèbres (Chopin dans *Lac*, Degas dans *Cherokee*, Byron dans *Le Méridien*) provoquent une impression fantomatique. Il y a certes une part de jeu ironique lorsque l'onomastique concentre les discordances (Pontiac dans *L'Équipée malaise* et Poussin dans *Un an* sont... deux clochards), mais, par-delà ces effets d'incongruité, ces noms propres trop célèbres distillent un malaise léger, qui rend bien compte d'une identité fluctuante.

Les personnages apparaissent ainsi incertains, toujours menacés par un sentiment de dissolution. Dans *Les Grandes blondes*, Gloire Abgrall multiplie les noms d'emprunt (Gloria Stella, Christine Fabrègue) pour se fondre dans l'anonymat et « oublier jusqu'à son nom, tous ses noms ».²⁵ *Un an* et *Je m'en vais* constituent un diptyque qui exploite avec une grande efficacité romanesque le dédoublement des identités. Louis-Philippe Delahaye, présenté dans *Un an* par son simple prénom, revient dans *Je m'en vais* sous

le nom de Baumgartner mais ce n'est qu'à la fin du roman que le lecteur peut faire coïncider les deux entités.

Les échos qui se tissent entre les romans, loin d'assurer des repères stables – comme dans les romans balzaciens – contribuent à opacifier l'apparence des sujets. Au piano convoque quelques protagonistes des *Grandes blondes*, mais en modifiant, comme sous l'effet d'une perspective déformante, l'aspect et le devenir des personnages. Max prend ainsi l'identité du producteur de télévision des *Grandes blondes* tandis que Béliard, l'affreux homoncule qui veillait sur Gloire, se métamorphose en un homme « très bien fait de sa personne et d'un port élégant ».²⁶ C'est pourtant bien le même, qui évoque avec ironie la période

des grandes blondes : À mesure qu'il vidait ses verres sous l'œil inquiet de Max et de Bernie, il évoqua pâteusement une soi-disant mission pendant laquelle il avait dû s'occuper d'une jeune femme en difficulté. Il débutait au Centre à cette époque, tenta-t-il d'expliquer, c'était un stage et c'était spécialement affreux d'être stagiaire, assurait-il en se resserrant, ils vous imposent d'être petit, moche et méchant, moi qui n'aime que ce qui est beau et bon, mais enfin, il a bien fallu en passer par là. À l'évidence, il délirait.²⁷ Ce jeu de reprises

intertextuelles révèle une identité qui se scinde et se défait : Béliard finit par ressembler à Max, le pianiste alcoolique, qui lui-même apparaît comme le reflet inverse de la Gloire des *Grandes blondes*. Les êtres, chez Jean Echenoz, n'ont jamais une configuration stable. Nombreuses sont les descriptions de personnages saisis dans

une configuration mouvante : Elle n'a pas tellement changé d'allure même si ses cheveux sont plus longs et ses yeux plus distants, comme si leur objectif avait reculé pour embrasser un champ plus vaste, un long panorama.²⁸ Non content de n'être pas mort, ce qui finalement ne surprenait Ferrer qu'à peine, Delahaye avait beaucoup changé en quelques mois. Il s'était même transformé. Le fatras d'angles obtus et flous qui avait toujours défini sa personne avait cédé la place à un faisceau de lignes et de perspectives acérées, comme si tout cela avait fait l'objet d'une excessive mise au point.²⁹ Ce n'était pas la première fois que Ferrer avait un peu de mal à l'identifier aussitôt : à l'hôpital déjà, quand elle entrait dans la chambre il éprouvait ce même temps de latence, sachant bien que c'était elle tout en devant chaque fois reconstituer [...] tout à zéro comme si ses traits ne s'organisaient pas spontanément entre eux. Ils étaient pourtant beaux, cela ne se discutait pas, répartis avec harmonie, Ferrer pouvait les admirer isolément mais c'étaient leurs rapports qui se modifiaient sans cesse, n'aboutissant jamais exactement au même visage. En équilibre instable comme s'ils entretenaient des relations changeantes, on aurait pu les croire en déplacement perpétuel. Ce n'était donc pas tout à fait la même personne que Ferrer avait devant lui chaque fois qu'il retrouvait Hélène.³⁰

²⁶ Au piano, op. cit., p. 92-93. ²⁷ Ibid., p. 214. ²⁸ Je m'en vais, op. cit., p. 244. ²⁹ Ibid., p. 228. ³⁰ Ibid., p. 219-220. ³¹ Le Méridien de Greenwich, op. cit., p. 161; Au piano, op. cit., p. 14. ³² Lac, op. cit., p. 83. ³³ Les Grandes blondes, op. cit., p. 53. ³⁴ Ibid., p. 168. ³⁵ Un an, op. cit., p. 26. ³⁶ Au piano, op. cit., p. 162.

Le face-à-face est difficile. Caine comme Ferrer détestent se raser ou se brosser les dents devant une glace.³¹ Suzy Clair a entassé ses autoportraits dans un placard.³² Gloire déchire le dessin qu'elle a griffonné d'elle-même.³³ Personnetaz s'inquiète de son reflet dans le miroir de l'ascenseur.³⁴ Victoire fuit les objectifs photographiques.³⁵ Cette thématique prend une ampleur singulière dans *Au piano*, jusqu'à constituer l'essentiel du ressort dramatique. L'hypothèse romanesque de l'enfer, c'est l'impossible

reconnaissance de soi : Si Max, à l'évidence, était méconnaissable, on ne pouvait attribuer sa transformation à rien de particulier. Ni son nez ni son front, ses yeux, ses joues, sa bouche ou son menton, rien n'avait changé. Tout était là. C'était plut ôt la structure de ces organes, leurs relations entre eux qui s'étaient insensiblement modifiées, quoique Max lui-même n'aurait pas su dire de quelle manière au juste, dans quel ordre et dans quel sens. Mais le fait est qu'il n'était plus le même, ou plutôt le même quoique sans conteste un autre : si son visage pourrait vaguement dire quelque chose à qui l'avait connu, ça n'irait sûrement pas plus loin.³⁶ **Le roman**

s'offre comme une réécriture moderne de l'odyssée d'Ulysse, le héros antique du nostos. Ulysse se rend à Ithaque pour retrouver ses aïeux et le lit originaire. Ni son père, ni sa femme, ni son fils ne le reconnaissent. Seul son chien de chasse le reconnaît, seule la blessure de chasse (le coup de dent d'un sanglier) le désigne aux yeux de sa nourrice. Comme dans le récit mythique, Max sera reconnu par un chien, et le factotum Bernie fera office de nourrice bienveillante. Mais à la différence d'Ulysse, il n'y aura pas de Pénélope pour Max. À la fin du roman, le grand amour du pianiste, Rose, se volatilise sans un regard. Max n'est qu'un fantôme, non pas le chasseur de l'Antiquité mais le chassé du présent.

