

JEAN ECHENOZ : LA FICTION, LA LANGUE

Sous la direction de Gérard BERTHOMIEU,
Florence LECA-MERCIER et Françoise RULLIER-THEURET



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2022

www.honorechampion.com

INTRODUCTION : D'UNE POÉTIQUE AMBIVALENTE DU ROMAN

Dans un entretien accordé à Jean Guilloineau¹, Jean Echenoz estime que ses romans sont aussi éloignés d'une « production traditionnelle » qu'ils peuvent l'être d'une « littérature expérimentale », celle-là incapable d'assurer, autant qu'un renouvellement des sujets mêmes, le renouvellement d'un discours de la fiction, celle-ci impuissante à combler un « désir de fiction »² qui, l'auteur l'a souvent déclaré, l'anime. Si l'attirent indubitablement « la scansion du discours, le rythme et la sonorité, le regard et la perspective, bref tout ce qu'écrire peut laisser espérer », cette séduction d'un travail sur l'appareil formel de la narration ne saurait reléguer l'histoire au rang de « prétexte [...] sans importance » : elle demeure le facteur primordial qui permet de « construire un récit » non seulement « avec lequel », mais aussi – l'exercice est bien indissociable d'une immersion fictionnelle – « dans lequel jouer »³. Suivant une logique tout à fait analogue, alors qu'il déclare ne pas se reconnaître dans une « géographie du vide »⁴ quand cet aspect est donné pour une constante de son univers romanesque, il note pourtant au même instant que, « vraie gageure », *Ravel* est « un roman sur le vide »⁵ – et se dit pareillement tenté

¹ Au sein du dossier (« Jean Echenoz, une petite mélancolie », p. 113-171) que lui a consacré la revue *Siècle 21* (2010, n° 17).

² *Idem*, p. 118.

³ *Ibid.* Mes italiques.

⁴ C'est notamment le titre donné par son auteur à une des études critiques de référence sur le romancier : C. Jérusalem, *Jean Echenoz. Géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2005.

⁵ « [...] vide de la vie personnelle de Ravel (maison, activités, pensées). Les seuls moments forts sont consacrés à la musique, mais pas à la création : à l'anecdote qui entoure la création (*Concerto pour la main gauche*). Et aux voyages. » « Jean Echenoz, une petite mélancolie », *op. cit.*, p. 120. C'est précisément sous l'angle de cette vacuité qu'Alexandre Gefen, dans sa contribution « Echenoz biographe du vide » (p. 77-184), choisit ici d'interroger le traitement que Jean Echenoz réserve au genre de la biographie

par la formule flaubertienne du « livre sur rien »⁶. Sans renoncer à soutenir toutefois, et le paradoxe rebondit, que ce rien même pût fournir *matière* à romanesque, ou que l'art du récit pût résider dans « le suspens et le mouvement »⁷ alors qu'on entreprend de dire l'inertie déprimante du ressassement.

Bref, conclut Jean Echenoz, et il est difficile de dire moins, « je suis un peu ambivalent »⁸.

C'est cette ambivalence, dont certaines monographies⁹ ont énoncé le principe, que les études du présent collectif¹⁰ entreprennent d'interroger, en la soumettant, pour la majorité d'entre elles¹¹, à l'examen serré de l'analyse stylistique, afin d'en décrire avec rigueur quelques aspects saillants, et d'établir ce faisant de quelle « poétique *insciente* » du roman¹² ces traits sont le signe et l'outil – traces d'une rhétorique *sui generis*, seule responsable, au-delà de toute formule réglée, des choix d'écriture censés produire un intérêt romanesque d'un type renouvelé, seule juge, au-delà de tout garant préétabli, de la séduction assurée d'une langue insolite de la fiction.

Le couplage avec le mot *fiction* du mot *langue* confère à celui-ci une compréhension large, et c'est en trois sens au moins qu'il sera ici entendu.

fictionnelle, traitement paradoxal puisque, à rebours d'une posture que l'on pourrait penser acquise, le romancier choisit de représenter sinon des hommes sans qualités, du moins des individus dont les qualités reconnues sont minorées, expédiées, marginalisées.

⁶ *Idem*, p. 120.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Idem* p. 121.

⁹ Notamment le volume de B. Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008. Voir par exemple p. 13 & sq.

¹⁰ Il constitue les actes d'un colloque organisé sous le même titre en Sorbonne les 24 et 25 mai 2013. La communication prononcée par L. Susini lors de ce colloque (« La Vénus au griffon : *Ravel* au labyrinthe ») a été pour sa part publiée dans un collectif dirigé par N. Laurent, C. Narjoux et C. Reggiani, *Figures et Normes*, Dijon, EUD, coll. « Langages », 2014.

¹¹ Les deux contributions réunies sous le titre « Cadres génériques et esthétiques » (p. 177-202), celle déjà citée d'Alexandre Gefen, et celle d'Alexandru Matei, « Jean Echenoz : morales de la langue littéraire », ont choisi d'inscrire leur réflexion dans le cadre d'une générologie et d'une esthétique plus spéculatives.

¹² Pour emprunter à une autre célèbre formule de Flaubert : « Où connaissez-vous une critique qui s'occupe de l'œuvre en soi de façon intense ? [...] de la poétique *insciente* dont elle résulte ? » *Correspondance Gustave Flaubert George Sand*, Paris, Flammarion, 1989, lettre du 2 février 1869, p. 215.