Une littérature spectrale On a eu l'occasion de souligner les multiples effets de déréalisation qui scandent inlassablement l'œuvre. La condition humaine s'éprouve régulièrement comme un reflet amoindri de la réalité. L'imaginaire des personnages est conditionné par la référence cinématographique, qui transforme le flot de souvenirs en flux visuels, comme si la vie n'était plus un roman mais un film. Chopin contemple « la sur-

face de l'express, fixement comme celle d'un écran, s'y projetant un extrait de sa première rencontre avec le colonel Seck».³⁷ Pons, en se projetant le film de sa vie, découvre «chaque fois des faux raccords supplémentaires».³⁸ Gloire regarde les phares de sa voiture perforer «coniquement la nuit tombée, projetant le film de la journée sur le double rideau de peupliers».³⁹ L'autoradio de Ferrer sert de «bande-son au film des vingt dernières heures qu'il se re-projetait en boucle».⁴⁰ Les personnages se séparent de la fiction pour la contempler et deviennent les spectateurs passifs d'une vie parfois poussive. Leur fonctionnalité de protagoniste se trouve ainsi détruite: ils ne sont plus les «actants» de la fiction, ils n'agissent plus dans le monde.

Par contamination des images et renversements d'identification, les personnages prennent souvent l'aspect d'acteurs de cinéma. C'est l'occasion pour Jean Echenoz de disqualifier ironiquement ses héros, comparés à des vedettes souvent oubliées (Elisha Cook, Randolph Scott, Zero Mostel...) ou à des seconds rôles français de piètre envergure, comme l'inspecteur Clauze:

Voix sinueuse et filamment de moustache, œil plissé sur sourire de biais qui affichaient le plus franchement du monde une personnalité de faux jeton. Physique de fourbe qui traîne souvent dans les castings: ironiques, obséquieux, éventuellement menaçants, se croyant malins, d'ailleurs l'étant, plus qu'on ne l'imaginerait, mais somme toute pas assez car échouant toujours dans leurs entreprises. Types recrutés pour jouer l'agent de change véreux, l'ancien collègue maître-chanteur ou le beau-frère dans la police. En l'occurrence, c'était le beau-frère dans la police.⁴¹

L'impression de déperdition de soi est plus grande lorsque l'écriture convoque le cinéma uniquement sur le mode terminologique. Si le nom propre d'un artiste donnait au personnage un minimum de densité, la mention de termes comme «acteur» ou «figurant» achève de le désincarner. Les personnages deviennent des silhouettes interchangeables:

Le commandant ressemblait à un acteur et le second à un animateur.⁴²

Des «filles blondes, d'abord indistinctes dans le décor et qui traversent discrètement le champ, tout au fond, comme si le monde voulait rappeler qu'il est peuplé de ces figurantes»,⁴³ devien-

³⁷ Lac, op. cit., p. 43. ³⁸ L'Équipée malaise, op. cit., p. 218. ³⁹ Les Grandes blondes, op. cit., p. 230. ⁴⁰ Je m'en vais, op. cit., p. 236. ⁴¹ Les Grandes blondes, op. cit., p. 61. ⁴² Je m'en vais, op. cit., p. 19. ⁴³ Nous trois, op. cit., p. 21-23. ⁴⁴ Le Méridien de Greenwich, op. cit., p. 167. ⁴⁵ Les Grandes blondes, op. cit., p. 221. ⁴⁶ Entretien avec Christine Jérusalem, art. cit. ⁴⁷ Au piano, op. cit., p. 15. ⁴⁸ Ibid., p. 223.

nent objets de désir. Faits et gestes possèdent la rigidité mécanique de pantomimes dénuées de toute profondeur et de tout sens. Le « code de politesse nécrologique » se réduit au souvenir d'un stéréotype cinématographique: Lui vint à l'idée qu'il était d'usage, du moins au cinéma, de fermer les paupières des défunts.⁴⁴ La conscience s'étendue quand le lan-

gage se fait simulacre: Ils ont feint de s'entretenir comme font les figurants au cinéma, censés parler entre eux dans le fond du champ, inaudibles: leurs lèvres s'agitent dans le vide et leurs dialogues sont en yaourt.⁴⁵ Difficulté du dialogue intime: les personnages simu-

lent pour mieux dissimuler leurs sentiments, leurs états d'âme. C'est le célèbre silence des héroïnes echenoziennes, de la muette Victoire (*Un an*) à la muette Rose (*Au piano*) en passant par la très austère et très réservée Hélène (*Je m'en vais*).

L'effet *Rose pourpre du Caire* atteint son apogée dans *Au piano*. Jean Echenoz ne se contente plus de comparer les personnages à des acteurs, il invite de vrais acteurs à jouer un rôle dans la fiction: on retrouve ainsi Doris Day – qui offre au héros le luxe d'une savoureuse nuit d'amour – et Dean Martin, en énigmatique chauffeur-crooner. Par-delà le décalage humoristique, l'apparition de ces personnages suscite une forme d'« inquiétante étrangeté ». Si Jean Echenoz a enrôlé Dean Martin dans son casting, c'est, dit-il, en raison de « son mystère complet », de son aspect « insaisissable », « secret »: C'est un individu singulier, paradoxal, tout à fait dans le don de soi et dans le refus de ce don. Je trouvais cela intéressant même si je n'en ai gardé que deux ou trois détails.⁴⁶

Comme Dean Martin, qui ne veut pas être reconnu et choisit l'incognito, les personnages de ce roman paraissent insaisissables. Ce sont des fantômes évanescents. Echenoz réussit en effet l'incroyable pari: construire une fiction avec des revenants, sans que jamais l'écriture ne prenne un ton explicitement fantastique. Ce que le roman dévoile en revanche, c'est la condition spectrale de l'homme contemporain. Coincé entre une fausse vie (« ce n'est pas une vie »⁴⁷) et une vraie mort (« plus mort que jamais »⁴⁸), Max ne peut considérer la réalité que « d'un œil intéressé mais détaché,

œil de ressuscité revenu au monde et regardant ce monde comme à travers une vitre». ⁴⁹ L'écrivain brode sur le thème de *Laura*, référence qui apparaît deux fois dans l'œuvre (*L'Équipée malaise*, *Au piano*). On se souvient que le film d'Otto Preminger met en scène une victime qui ressuscite au milieu du récit pour devenir l'un des principaux suspects. Mystère supplémentaire de ce film noir, le commentaire en voix off semble prononcé d'outre-tombe. Un semblable lyrisme souterrain nimbe *Au piano*, qui offre de l'existence une vision particulièrement pessimiste: les personnages sont de flous fantômes en fuite, exilés à jamais – la femme, dans ce roman, est tour à tour « surnaturelle » et « anatopique ».⁵⁰