Une langue se concevant en premier lieu comme la totalité d'un appareil linguistique, le mot s'étend en puissance à tous les caractères lexicaux comme syntaxiques, prosodiques comme énonciatifs, que peut convoquer le discours du roman – et ce qu'en acte le mot pointera ici à travers une diction Echenoz, c'est en priorité le caractère ludique et volontiers débordant¹³ des surprises de l'*elocutio*, le ressort inépuisable de l'invention figurale, l'activation de tous les types de figures du discours¹⁴, l'éventail très large de leur éthos comique, du burlesque le plus cocasse à l'humour le plus détaché ou le plus noir¹⁵, autant de traits qui contribuent au succès persistant de l'œuvre, et à l'agrément immédiat de sa lecture.

C'est comme code générique que *langue* sera en deuxième lieu compris, le mot référant alors en puissance à l'ensemble des techniques constitutives qui composent une grammaire essentielle du genre, avant d'étendre son programme référentiel d'une part aux codes successifs qu'ont élaborés les esthétiques du genre, voire à la série des tonalités (lyrique, pathétique, épique, ou autres) qu'exploite la littérature romanesque, d'autre part à la topique et au personnel plus ou moins codifiés qu'ont élaborés les différents types de romans. Pareille référence virtuelle trouve vite, en la circonstance, à s'actualiser : lecteurs et critiques ont tôt éprouvé qu'une langue Echenoz était indissociable d'un jeu sur les codes génériques, mise à mal toujours allègre des dogmes de la vraisemblance et de l'illusion référentielle, au profit d'un jeu décomplexé avec l'arbitraire et le hasard, d'une pratique ouverte de la métalepse narrative, d'un

¹³ Éric Pellet emploie ici même, à juste titre, le qualificatif de « baroque » (p. 308).

¹⁴ Toutes les contributions font une place plus ou moins large à l'étude des figures. Outre le panorama qu'offre la synthèse d'Éric Pellet (« Stylistique de l'incongruité dans les romans de Jean Echenoz », p. 287-309), on mentionnera ici les études consacrées prioritairement à une catégorie spécifique de figures. Que ce soit d'une part le domaine des métataxes, et plus largement celui d'un traitement expressif de la syntaxe, de la ponctuation, du rythme : ainsi des trois études de Sophie Jollin-Bertocchi, Isabelle Serça et Jacques Dürrenmatt réunies dans la section « Le moteur de la phrase », p. 75-111. Que ce soit d'autre part le domaine des tropes et plus largement de l'élaboration des effets de sens : ainsi du texte de Sophie Milcent-Lawson (p. 239-254), où la métonymie est présentée comme un des ressorts majeurs de la mimésis et de ses constants jeux d'illusion, ressort à ce point substantiel à ces manipulations incongrues du *réel* qu'il trouve la formule dense de son pourquoi et de son comment dans une expression célèbre de *L'Équipée malaise*, « sophistiquer le désordre » – ainsi enfin du texte d'Agnès Fontvieille-Cordani (p. 255-269), qui présente à travers *Je m'en vais* les faits dits de « potentialisation sémantique », et reconstruit à l'aide du carré logique le système des correspondances qui fonde l'univers sémiotique complexe du roman.

¹⁵ Sur les moyens et les effets de cette dérision à la fois enjouée et noire, voir l'étude que Pierre Schoentjens consacre à *14* : « L'ironie d'Echenoz : des chiffres et des lettres » (p. 273-286).

doublément du personnel de la fiction par un personnel de la diction toujours plus présent¹⁶ – indissociable tout autant d'un jeu sur les postures littéraires convenues, comme sur les codes des différents types de récits, ceux du roman noir, des romans policier, d'espionnage ou d'aventure, dont les premières œuvres jusqu'à *Lac* et au-delà constituent la réécriture en partie parodique, ceux plus tard des biofictions, ou du roman de guerre.

En dernier lieu, la langue de la fiction est *trésor*, et l'appréciation d'une référence virtuelle du mot ne serait pas achevée si elle ne s'étendait pas à ce dont le genre romanesque constitue la mémoire, ce corpus d'occurrences que sont les énoncés au moins mémorables dont toute œuvre est pourvoyeuse, et que de génération en génération on réécrit plus ou moins consciemment, ou que l'on cite plus ou moins secrètement. En acte, pareille dimension recouvre, non moins sollicité chez Jean Echenoz que le traitement des codes génériques, la présence régulière d'un hypotexte, elle intègre donc tous les jeux de l'intertextualité, au-delà ceux de l'intermédialité, au-delà encore les allusions plus ou moins directes à toute œuvre d'art¹⁷.

Chacune de ces trois compréhensions en acte de *langue* laisse deviner les trois aspects majeurs, et dans les faits très souvent imbriqués, d'une poétique ambivalente du roman, puisque tous fondés sur une logique *duelle*, au sens strictement numérique de l'adjectif.

Économie duelle, ainsi, celle du jeu intertextuel, en ceci, le fait est bien établi, qu'il provoque un dédoublement de l'adresse référentielle – et va même, dans le cas présent, jusqu'à nourrir régulièrement, tant est

¹⁶ De la proportion grandissante accordée à une scénographie conteuse, du libre commerce qu'entretient le narrateur avec le narrataire, de tous les métallogismes surprenants que multiplie de pareils dialogues, *Envoyée spéciale* constitue sans doute à ce jour le degré le plus haut et le plus inventif. Sur l'humeur très ludique de ce roman, aux effets plaisants beaucoup moins ambigus que ceux du roman immédiatement précédent, 14, voir l'étude de Bruno Blanckeman; «La plaisanterie dans l'œuvre de Jean Echenoz : une lecture d'*Envoyée spéciale*», communication prononcée lors de l'après-midi d'étude du 26/01/2018 organisée en marge de l'exposition *Jean Echenoz : roman, rotor, stator* du Centre Pompidou (29/11/2017-5/03/2018) en ligne, Cycle: Autour de l'exposition Jean Echenoz / Dossier Jean Echenoz.