C'était aussi, au milieu de cette zone populaire, bruyante, multicolore et dans l'ensemble assez ingrate et fauchée, une extrême élégance dans l'allure de cette femme – dans sa démarche, son maintien, dans le choix de ses vêtements – qu'on ne pouvait imaginer qu'au sein des beaux quartiers calmes et riches, et encore. Anachronique n'était pas le mot, ce serait anatopique le mot mais il n'existe pas encore, du moins à la connaissance de Max pour qui cet être inaccessible était ainsi une variation sur le thème de Rose, une répétition de ce motif.⁵¹

Le motif de la traque, qui sert, selon Jean Echenoz, de « Mac Guffin » permettant à la fiction d'avancer en enchaînant des péripéties, ne correspond plus dans ce roman à une simple nécessité structurelle. Il possède une tonalité fortement tragique, qu'éclaire le cousinage entre *Au piano* et *Les Grandes blondes*. *Les Grandes blondes*, roman solaire, roman des vêtements clairs, se solde par une rencontre amoureuse dans les airs. *Au piano* est au contraire une fiction lunaire, fiction noire et pluvieuse qui s'achève sur d'impossibles retrouvailles. Si le pôle Nord, dans *Je m'en vais*, avec l'effet de parhélie et ses « cinq soleils simultanés », favorisait suffisamment les illusions d'optique pour transformer un bateau en « fantôme »,⁵² si Lac évoquait le jardin Shakespeare du Pré-Catelan et ses jardiniers en « Spectres bleu marine »,⁵³ *Au piano* agrandit le royaume des ombres en faisant de chaque personnage un fantôme potentiel. Ravel, en ressuscitant la figure du musicien, constitue à ce jour l'ultime variation de ce motif spectral. Le musicien, « immo-

⁴⁹ *Au piano*, op. cit., p. 167. ⁵⁰ *Ibid.*, p. 27 et p. 34. ⁵¹ *Ibid.*, p. 34-35. ⁵² *Je m'en vais*, op. cit., p. 79. ⁵³ Lac, op. cit., p. 24. ⁵⁴ Ravel, op. cit., p. 116. ⁵⁵ *Ibid.*, p. 121.

bile et calme, comme s'il n'était pas là, déjà mort»,⁵⁴ «fantôme toujours aussi bien habillé»,⁵⁵ n'a laissé de lui aucune image filmée et pas le moindre enregistrement de sa voix... Ce que dit la littérature de Jean Echenoz, c'est à la fois la dimension ontologique de cette condition spectrale (le néant constitue l'homme) et sa valeur historique (à l'heure du virtuel, les nouvelles technologies modernes font du Sujet un demi-mort à la vie longue).

Quittant le trottoir de la rue de Rome, Personnettaz prit à droite par le pont Legendre, suspendu sur trente mètres au-dessus des voies par une structure de croisillons en fonte. Comme il atteignait le milieu du pont, parut le petit convoi de quatre wagons argentés qui assurent la liaison de Rouen à Paris : semblant façonnés en fer-blanc, ils filaient sur leurs rails selon un axe nord-ouest-sud-est. Personnettaz empruntant pour sa part le pont dans l'axe sud-ouest-nord-est, les parcours de l'homme et du train se croisèrent à angle droit et, l'espace d'un centième de seconde, le corps de l'homme se trouva superposé à celui de la femme, à l'intérieur du train, qu'il venait de s'engager à chercher.

Territoires des possibles : conclusions

Si l'œuvre de Jean Echenoz interroge le monde de manière critique, elle le fait dans la jubilation d'une écriture ironique et dans les trépidations d'une langue poétique. Elle le fait aussi de manière profondément humaniste, en introduisant du sens, en tissant des liens pour tenter de reconstruire l'idée d'une communauté. Les romans de Jean Echenoz décrivent certes la ville d'aujourd'hui comme une «totalité éparpillée» (Jean-Luc Nancy), un espace dilacéré, mais ils ménagent aussi quelques enclaves où les rencontres sont encore possibles. Dans la cartographie personnelle de l'écrivain, la rue de Rome joue ainsi un rôle stratégique. D'abord, parce qu'elle revient de manière récurrente dans l'œuvre, assurant ainsi un rôle de liant entre les romans. Elle semble du reste incarner l'idée de frontière puisque dans *Lac* elle apparaît comme la «ligne qui sépare le mauvais dix-septième du bon».¹ Bon nombre de personnages l'arpentent, tel le héros de *Je m'en vais*, qui «[descend] la rue de Rome vers la station de métro Saint-Lazare, d'où c'est direct vers Corentin-Celton».² On la retrouve dans *Cherokee*, qui détaille sa vocation musicale : Il y avait des vents, des peaux, des cordes, des panoplies de saxophones rangés par ordre décroissant comme des outils, et puis un piano dans le fond, un crapaud coréen.³ Les magasins de musique sont à nouveau évoqués avec un beau sens de l'ellipse dans *Un an* : Elle prit encore à gauche dans la rue de Rome qu'elle descendit, coup d'œil aux violons dans les vitrines, jusqu'à la gare.⁴ On comprend la dilection de Jean Echenoz pour cette rue : c'est la rue de la musique, secrète mise en abyme architecturale d'un art romanesque qui ne peut se concevoir sans poésie : Poésie contrebasse du roman. Certains croient mal percevoir la contrebasse dans l'orchestre. Mais retranchons-la : tout s'effondre.⁵ L'autre vertu de la rue de Rome est de surplomber la gare Saint-Lazare. Elle permet ainsi les rencontres, même fugitives et virtuelles, comme dans *Les Grandes blondes* au moment où Personnettaz se trouve juste au-dessus du train dans lequel se trouve Gloire. Dans l'œuvre très «lazaréenne» de l'écrivain, elle symbolise le lieu équivoque des apparitions/di[s]paritions. Dans *Au piano*, elle figure au

¹ *Lac*, op. cit., p. 27. ² *Je m'en vais*, op. cit., p. 250. ³ *Cherokee*, op. cit., p. 26.

⁴ *Un an*, op. cit., p. 106. ⁵ «Pourquoi j'ai pas fait poète» in *Revue de littérature générale* 95/1, P.O.L., Paris, 1995.

⁶ *Au piano*, op. cit., p. 9. ⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁸ Entretien avec Christine Jérusalem, art. cit. ⁹ *Ibid.*

début et à la clôture du roman, enfermant la fiction dans un cercle magique. Elle signale simultanément l'entrée dans le roman et l'arrivée des personnages : Deux hommes paraissent au fond du boulevard de Courcelles, en provenance de la rue de Rome.⁶ Résonne en écho la fin du livre, célébrant, dans cette même rue, la disparition des personnages (qui n'étaient que des « apparitions », au sens spectral du terme) et la terminaison de l'histoire : Au croisement de la Chaussée d'Antin, Béliard se retourne, lui fait un petit signe et Max, plus mort que jamais, les voit reprendre leur marche, s'amenuiser dans la perspective du boulevard avant de prendre à droite et disparaître dans la rue de Rome.⁷ Si la rue de Rome est par excellence le lieu des fantômes, c'est aussi parce qu'il y a avec cet endroit, selon l'écrivain, « une curieuse chimie fictionnelle ».⁸ Oui, c'est presque une rue fétichisée. C'est quand même la rue de la musique, la rue des luthiers, la rue de Mallarmé. Dans sa partie supérieure, elle n'a qu'un côté puisque l'autre donne sur les voies de chemin de fer de la gare Saint-Lazare. C'est la rue au bout de laquelle il y a ce magasin déconcertant qui s'appelle « Le chirurgien assassiné », à l'articulation du boulevard Pereire, autre espace qui m'est cher.⁹ La rue de Rome apparaît ainsi comme un espace hautement romanesque, porteur d'improbable (valeur chère à Jean Echenoz) et d'héritage littéraire (Mallarmé). D'autres lieux, hantés par des figures d'écrivains, sont également présents dans l'œuvre. Dans *Au piano*, Bernie habite dans deux appartements situés dans des rues qui ont été occupées par Flaubert (rue Murillo et boulevard du Temple). Quant au parc Monceau, longuement évoqué dans le roman, il pouvait être contemplé par Flaubert, lorsqu'il logeait rue Murillo... En insérant dans ses romans des lieux chargés de présence littéraire, Echenoz donne à la ville une dimension qu'elle n'avait plus. L'espace citadin se charge d'une sédimentation temporelle et culturelle secrète qui permet de dresser des ponts entre le présent et le passé.

Cette idée est très clairement évoquée dans *Cherokee*, qui met en scène les passages parisiens célébrés par Walter Benjamin. On se déplace passage Brady, passage des Panoramas ou encore dans la « luxueuse galerie couverte » reliant la rue de Ponthieu aux Champs-Élysées. Les passages permettent un mode de circula-

tion euphorique: grâce à eux, le héros principal échappe à ses assaillants. Les vrais passages sont du reste doublés dans cette fiction par la présence de nombreux passages secrets, très romanesques, qui rappellent l'artifice jubilatoire des feuilletons du XIX^e siècle. Cette topographie heureuse contrebalance l'idée de dispersion qui caractérise la ville postmoderne. Par petites touches discrètes, l'écriture donne de Paris des aperçus poétiques et insolites. La Bibliothèque nationale prend des allures de Nautilus avec son «réseau de passerelles et d'échelles métalliques comme sur un vieux navire de guerre».¹⁰ Le nom de certains quartiers ou de rues provoque un sentiment d'exotisme inattendu. L'air est glacial autour de l'église russe de la rue Pierre-le-Grand¹¹ et tropical devant la grille de l'ambassade du Vietnam: Il semble faire plus chaud, plus humide au-delà de cette grille, comme si l'ambassade produisait un microclimat de Sud-Est asiatique.¹²

La place du Maroc est recouverte par une tempête de sable comparée à un «tapis volant marocain».¹³ Le quartier Europe possède une lumière qui rappelle celle de l'Europe de l'Est: [...] un fond d'air frais demeure toujours même par temps chaud, où les bruits sonnent comme s'ils venaient d'un peu plus loin.¹⁴

Dans *L'Équipée malaise*, on apprend que la rue Jules-Verne est «ingé- nieusement parallèle au passage Robert-Houdin»,¹⁵ comme si la topographie parisienne organisait des correspondances secrètes entre l'écrivain voyageur et visionnaire et le magicien. Les noms des rues sont des «substances enivrantes qui rendent notre perception plus riche en strates et en sphères» (Walter Benjamin). De manière clandestine, Jean Echenoz réenchante la ville en insérant dans sa représentation de minuscules éclats poétiques, des escarbilles fictionnelles qui laissent entrevoir un rêve d'urbanité utopique.

Le pont apparaît en dernière instance comme un motif fictionnel fort dans l'œuvre, qui accomplit pleinement une fonction de raccordement. Les ponts sont nombreux: pont-refuge dans *L'Équipée malaise* qui permet aux sans-abri de trouver une relative

10 Cherokee, op. cit., p. 60. **11** Le Méridien de Greenwich, op. cit., p. 146. **12** Je m'en vais, op. cit., p. 136-137. **13** Nous trois, op. cit., p. 14. **14** Les Grandes blondes, op. cit., p. 105. **15** L'Équipée malaise, op. cit., p. 20. **16** Les Grandes blondes, op. cit., p. 116. **17** Je m'en vais, op. cit., p. 232-233. **18** Les Grandes blondes, op. cit., p. 45. **19** Au piano, op. cit., p. 72. **20** Je m'en vais, op. cit., p. 224.

sécurité, ponts que l'on traverse à toute allure ou lentement (pont Saint-Michel ou pont au Change dans *Je m'en vais*), pont fétiche (le pont Legendre revient dans nombre de romans), ponts exotiques (à Sydney dans *Les Grandes blondes*, à Saint-Sébastien dans *Je m'en vais*). Le pont est un extraordinaire embrayeur fictionnel : il génère des scènes spectaculaires, hautes en couleurs romanesques et cinématographiques. Deux scènes criminelles ont lieu sur un pont. La première se déroule sur le pont Pymont à Sydney, lorsque Gloire fait basculer un homme par-dessus le garde-fou.¹⁶ La seconde met en scène l'affrontement de deux personnages de *Je m'en vais*¹⁷ sur le pont Maria Cristina de Saint-Sébastien. Cette charge émotive et dramatique du pont se double d'une dimension symbolique. Pas de pont sans soupirs. Pas de pont sans nostalgie. Le pont, parce qu'il est le témoin d'un monde ancien, parce qu'il possède un nom, s'oppose aux rocares, ronds-points et autres carrefours anonymes de la ville moderne. Comme les passages, et parce qu'il est la forme archétypale du passage, il autorise une circulation fluide, harmonieuse : Dix ponts plus loin, du côté de Bir-Hakeim, on prit à gauche vers

le 15^e arrondissement.¹⁸ L'écriture réalise ici une sorte de travelling qui rend compte d'un déplacement sans heurt. Parce qu'il permet la liaison, l'enchaînement, la connexion, le pont représente un espace « hétérotopique » (Michel Foucault), c'est-à-dire une contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons. Dans l'œuvre de Jean Echenoz, il représente un rempart contre les formes aliénantes de la postmodernité.