¹⁷ Rappelons au moins, pour le plaisir, cette réécriture de quelques lignes fameuses du dernier chapitre de *l'Éducation sentimentale*, qui, ressort classique du comique, précipite la tonalité élégiaque, l'estompe allusive et l'effet d'éloignement travaillés par Flaubert, dans la matérialité triviale, actuelle et circonstanciée des compléments déterminatifs comme du verbe privé de son passé simple: «Il connaît la mélancolie des restaurateurs, les réveils acides des chambres d'hôtels pas encore chauffés, l'étourdissement des zones rurales et des chantiers, l'amertume des sympathies impossibles.» *Je m'en vais*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 196.

constant le substrat d'une référence seconde, l'élaboration d'une mimésis à l'ambivalence très complexe, puisque rien n'est saisi du réel qui ne le soit à travers l'écran interposé d'une œuvre de l'art, et de la projection de sa propre forme¹⁸.

Exercice duel celui d'une manipulation des genres, puisque loin de vouloir ruiner la fiction, il nous entraîne et nous perd¹⁹ dans une intrigue volontiers rocambolesque, imprévisible et multiple, mais ne le fait pas sans dévoiler la nature des ressorts techniques de la narration, sans démasquer l'artifice des péripéties et de leur concaténation, sans railler la stéréotypie des codes d'écriture.

Pratique duelle enfin celle de la surabondance de l'événement figural dans la narration. Qu'un préjugé hérité des dogmes réalistes pourrait conduire à évaluer avec scepticisme, puisque la prolifération de la fonction poétique, en fixant l'attention sur la forme même du message, ferait obstacle à la fonction référentielle, c'est-à-dire à la simple transitivité d'un langage dont l'adhésion à la fable ne pourrait se passer. Le reproche ne tient pas, et s'il était vrai qu'un obstacle pût entraver l'accès à l'histoire, gêner sa crédibilité, ou faire parfois perdre le fil, ce serait plutôt, dans *Le Méridien de Greenwich*, *Cherokee*, ou *l'Équipée malaise*, le caractère proliférant de l'argument lui-même. Loin de gêner la fiction, la richesse de l'aventure figurale la concurrence et la soutient²⁰, pas seulement parce que la spécularité de certains jeux sur les mots peut au second degré enrichir l'histoire de sa *réflexion* humoristique, que l'humeur en

¹⁸ C'est la réflexion conduite dans les deux contributions de Florence Leca («Anamorphoses des *Grandes Blondes* de Jean Echenoz», p. 205-220) et de Caroline Surmann («L'écriture visuelle de Jean Echenoz: l'exemple des *Grandes Blondes*», p. 221-238). À partir d'une réflexion analogue sur les jeux déformants de la perception, la seconde étude développe une réflexion sur la mimésis et sa transposition du visuel, la première une analyse des ressorts de l'intertextualité, de l'intermédialité, et de quelques techniques et *topoi* cinématographiques (le *cliffhanger* notamment) tels que les adapte un roman d'Echenoz.

¹⁹ «Si nous ne nous perdions pas, nous serions perdus», dit le marginal Poussin dans *Un an*, [1997], Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 89-90. Formule qui pourrait servir de devise à certaine ambition du romanesque, même si pour le personnel de la fiction le mirage de l'évasion finit souvent mal, comme avec Byron Caine, ou *tourne court*, puisque le vagabondage ne peut guère aller de l'avant sans être soumis aux limites d'un espace fini, sans tourner donc sur lui-même, et sans revenir à son point de départ. Le destin d'une formule comme «je m'en vais» est tôt ou tard d'être compris comme antiphrase.

²⁰ C'est la conclusion qu'au terme d'un développement argumenté défend Frank Wagner. Cette contribution, dans la mesure où elle expose sous forme problématique l'ensemble des aspects sous lesquels peut être pensé le rapport entre langue et fiction, offrait des prolégomènes idéaux à la totalité des contributions. Elle a pour cette raison être placée en tête de la série («Le canard-lapin façon Echenoz», p. 29-44).

soit franchement drôle ou que la résonance en soit plus ambiguë, on le vérifiera sous peu, mais aussi parce que la fantaisie d'écriture en son rebond perpétuel, outre la plaisir propre que son jeu procure, accroît d'elle-même le pouvoir d'attraction du récit²¹. Effet second que seule peut éclairer, semble-t-il, une phénoménologie de la lecture, et ses transferts : l'allant festif d'une éclosion renouvelée des figures installe très vite le lecteur dans une forme de suspens, qui, ouvrant d'emblée la perspective de péripéties langagières toujours proches, assure à la lecture une propulsion jamais ralentie, neutralise tout risque d'entropie dans la conduite du récit, insuffle au cours de la narration la vitalité perpétuellement résurgente d'une tension vers l'avant. Il y a dans une pareille aventure de la lecture, vertueux métonyme, la confirmation comme anticipée d'une écriture réussie de l'aventure. Expérience au demeurant surtout sensible dans tous les romans qui déploient les péripéties les plus insolites, et il est bien entendu que dans des œuvres plus resserrées, écrites d'une pointe parfois plus acide, dotées d'un climat où pèsent davantage la vanité du mouvement, la répétition du quotidien, voire l'absurdité des situations²², une tonalité humoristique distante, sans perdre tout à fait l'énergie roborative de son allant, donne au dédoublement critique un écho plus désenchanté.