Michel Foucault précise que l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsqu'elle se conjugue avec le désir d'hétérochronie. C'est le cas dans les romans d'Echenoz qui décrivent des ponts chargés d'histoire : ce sont les « bons et beaux viaducs » du métro aérien, cette « chère vieille architecture de fer intelligente et digne » présents dans *Au piano*.¹⁹ C'est aussi la description des ponts de Saint-Sébastien, chargés d'ornements précieux : Plus solennels les uns que les autres, les quatre ponts étaient pavés de mosaïque et dentelés de pierre, de verre, de fonte, ornés d'obélisques blancs et or, de réverbères en fer forgé, de sphinx et de tourelles frappées de monogrammes royaux.²⁰

Le pont, que l'on qualifie traditionnellement d'« ouvrage d'art », apparaît comme l'une des allégories possibles de l'écriture echenozienne. Si les romans d'Echenoz sont bien ceux de la coupure, de la rupture, de la syncope – qui imposent l'idée d'éclatement –, ils sont aussi ceux de la reconstruction d'une totalité inédite, ceux d'une cohérence en mouvement. Outre les passerelles déjà soulignées entre les différentes fictions, l'écriture, dans chaque roman, s'emploie à relier de diverses manières l'éclectique. Le raccord entre les chapitres est particulièrement exemplaire de ce travail de liaison harmonique. Les derniers mots d'un chapitre entrent souvent en correspondance avec les premières lignes du chapitre suivant (la composition de *Ravel* illustre brillamment cette façon de conjurer le fragmentaire). Ces « ponts » dressés entre les chapitres constituent la clef de voûte souterraine du roman.

Au même titre que pendant l'enfance j'aurais aimé être pianiste, je crois que j'aurais aimé être ingénieur des ponts et chaussées, j'aurais aimé construire des ponts. Le phénomène physique du pont est quelque chose qui m'a toujours laissé un peu interloqué. Il y a des gens qui restent stupéfaits par le fait que les avions qui sont des objets assez lourds peuvent voler dans l'air. Pour moi, il y a une espèce de mystère dans la conception des ponts. Je crois que cela a à voir avec le roman. Le roman est une métaphore du pont. Je ne parle évidemment pas du pont qui irait de l'auteur au lecteur, je parle des deux arches que sont le commencement et la fin de l'ouvrage, de ce curieux équilibre qui consiste à les relier.²¹

On sait quelle a été la fortune littéraire de cette métaphore au XIX^e siècle. Balzac conçoit le récit comme un pont jeté sur l'abîme ou comme un pont volant. Flaubert se moque des ponts dans *Bouvard et Pécuchet* mais il n'a de cesse, dans sa correspondance, de reprendre à son compte l'idée d'une perspective qui permettrait de tenir l'ensemble et le détail...

En désignant explicitement le pont comme allégorie de son écriture, Jean Echenoz, une fois encore, établit un lien avec le passé. À ce titre, son œuvre est bien celle du passage. Passage entre la prose et la poésie, la littérature et le cinéma, le présent et le passé, le vivant et le mort, l'espoir et le pessimisme, l'histoire et la géographie... Tout peut dans ses romans se mesurer en termes de glissements, d'enjambements, de transversalité, de « lignes de fuite ».

«Touty est départ,
devenir, passage, saut, démon,
rapport avec le dehors.»
(Gilles Deleuze.)

Au même titre que pendant l'enfance j'aurais aimé être pianiste, je crois que j'aurais aimé être ingénieur des ponts et chaussées, j'aurais aimé construire des ponts. Le phénomène physique du pont est quelque chose qui m'a toujours laissé un peu interloqué. Il y a des gens qui restent stupéfaits par le fait que les avions qui sont des objets assez lourds peuvent voler dans l'air. Pour moi, il y a une espèce de mystère dans la conception des ponts. Je crois que cela a à voir avec le roman. Le roman est une métaphore du pont. Je ne parle évidemment pas du pont qui irait de l'auteur au lecteur, je parle des deux arches que sont le commencement et la fin de l'ouvrage, de ce curieux équilibrisme qui consiste à les relier.

Génie civil

Chronologie

1947

Naissance de Jean Echenoz à Orange,
le 26 décembre.
Enfance à Marseille et à Aix-en-Provence.
Études primaires et secondaires à Rodez
et à Digne-les-Bains, où son père
est psychiatre des hôpitaux.
Études supérieures à l'université
d'Aix-en-Provence.

1970

Installation à Paris, études à l'École pratique
des hautes études et à la Sorbonne.

1976

Naissance de son fils Jérôme.

1979

Rencontre avec Jérôme Lindon, publication
du *Méridien de Greenwich* (prix Fénéon)
aux Éditions de Minuit – où paraîtront
les ouvrages suivants.
Coscénariste du film *Le Rose et le Blanc*, de Robert
Pansard-Besson (prix Georges-Sadoul).

1983

Rencontre avec Jean-Patrick Manchette.
Publication de *Cherokee* (prix Médicis).

1986

Publication de *L'Équipée malaise*.

1988

Publication de *L'Occupation des sols*.

1989

Publication de *Lac* (Grand Prix du roman
de la Société des gens de lettres, premier
Grand Prix européen de littérature).
Séjour aux États-Unis à l'invitation de l'Atlantic
Center for the Arts (New Smyrna Beach,
Floride) au titre de *master artist*
(avec Florence Delay, Patrick Deville,
Harry Mathews, Mark Polizzotti et
Olivier Rolin).

1991

Adaptation au cinéma de *Cherokee*
par Pascal Ortega.

1992

Publication de *Nous trois*.

1993-1994

Séjour en Inde pour la préparation
des *Grandes blondes*.

1995

Publication des *Grandes blondes* (prix Novembre).
Conférence au Centre Georges-Pompidou:
«Des temps grammaticaux envisagés
comme une boîte de vitesses».
Voyage au Laos pour la préparation du texte
d'un film documentaire sur le Mékong.
Publication de «Neuf notes sur *Fatale*», postface
de *Fatale*, de Jean-Patrick Manchette.
Début de sa participation à la traduction
de La Bible, qui sera publiée aux éditions
Bayard en 2001.
Jean Echenoz, Belleville est un roman, documentaire
de José Reynès et Serge Quadrupani.

1996

Publication de «La nuit dans les Adirondacks»,
préface du *Maître de Ballantrae* de Robert
Louis Stevenson.

1997

Publication de *Un an*.

1999

Publication de *Je m'en vais* (prix Goncourt).