Ce qui apparaît comme un dénominateur commun à ces trois niveaux solidaires, cette constante ductilité de la narration qui nous conduit tour à tour au dedans et au dehors de la fiction en conjuguant au plaisir de l'adhésion l'intelligence du recul, ce qui constitue somme toute le cœur même d'une poétique ambivalente du roman²³, n'est pas, au demeurant, l'apanage stylistique de l'œuvre de Jean Echenoz. Ce caractère est

²¹ Point de vue confirmé par Jean Echenoz lui-même dans l'entretien qu'il a accordé aux équipes de la BPI du Centre Pompidou, dans le cadre des manifestations parallèles à l'exposition qui lui a été consacrée par la BPI (29/11/2017-5/03/2018). Voir G. Berthomieu, « Entretien avec Jean Echenoz » (7/11/2017), en ligne <https://webtv.bpi.fr/fr/doc/13153/>

²² On pense notamment aux trois biofictions, à *14*, pour partie également à *Un an ou Je m'en vais*.

²³ Dialectique dont le paradigme se laisse au demeurant décliner de façon ouverte, par cercles concentriques, l'effet progressif d'éloignement n'étant qu'apparent. Ainsi dans la section « Façon Echenoz » avec les déclinaisons choisies par Bruno Blanckeman qui reconnaît dans *14* « l'invention d'un style » à une tension entre contraction et décontraction (p. 61-72), ou par Didier Alexandre qui conduit à travers le dossier génétique de *Cherokee* une analyse du contrôle qu'exerce un exigeant resserrement stylistique sur les libres débordements de la fantaisie (p. 45-60). Mais aussi, sous un autre angle de vue, dans la section « Régimes de la narration », l'étude de Cécile Narjoux qui suit au fil de l'œuvre cette étrange agogique où se relaient le besoin de la fin et l'urgence de la relance (p. 115-126), et celle de Catherine Rannoux qui suit à travers *Je m'en vais* le tissage des marques de la rupture et du lissage (p. 127-141).

partagé par une génération d'écrivains qui a succédé à celle des Nouveaux Romanciers et dont on a maintes fois dit qu'elle avait opéré le retour d'une histoire qui ne peut certes plus être narrée en toute innocence, mais dont on se refuse à ruiner systématiquement l'acte simplement théatique, le pouvoir d'illusion, le prestige. Nous voici donc confrontés à une difficulté bien connue des stylisticiens, celle d'une articulation d'un style de groupe²⁴ à un style d'individu, et de la reconnaissance de stylèmes personnels au sein de caractères partagés. S'il est donc nécessaire de distinguer d'abord les lieux et niveaux d'écriture où se manifeste les marques d'un *duel*, il faut chercher au-delà de cette dimension pour partie encore générique les marques spécifiques d'un style, et c'est avec le développement de ce deuxième volet de l'enquête que les contributions du volume parachèvent leur lecture²⁵.

Au diapason de ces investigations, et pour apporter une pierre à l'édifice, voici la microlecture de trois extraits, qui semblent pouvoir exemplifier, saisis à travers trois contextes très différents, quelques aspects véritablement personnels de ce langage romanesque.

Ceci en premier lieu²⁶ :

[Max] se sent empoigné par le col de son manteau, renversé sur le trottoir et le voilâ couché sur le dos de tout son long avec deux types montés sur lui, masqués par des foulards – de toute façon, foulards ou pas, Max a ramené son avant-bras sur son visage pour le protéger –, et qui entreprennent de le fouiller systématiquement.

C'est au niveau d'une grammaire essentielle de la narration que se compose ici le *duel*, niveau où se croisent arbitraire *vs* motivation des détails retenus, saisie exotopique *vs* approche endotopique de la scène, connaissance transcendante *vs* perception limitée de la situation. La narration n'a pas plutôt affublé les agresseurs de leurs foulards que la parenthèse vient par jeu contester l'existence de la chose, ou plutôt

²⁴ Au sens où l'entend C. Rosen, *Le style classique, Haydn, Mozart, Beethoven*, [1971], Paris, Gallimard, *tel*, traduction française de M. Vignal & J. P. Cerquant, 2000, notamment p. 23, et *passim* dans l'introduction.

²⁵ Et il n'est aucune des contributions de ce volume qui, à des degrés divers, ne rencontre au cours de son développement cette question d'une signature Echenoz. Mentionnons pour l'essentiel, outre les études réunies sous le titre « Façon Echenoz », et déjà citées, les deux communications d'Elisa Bricco et de Claire Stolz, qui, menant une lecture au fil du texte, cherchent à dégager respectivement dans *Des éclairs* et *14* quelques traits spécifiques à l'écrivain.

²⁶ *Au piano*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 83. Il s'agit de la scène du meurtre de Max Delmarc, concertiste réputé et protagoniste principal du roman.

neutraliser la pertinence de sa notation, souriant de la maladresse d'un romancier qui, négligeant une stricte vraisemblance, et poursuivant ce qu'il croit être un meilleur rendu de l'épisode, tomberait dans le piège des idées reçues. Cambrioleurs et autres agresseurs : toujours masqués... Ce n'est pourtant pas dans ce seul dédoublement critique que réside l'entier de l'efficacité stylistique de la formulation, ni l'identité exacte d'une touche Echenoz. L'une et l'autre tiennent plus encore à une exploitation rusée de l'inférence, et à ce connecteur logique dont tout lecteur assidu de Jean Echenoz connaît la fréquence marquée, la locution adverbiale *de toute façon*. Dont le programme logique tient d'abord à l'articulation entre une concessive de type extensionnel, à laquelle l'adverbe est adossé, et une proposition donnée pour conclusive, sur laquelle il ouvre²⁷ – amont et aval nécessairement impliqués quand bien même ils ne sont pas eux-mêmes pleinement et directement énoncés. Loin d'être ici explicitée, la proposition conclusive est seulement inférée du geste du personnage (Max abrite ses yeux avec son avant-bras P il est arbitraire de parler de foulards puisque Max ne peut les voir), et c'est donc au lecteur qu'est laissé le soin de penser simultanément l'envers critique du discours cependant que la narration, énonçant le seul geste factuel, n'interrompt pas sa marche et le premier degré de l'épisode. Se vérifie *in situ* la rhétorique d'une ambivalence qui parvient ainsi à dédoubler la portée du récit sans ruiner le primat théorique du fictionnel, ni le soutien que lui assure un *andante con moto* de la narration. Quant à la concessive, elle est bien pour sa part présente, sous une forme elliptique (toujours *con moto*, donc en abrégé «foulards ou pas»), et elle prend place dans ce répertoire très étendu des postures discursives feintes et moquées, pas seulement les postures d'une langue littéraire, mais aussi et surtout celles du discours le plus usuel, jeu postural qui est certainement une des clefs majeures du style d'Echenoz. L'attitude mimée et régulièrement moquée à travers un *de toute façon* est tour à tour, quand ce n'est pas simultanément, l'aquibonisme las, le scepticisme condescendant, la misère d'une argumentation qui se hâte de conclure péremptoirement ou à la sauvette en neutralisant des hypothèses prétendument vaines (*de toute façon, c'est*

²⁷ Donc, schématiquement, une séquence du type : Qu'il fasse beau ou qu'il pleuve / de toute façon / je vais me promener». On peut ajouter que concessive et conclusion étant formulées, le connecteur lui-même peut s'effacer et ne rester présent, pour ainsi dire, qu'à l'état de fantôme. Ce qui augmente sensiblement dans le corpus echenozien la fréquence d'emploi de *de toute façon*, et l'importance de la posture qu'il peut dénoter, puisque, le lecteur peut en faire aisément l'expérience, très nombreux sont les contextes d'accueil types de l'adverbe dont celui-ci est physiquement, mais pas conceptuellement, absent.

comme ça, c'est pas autrement...), le désenchantement et sa déprime vague, etc. – le jeu étant ici dans l'imitation d'une désinvolture pressée qui (autre raison d'une hâte elle-même ambiguë) expédie la perspective de considérations comme secondaires. L'écriture parvient ainsi en se dédoublant à donner à la narration la mieux maîtrisée le contrepoint comique de ses faux pas, à l'intérêt le plus concerté pour l'efficace du style celui d'un désintérêt feint pour la quantité prétendument négligeable de ses scrupules mimétiques.

Deuxième exemple toujours emprunté à *Au piano*²⁸, mais exploitant une autre dimension de la langue du roman, celle du répertoire figural, en substance un jeu de mots.

(fin du chapitre 17)

C'était encore Doris qui entra sous un prétexte futile, prétendant que les femmes de service y avaient oublié quelque chose, cherchant en vain cette chose puis se retournant fougueusement vers Max et, contre toute attente, lui tombant dans les bras. Et c'est ainsi que Max Delmarc, un beau soir, posséderait Doris Day.

(chapitre 18)

Nuit d'amour avec Doris Day

(début du chapitre 19)

Le lendemain matin, Max s'éveilla très tard et tout seul dans son lit.

Max une fois mort, et son âme s'étant « élevée en douceur vers l'éther accueillant »²⁹, notre pianiste se retrouve dans un bien étrange *hereafter* où il croise quelques vedettes du cinéma américain et où, fin du chapitre 17, il finit par subir l'assaut de Doris Day. Dont acte, pour ainsi dire, avec le curieux chapitre 18 réduit à une courte phrase averbale, cet unique cordeau des nuits hollywoodiennes. Chapitre souvent cité pour sa forme insolite, qui permet en la circonstance de vérifier à nouveau le jeu très sollicité des postures feintes, puisqu'on singe ici une attitude au romantisme fleur bleue qui choisirait de jeter un voile pudique sur la réalité physique de la scène et la nimberait de silence, comme on dit³⁰ – le fin

²⁸ *Op. cit.*, p. 143-145

²⁹ *P. op. cit.*, p. 86. Ce que nie le début du chapitre suivant en faisant plaisamment volte-face, et en ajoutant : « Il semblait qu'une fois mort, Max continuait de ressentir les choses » (p. 89).