2001

Publication de *Jérôme Lindon*.

2002

Participation à l'exposition de Sophie
Ristelhueber «Le Luxembourg» au musée
Zadkine à Paris et publication d'un texte
accompagnant les photos de l'exposition:
«Vingt femmes dans le jardin du
Luxembourg et dans le sens des aiguilles
d'une montre».

2003

Publication de *Au piano*.

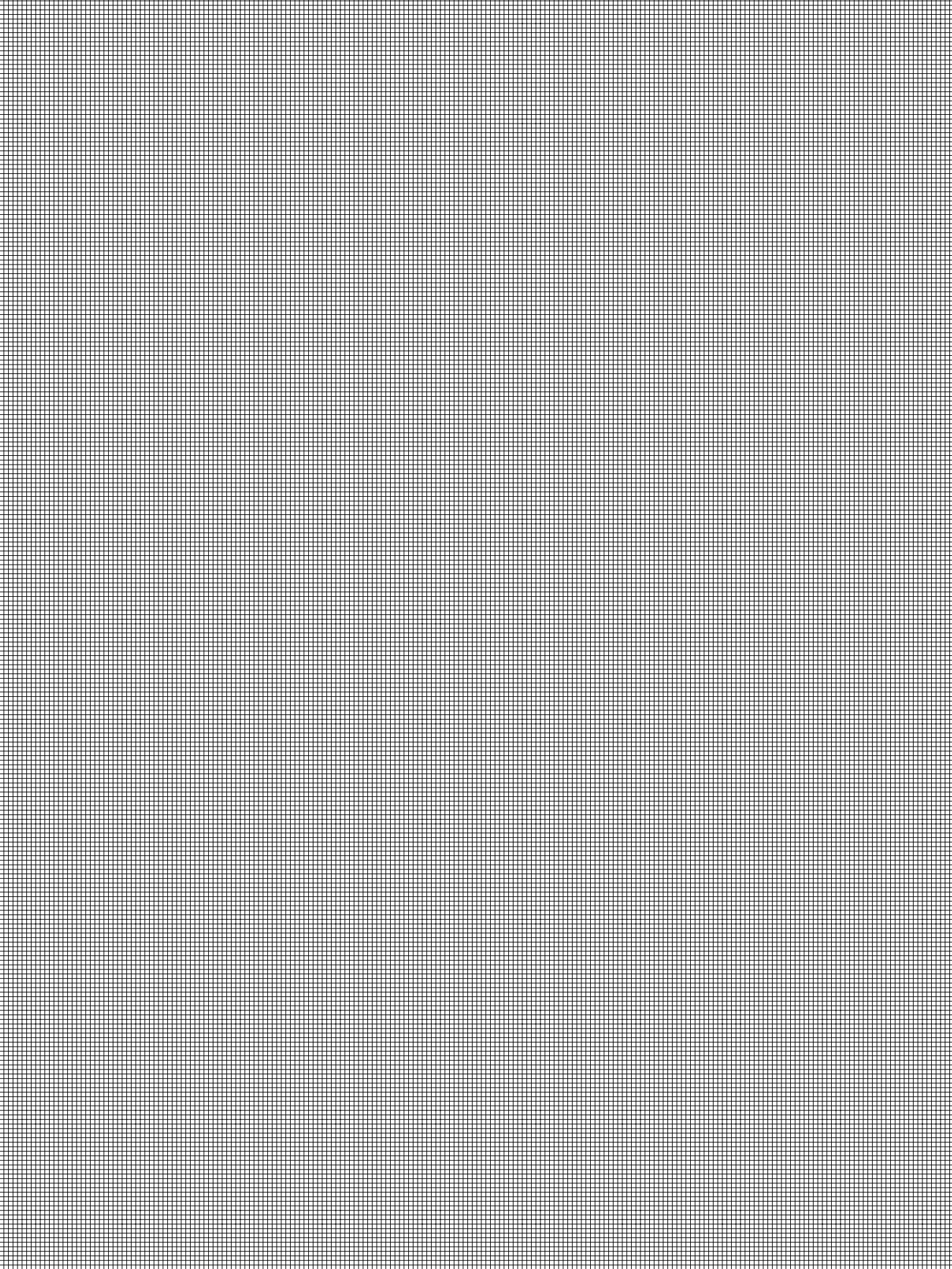
2004

Publication de «Maurice Ravel, surface
de la miniature» dans la revue *Élucidation*.
Colloque international Jean Echenoz
(université Jean-Monnet de Saint-Étienne).

2006

Publication de *Ravel*.

*L'ensemble de l'œuvre de Jean Echenoz
a été couronné en 1997 par le Grand Prix
du roman de la ville de Paris.*



Bibliographie Œuvres de Jean Echenoz

Les romans aux Éditions de Minuit

Le Méridien de Greenwich

1979, 258 p.
ISBN 2-7073-0254-6

Cherokee

1983, 248 p.
ISBN 2-7073-0653-3
Rééd., coll. «Double», n°22,
2002, 230 p.
ISBN 2-7073-1827-2

L'Équipée malaise

1986, 254 p.
ISBN 2-7073-1111-1
Rééd., coll. «Double», n°13,
1992, 252 p.
ISBN 2-7073-1111-1

Lac

1989, 192 p.
ISBN 2-7073-1304-1

Nous trois

1992, 224 p.
ISBN 2-7073-1428-5

Les Grandes blondes

1995, 256 p.
ISBN 2-7073-1532-X
Rééd., coll. «Double», n°34,
2006, 250 p.
ISBN 2-7073-10943-0

Un an

1997, 112 p.
ISBN 2-7073-1587-7

Je m'en vais

1999, 256 p.
ISBN 2-7073-1686-5
Rééd., coll. «Double», n°17,
2001, 252 p.
ISBN 2-7073-1771-3

Au piano

2003, 224 p.
ISBN 2-7073-1812-4

Ravel

2006, 128 p.
ISBN 2-7073-1930-9

Les récits courts

L'Occupation des sols

Éditions de Minuit, Paris,
1988, 24 p.
ISBN 2-7073-1164-2

Ayez des amis

in New Smyrna Beach,
Semaines de Suzanne,
Éditions de Minuit, Paris,
1991, 141 p.
ISBN 2-7073-1382-3

J'arrive

Le Serpent à Plumes, n°3,
Le Serpent à Plumes,
Paris, 1993
ISBN 2-908957-02-07

Midi moins cinq

Librairie Géronimo,
Metz, 1993, 21 p.
Édition hors commerce

Maurice Ravel, surface de la miniature

Élucidation, n°10,
Verdier, Paris, printemps 2004, 144 p.
ISBN 2-86432-407-5

Les textes non fictionnels

«Le sens du portail»

préface d'Articles de Paris de Pierre
Marcelle, Le Dilettante, Paris,
1989, 72 p.
ISBN 2-905344-31-8