³⁰ À moins qu'on ne veuille également suggérer un jugement comme celui de Truffaut quand il estimait que les scènes de sexe *détaillées*, au cinéma, ça ne sert à rien. Bel exemple d'une rhétorique de l'expédié dont on retrouvera plus loin le jeu très fréquent.

mot de l'humour, ou de l'ironie, disons de l'*humoronomie* de cette affaire³¹, étant surtout que la conclusion de la chose est pour le moins problématique avec des partenaires qui ne sont plus, mais continuent d'être, sans pour autant exister, ce qui, en fait de sexe, n'est pas la position la plus simple, ni la plus apte à trouver sa possible traduction physique. On notera d'ailleurs que le contexte multiplie les marques d'une déréalisation et laisse pour le moins planer le doute. Témoin à la clause du chapitre 17 un usage typique du conditionnel, tiroir verbal dont Echenoz exploite systématiquement dans tout son œuvre la dualité essentielle, la possibilité de dénoter un procès réel aussi bien qu'imaginaire : « posséderait », interprétable d'emblée comme un prospectif, place cependant l'événement dans la perspective floue d'une échéance indéterminée (« un beau soir »), là où le passé simple aurait enregistré immédiatement la réalité du fait, et ne parvient donc pas à effacer totalement le sentiment d'une saisie tout imaginaire de la chose, relevant bien davantage du fantasme que de l'événement avéré. De même, à l'incipit du chapitre 19, s'il nous est offert d'imaginer une possible raison de la fatigue de Max, si Doris Day est absente parce qu'elle a pu se lever tôt, s'il est même dit quelques lignes plus bas que « l'état des draps [...] confirm[e] la réalité des faits », à aucun moment il n'est fait état, par exemple, d'un souvenir que Max garderait de sa folle nuit, ou de quoi que ce fût d'absolument probant. À cette première ambivalence qui nous fait malicieusement évoluer à la lisière du vrai et du faux, de l'hypothétique et du factuel, de l'étrange et du familier, du pseudo-poétique et du critique, vient s'en ajouter une autre, qui touche à la teneur même de la mimésis, et dont la cheville ouvrière est, au-delà de sa légèreté première, un calembour. Dont le support est ténu, dont la présence peut aussi être masquée par l'effet visuel instantané d'une phrase-chapitre, qui par son aspect insolite monopolise l'attention. Mais il y a bien à la clause le monosyllabe *Day* qui, nom propre, a pour homonyme un nom commun, lequel est l'antonyme en anglais du mot « Nuit », situé à l'ouverture de la phrase. Le jour finit avec le premier mot, où l'amour commence, et il commence avec le dernier, où l'amour, s'il a eu lieu, finit. Et l'histoire n'a bien pour finir d'autre lieu que le mot, d'autre espace que la page, d'autre temps que le parcours bref de la phrase. Ce jeu lexical d'une correspondance entre début et fin de la

³¹ Voir F. Leca-Mercier et C. Reggiani, « L'*humoronomie* de Jean Echenoz », communication prononcée lors de l'après-midi d'études du 26/01/2018 organisée en marge de l'exposition *Jean Echenoz : roman, rotor, stator* consacrée à l'œuvre de Jean Echenoz par la BPI du Centre Pompidou (29/11/2017-5/03/2018). En ligne, Cycle : Autour de l'exposition Jean Echenoz / Dossier Jean Echenoz.

séquence, procédé aux accents très rousséliens, offre une sorte de compression visible de l'épisode, qui réfléchit au premier degré, en le miniaturisant, l'espace temps où sont censés évoluer les personnages, mais nous permet de glisser en même temps, par métalepse référentielle en quelque sorte, vers sa motivation purement langagière. C'est mesurer l'ambivalence toute particulière de ce roman qui nous fait partager la référence à un univers plus que singulier et réussit cependant à dévoiler sous nos yeux les dessous d'une manipulation verbale, c'est mesurer la fonction combien multiple de l'humour, source constante d'une fantaisie de la narration qui seule peut *faire passer* la construction d'un monde littéralement incroyable, mais œuvre tout autant à sa déconstruction *pour rire*.

Au piano s'inscrit dans une série de romans où, pour éviter l'usure dont aurait pu pâtir, à être trop uniformément reprise, la formule des premières réécritures parodiques, Jean Echenoz s'essaie à un renouvellement de la fiction, en diversifiant par exemple les types de personnages, les types d'épisodes, en ouvrant le récit à de nouveaux espaces (l'espace sidéral avec *Nous trois*, l'au-delà avec *Au piano*, par exemple). De façon analogue, le récit auquel est empruntée notre troisième et dernière illustration appartient à un cycle de textes qui marque lui aussi une étape, décisive, dans le soin toujours vif d'un renouvellement stylistique. Ce cycle pourrait être dit, sans trop de schématisme, cycle de la répétition, dont la série des trois biographies romancées constitue la pièce majeure et la synthèse. Non que l'épreuve de la répétition et l'élaboration de ses symboles privilégiés naissent avec lui, elles apparaissent en fait, fût-ce passagèrement, dès le *Méridien de Greenwich*. Lancés dans un tour du monde par «des voies rapides et détournées», Byron Caine et Rachel finissent par rejoindre leur destination finale (*MG* 220) :

Mais voilà, à peine arrivés sur l'île, la situation avait séché sur pied comme un plant inarrosé. Au double, triple jeu, succéda l'absence de jeu ; à l'effervescence, la répétition ; au rotor, le stator³². Ils s'étaient retrouvés enclos, enfermés dans cette île ronde, Caine contraint de travailler [...], Rachel réduite à l'ennui et tournant sans cesse autour de l'île.

³² En raison de son plurisymbolisme et de son importance centrale dans l'univers romanesque de l'auteur, l'image «rotor, stator» avait été retenue dans le titre de l'exposition consacrée à l'œuvre de Jean Echenoz par la BPI du Centre Pompidou *Jean Echenoz : roman, rotor, stator* (29/11/2017-5/03/2018) et dont j'ai assuré le commissariat scientifique. Pour un compte-rendu détaillé de cette exposition, de ses choix thématiques et de son organisation inspirée par la figure du cercle, voir E. Sermier, «Jean Echenoz. Roman, rotor, stator (Paris)», dans *L'Exporeteur. Carnet de visites*, Janvier 2018. URL : <http://www.litteraturesmodesemploi.org/carnet/jean-echenoz-roman-rotor-stator-paris/>. Site consulté le 9 / XI / 2019.

L'œuvre de Jean Echenoz multipliera, répertoire considérable, les variations sur de telles clôtures de l'espace et du déplacement, sur la fascination pour le voyage et le constat de ses leurres, sur le statisme du rotatif, sur l'ennui que réfléchit et nourrit tout mouvement répétitif³³, sur la figure du cercle³⁴, le mot *tour*, la locution *faire le tour de*, etc : les tours de piste qu'accumule Zatopek³⁵, la petite maison de Monfort-L'Amaury dont Ravel a « vite fait le tour »³⁶ comme il a vite fait le tour du gigantesque transatlantique, voire des États-Unis d'Amérique eux-mêmes, malgré le vertige des transports multipliés en tous sens – les *tours* de prestidigitation de Gregor qui se grise à faire jaillir des gerbes d'électricité au bout de ses longs bras mais qui finira par se lasser. Tout comme, son énergie d'inventeur finissant par tourner à vide, il se désintéressera toujours davantage de ses trouvailles, réduites à un enchaînement mécanique, sans surprise, sans issue³⁷. Pour n'avoir pas la même résonance morbide, l'épreuve parallèle d'une relative lassitude se manifeste régulièrement, et de plus en plus souvent, à travers un point de vue critique du narrateur, lassitude à l'égard du développement vainement détaillé d'une description, du caractère éculé d'une situation, du mode répétitif et chargé d'un style, et le lecteur d'Echenoz fait vite l'expérience de ces réécritures à distance qui à une version outrageusement prolixe et décorative d'une première page substitue son équivalent ironique et raccourci. Ainsi dans *l'Équipée malaise*³⁸, Paul a « vite fait le tour du bâtiment » et retrouve le même ennui devant le spectacle « toujours semblable » de l'océan ; seul le ciel met « un peu de variété ». Suit donc une longue description de la

³³ « [Gloire] passait ses journées [...] allongée dans sa chambre aux rideaux tirés. Les yeux grands ouverts au plafond, ne pensant plus à rien, comptant indéfiniment les tours du ventilateur », *Les Grandes Blondes*, Paris, Les Éditions de Minuit 1995, p. 141).

³⁴ Précisément consacrée à cette figure, l'étude de Françoise Rullier (« Jean Echenoz et le cercle narratif », p. 329-339) fait notamment du cercle le chronotope le plus richement décliné de l'œuvre, cependant que Christelle Reggiani, dans la même section « Figures du temps », conclut sa réflexion sur la mise en forme du temps dans le récit par une étude du mouvement perpétuel, celui qui sert d'intitulé notamment à un des mouvements de la sonate pour violon de Ravel (« Fictions temporelles dans les biographies echenozziennes », p. 314-327).

³⁵ « Je ne sais pas vous, mais moi, tous ces exploits, ces records, ces victoires, ces trophées, on commencerait peut-être à en avoir un peu assez. Et cela tombe bien car voici qu'Émile va se mettre à perdre. » *Courir*, [2008], Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 103.

³⁶ *Ravel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 10.

³⁷ « Il n'y a plus qu'à attendre et voir, c'est ça, la vie n'est plus qu'une longue salle d'attente », *Des éclairs*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.

³⁸ [1986/1999], Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 167.

métamorphose des nuages, d'un asianisme à ce point outrancier qu'on reçoit déjà cette page comme la réécriture parodique d'un topos descriptif et de ses abus stylistiques. Pour le dire avec les mots d'Echenoz, à ces « mille façons »³⁹ d'une métamorphose nébuleuse succède la logique cursive du « de toute façon » (sous entendu : c'est toujours pareil, inutile de s'attarder) dans un extrait échoïque d'*Un an*, qui, la description à peine commencée, conclut : « [...] sur fond de nuages passant du même à l'autre et du pareil au même »⁴⁰. Principe analogue, à la description exhaustive d'un garage et de son garagiste dans *Cherokee*⁴¹ fait pendant ceci, dans *Je m'en vais*⁴² : « Il passe devant un petit garage sommaire – des établis, une fosse à vidange, trois voitures inégalement désossées, un treuil, on connaît tout ça. » Cette dernière notation désabusée, cette rhétorique de l'expédié dont le discours narratif ne cessera de varier et d'amplifier le paradigme, sont bien elles aussi et d'abord marques d'une posture feinte et ludique, dont on ne peut ignorer la relativité tout ambivalente. Mais elles ne suffisent pas à obnubiler l'écueil d'un rabachage du littéraire, la crainte sincère d'un épuisement du style par ressassement, le démon du cliché. Et l'antidote la plus sûre à ce mal ne résidera plus, somme toute, dans les seules ruses ponctuelles du discours, elle ira jusqu'à se situer au stade supérieur d'une entreprise globale qui affronte le monstre directement. « Bon, ils veulent qu'on répète [...], [i]ls en auront, de la répétition », peut-on s'écrier avec Ravel⁴³. Puisque la répétition épuise l'existence, et ruine l'art, relevons le défi, plaçons le cycle perpétuel au cœur de l'argument, et l'épreuve du rien qu'il secrète au cœur du roman. Ainsi rejoint-on en toute logique l'intérêt pour la formule flaubertienne du livre sur rien. Dont, sans doute moins en vue que la série des trois biofictions, la nouvelle « Génie civil »⁴⁴ constitue l'illustration la plus concise, d'une densité étonnamment symbolique. Après le décès de sa femme, un ingénieur du génie civil, éminent spécialiste des ponts, tente, il s'appelle Gluck⁴⁵, de retrouver un semblant de bonheur. Ayant pris