«Pourquoi j'ai pas fait poète»

Revue de littérature générale 95/1
«La mécanique lyrique», POL,
Paris, 1995
ISSN 1267-2289 ;
ISBN 2-86744-473-X

«Neuf notes sur Fatale»

postface de *Fatale*
de Jean-Patrick Manchette, Gallimard,
coll. «La Noire», Paris,
1996, 160 p.
ISBN 2-07-074536-8

«Souvenirs du triangle»

Lyon, ville écrite. *Des lieux et des écrivains*,
Stock, Paris, 1997, 264 p.
ISBN 2-234-04849-4

«La nuit dans les Adirondacks»

préface du *Maître de Ballantrae*
de Robert Louis Stevenson, POL,
Paris, 1994
ISBN 2-86744-367-9
Rééd. sous la forme d'une postface
dans *Le Maître de Ballantrae*,
Gallimard, coll. «Folio classique», Paris,
2000, 368 p.
ISBN 2-07-040354-8

«Tenez-vous droit»

Pour fêter Florence Delay, Collectif autour
de Jean Echenoz et Jacques Roubaud,
Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris,
2001, 108 p.
ISBN 2-87854-241-X

Jérôme Lindon

Éditions de Minuit, Paris, 2001, 64 p.
ISBN 2-7073-1774-8

«Des vagues»

Scherzo, n°18-19, Presses universitaires
de France, Paris, octobre 2002
ISBN 2-912721-14-8
Numéro consacré à Olivier Rolin,
textes réunis par Yves Charnet

«Vingt femmes dans le jardin du Luxembourg et dans le sens des aiguilles d'une montre»

Le Luxembourg, de Sophie Ristelhueber,
Édition Paris-Musées, coll. «L'atelier
du sculpteur», Paris, 2002, 40 p.
ISBN 2-87900-743-7

Traductions

La Bible

Bayard/MédiaSpaul, Paris/Montréal,
2001, 3 186 p.
ISBN 2-22735-800-9 (Bayard)
ISBN 2-89420-464-7 (MédiaSpaul)
Livres de Josué (avec Robert David)
Premier livre de Samuel et Deuxième livre
de Samuel (avec Pierre Debergé),
Livres de Daniel (avec Pierre Debergé)
Premier Livre des Maccabées et Deuxième livre
des Maccabées (avec Pierre Debergé)
Lettre à Philémon (avec Daniel Marguerat)
Lettre de Jacques (avec Pierre Debergé)
Lettre de Jude (avec André Myre)

Livres de Samuel

Gallimard, coll. «Folio», Paris,
2003, 186 p.
ISBN 2-07-030484-1

Entretiens

Jean Echenoz, Belleville est un roman

documentaire de José Reynès
et Serge Quadrupani, IO production,
Paris, 1996, 1h13

«Jean-Patrick Manchette, le styliste»

entretien avec Gaëlle Bayssière,
Polar, hors-série spécial Manchette,
Rivages, Paris, 1997
ISBN 2-7436-0224-4

«Il se passe quelque chose avec le jazz»

entretien avec Olivier Bessard-Banquy,
Europe, «Jazz et Littérature», Paris,
n°820-821, août-septembre 1997
ISSN 0014-2751

L'Atelier d'écriture de Jean Echenoz

film de Pascale Bouhénic,
Centre national d'art et de culture
Georges-Pompidou, Paris, 1998, 35 min.

Stylistique des lieux

film de Loïc Jourdain, La Cinquième,
coll. «Histoires d'écrivains»,
MK2TV, Paris, 2000, 39 min.

«Dans l'atelier de l'écrivain»

entretien avec Geneviève Winter,
Pascaline Griton et Emmanuel
Barthélémy, Je m'en vais, Éditions
de Minuit, coll. «Double», n°17, Paris,
2001, 252 p.
ISBN 2-7073-1771-3

«Flaubert m'inspire une affection absolue»

entretien avec Pierre-Marc de Biasi,
Le Magazine littéraire, «Flaubert,
l'invention du roman moderne», Paris,
n°401, septembre 2001
ISSN 0024-9807

«La phrase comme dessin»

entretien avec Christine Jérusalem,
Europe, Paris, n°888, avril 2003
ISSN 0014-2751

Entretien avec Matthieu Remy

Zooey, Nancy, n°3, juin 2003
ISSN 1622-0803

Bibliographie Sur l'œuvre de Jean Echenoz

Essais consacrés à l'œuvre de Jean Echenoz

BESSARD-BANQUY OLIVIER
Le Roman ludique: Jean Echenoz,
Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard
Presses universitaires du Septentrion,
coll. «Perspectives», Lille, 2003, 282 p.
ISBN 2-85939-782-5

BLANCKEMAN BRUNO
Les Récits indécidables: Jean Echenoz,
Hervé Guibert, Pascal Quignard
Presses universitaires du Septentrion,
coll. «Perspectives», Lille, 2000, 222 p.
ISBN 2-85939-613-6

JÉRUSALEM CHRISTINE
Jean Echenoz: géographies du vide
Publications de l'université de
Saint-Étienne, coll. «Travaux-CIEREC»,
Saint-Étienne, 2005, 230 p.
ISBN 2-86272-349-5

LEBRUN JEAN-CLAUDE
Jean Echenoz
Éditions du Rocher, Monaco
1992, 138 p.
ISBN 2-268-01396-0

LOUBRY-CARETTE SIDONIE
(études réunies par)
«Jean Echenoz, Les Grandes blondes,
Un an et Je m'en vais»
Roman 20-50
Centre d'études du roman des années
1920 aux années 1950, Lille, n°38,
décembre 2004
ISBN 2-908481-32-4

SCHOOTS FIEKE
«Passer en douce à la douane».
L'Écriture minimaliste de Minuit
(Deville Echenoz, Redonnet
et Toussaint)
Rodopi, coll. «Faux titre»,
Amsterdam/Atlanta, 1997, 232 p.
ISBN 90-420-0088-0

Articles consacrés à l'œuvre de Jean Echenoz

BESSARD-BANQUY OLIVIER
«Le parti pris d'Echenoz»
Critique, Éditions de Minuit, Paris, n°595,
décembre 1996
ISSN 0768-0090

BLANCKEMAN BRUNO
«Sans domicile de fiction:
Echenoz SDF»
Critique, Éditions de Minuit, Paris,
n°607, décembre 1997
ISSN 0768-0090

DAMBRE MARC
«E comme Echenoz et comme
eSpace»
Dix-neuf Vingts, revue de littérature moderne
XIX^e-XX^e siècles,
«Romanciers d'aujourd'hui I»,
St-Pierre-de-Mont, octobre 1996
ISSN 1291-8938

HARANG JEAN-BAPTISTE
«Jean Echenoz»
L'art est difficile, Julliard, Paris,
2004, 308 p.
ISBN 2-260-01664-2

HOUPERMANS SJEF
«Les Grandes blondes parmi les noirs –
Jean Echenoz»
Écritures contemporaines 2,
Lettres modernes/Minard, Paris/Caen
1999, 266 p.
ISSN 1292-8003;
ISBN 2-256-90986-7

JÉRUSALEM CHRISTINE
«De Gloire à Victoire,
du technicolor au noir et blanc,
des Grandes blondes à Un an»
in *Écrire l'image*, sous la direction
de J.-B. Vray, Publications de l'université
de Saint-Étienne, coll. «Travaux
CIEREC», Saint-Étienne, 1999, 220 p.
ISBN 2-86272-167-0

JÉRUSALEM CHRISTINE
«Le Méridien de Greenwich,
une machine à «remythifier»
le temps»
La Licorne, «La dimension mythique
de la littérature contemporaine»,
université de Poitiers, Poitiers, n°55,
2000, 308 p.
ISSN 0398-9992;
ISBN 2-911044-64-9

JÉRUSALEM CHRISTINE
«Des particules peu élémentaires»
Critique, Éditions de Minuit, Paris,
n°634, mars 2000
ISSN 0768-0090

JÉRUSALEM CHRISTINE
«L'espace urbain dans la ville
de Jean Echenoz»
Agora, cahiers de l'Ercilis, Sfax, n°3,
janvier 2003.

JÉRUSALEM CHRISTINE
«Variations Au piano
de Jean Echenoz. Ni tout à fait
le même ni tout à fait un autre»
Critique, Éditions de Minuit, Paris,
n°671, avril 2003
ISSN 0768-0090

JÉRUSALEM CHRISTINE
«Au piano, de Jean Echenoz»
Europe, Paris, n°888, avril 2003
ISSN 0014-2751

JÉRUSALEM CHRISTINE
«Modernes vanités, les «trompe-
l'œil textuels» de Jean Echenoz»
La Voix du regard, Ivry-sur-Seine, n°16,
automne 2003, p. 253-255

JÉRUSALEM CHRISTINE
«Stevenson/Echenoz:
Le jeu des «images irréelles»
in *Le Roman français au tournant
du XXI^e siècle*, sous la direction de
Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel
et Marc Dambre, Presses de la Sorbonne
nouvelle, Paris, 2004, 589 p.
ISBN 2-87854-287-8

MECKE JOCHEN
«Le roman nouveau: pour
une esthétique du mensonge»
Lendemanns, Stauffenburg Verlag,
Tübingen, n°107/108, 2002
ISSN 0170-3803;
ISBN 3-86057-972-5

MOUTOT GILLES
«L'Équipée lente. Roland Barthes
et Theodor W. Adorno, lecteurs
imaginaires de Jean Echenoz»
La Manchette, «La lenteur», université
Paul-Valéry, Montpellier, n°1, printemps
2000, 298 p.
ISBN 2-84269-358-2

REID MARTINE
«Echenoz en malfaiteur léger»
Critique, Éditions de Minuit, Paris,
n°547, décembre 1992
ISSN 0768-0090

ROCHLITZ RAINER
«Affres du cœur»
Critique, Éditions de Minuit, Paris, n°634,
mars 2000
ISSN 0768-0090

Ouvrages partiellement consacrés à l'œuvre de Jean Echenoz

Site Internet

AUGÉ MARC

Le Temps en ruines

Galilée, coll. «Lignes fictives»,

Paris, 2003, 134 p.

ISBN 2-7186-0608-8

BLANCKEMAN BRUNO

Les Fictions singulières. Étude

sur le roman français contemporain

Prétexte Éditeur, coll. «Critique»,

Paris, 2002, 167 p.

ISBN 2-912146-14-3

BRUNEL PIERRE

«Jean Echenoz ou le travail

sur un genre»

in La Littérature française aujourd'hui,

Vuibert, coll. «Idées et références», Paris,

1997, 222 p.

ISBN 2-7117-8481-9

BRUNEL PIERRE

«Le transparent glacier des lacs qui

n'ont pas fui, Jean Echenoz, Lac»

in Transparences du roman. Le romancier

et ses doubles au XX^e siècle, José Corti, Paris,

1997, 304 p.

ISBN 2-7143-0598-9

BRUNEL PIERRE

«Jean Echenoz: Je m'en vais.

L'art du bricolage en matière

de roman»

in Glissements du roman français au XX^e siècle,

Klincksieck, Paris, 2001, 350 p.

ISBN 2-252-03365-7

HOUPERMANS SJEF

«Pleins et trous dans l'œuvre

de Jean Echenoz»

in Jeunes auteurs de Minuit, sous

la direction de Michèle Ammouche-

Kremers et Henk Hillenar, Rodopi,

Amsterdam/Atlanta, 1994, 144 p.

ISBN 90-5183-544-2

JÉRUSALEM CHRISTINE

«La Rose des vents: cartographie

des écritures de Minuit»

in Le Roman français d'aujourd'hui.

Transformations, perceptions, mythologies,

Prétexte Éditeur, coll. «Critique»,

Paris, 2004, 123 p.

ISBN 2-912146-19-4

PREVOST CLAUDE

ET LEBRUN JEAN-CLAUDE

Nouveaux Territoires romanesques

Éditions Messidor, Paris,

1990, 257 p.

ISBN 2-209-06267-5

RABATÉ DOMINIQUE

Le Roman français depuis 1900

Presses universitaires de France,

coll. «Que sais-je?», Paris,

1998, 128 p.

ISBN 2-13049473-0

ROCHLITZ RAINER

«Un an de Jean Echenoz»

in L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique,

Gallimard, coll. «NRF-Essais», Paris,

1998, 480 p.

ISBN 2-07-074340-3

SALGAS JEAN-PIERRE

«Défense et illustration de la prose

française»

in Le Roman français contemporain,

Adpf, ministère des Affaires étrangères,

Paris, 2002, 176 p.

ISBN 2-911127-93-5

VIART DOMINIQUE

Le Roman français au XX^e siècle

Hachette supérieurs,

coll. «Les fondamentaux», Paris,

1999, 158 p.

ISBN 2-01-145097-7

VOLKOVITCH MICHEL

Verbier. Herbière verbal à l'usage

des écrivains et des lisants

Maurice Nadeau, Paris, 2000, 201 p.

ISBN 2-86231-157-X

www.remue.net