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 29.

⁴¹ [1983], Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 177.

⁴² Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 131.

⁴³ *R, op. cit.*, p. 77.

⁴⁴ Dans le recueil *Caprice de la reine*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.

⁴⁵ Et la conclusion de la nouvelle, cruelle anticatastase, établira définitivement l'ironie du patronyme : quittant les ponts, Gluck fixe rendez-vous à une femme qui, alors qu'elle s'appête à le rejoindre, périt quasiment sous ses yeux dans l'effondrement d'un pont, lors d'un tremblement de terre.

conscience « que ne lui restaient plus au fond que les ponts comme centre d'intérêt » (*op. cit.*, p. 56), il entreprend la rédaction d'un *Abrégé d'histoire générale des ponts* (*ibid.*). L'abrégé frisant fatalement la démesure, et condamnant l'ingénieur à une totale immobilité, décision est alors prise d'aller « arpenter le monde » (p. 63) – mais certainement pas pour un de ces vulgaires voyages

qui tournent d'ordinaire à vide, se bornent à vous faire tourner vous-même en rond [...] on n'en sort pas [...] on ne pense bientôt plus qu'à rentrer chez soi où l'on sait bien aussi d'ailleurs qu'on ne sera pas mieux, bref on n'est guère avancé (p. 63-64)

Il s'agit au contraire de « se mouvoir avec un but, un axe, un cap, une idée fixe en tête, sinon mieux vaut rester derrière ses fenêtres⁴⁶ » (p. 64). Son projet initial d'inventaire systématique et raisonné, Gluck décide donc de

l'affiner, l'illustrer et l'éclaircir en allant voir ces ouvrages d'art sur place et, partant, de sortir enfin de chez lui. (p. 63)

« Partant » : si, au premier niveau, la forme se lit comme celle de l'adverbe de conséquence (à l'origine par+tant), au second niveau, sous la double pression de la thématique du départ et du voyage qui nourrit tout le cotexte, et d'une tonalité ironique omniprésente, le même mot sera lu comme participe présent de *partir*, homonyme exact de la forme adverbiale. L'ensemble forme donc syllepse de sens, totalité ambivalente qui réunit bien toujours un dedans et un dehors, puisqu'à l'univers de croyance, et pour l'instant d'entière croyance, du personnage, pour lequel sillonner le monde à la recherche des ponts doit bien avoir pour conséquence le fait de se libérer de sa prison, se superposent la position critique et le détachement ironique de qui sait les aboutissants de l'entreprise. Ce n'est d'ailleurs pas à cette seule inversion que se mesure l'ironie, qui doit sa portée majeure, une fois reconnues la présence sous-jacente du verbe, et l'épreuve stérile des voyages, à l'équivalence grinçante que suggère alors la juxtaposition de « partant » et de « sortir de chez soi » – ultime expression qui s'avère négative, et pose à la lettre que *partir* ne signifie rien d'autre que franchir le seuil du logis, sans promesse de réelle évasion, ni assurance de faire tomber les murs. Tout comme, dans la même

⁴⁶ Au demeurant (pour ainsi dire), ce but finira par avoir les défauts accablants de l'idée fixe, et l'entreprise à son tour tournera court : « Les ponts, toujours les ponts, ils se pouvait au fond que ce ne fût pas une vie » (p. 69).

séquence, « sur place », qui devrait marquer le terme heureux du déplacement, au second degré le réduit à néant : on ne fait jamais que du *sur place*.

Il s'agit bien d'un grand petit livre sur rien, qui à la densité ramassée de son récit ajoute une miniaturisation supplémentaire du tout, puisque la syllepse sur « partant », et son effet sur le cotexte immédiat, se présentent comme réduction eidétique de la vanité des départs et des changements – possible chiffre, à la limite, de tout le cycle de la répétition. Et livre qui tient bien « par la force interne de son style », pour aller jusqu'au bout de la formule de Flaubert si souvent invoquée⁴⁷. Gageure d'autant plus remarquable que s'il est vrai que le style fait tout, il le fait ici en renonçant à la rareté, à l'exubérance, à l'incongruité à découvert, pour ainsi dire, mais revisite ce presque rien de la langue que sont les mots communs, voire les mots outils, toute la menue monnaie de nos échanges les moins réfléchis, pour rémunérer à travers eux, avec un sourire plus ambigu, et pour un enrichissement plus secret, le défaut navrant d'un univers sans qualités.

Gérard BERTHOMIEU
Sorbonne-Université

⁴⁷ Il s'agit précisément de la lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852 : « Ce qui me semble le plus beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, [...] ». *Correspondance*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 30.