“ Tant pis, allons-y courons ” ou la grande “ machine ” narrative d’Échenoz, p.115-125.

Narjoux Cécile

▶ **To cite this version:**

Narjoux Cécile. “ Tant pis, allons-y courons ” ou la grande “ machine ” narrative d’Échenoz, p.115-125.. Échenoz : la fiction, la langue (dir. G. Berthomieu et F. Rullier), Honoré Champion, 2022. hal-03959856

HAL Id: hal-03959856

https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03959856

Submitted on 9 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Tant pis, allons-y courons »

ou la grande « machine » narrative d'Échenoz

Cécile Narjoux – Sorbonne Université – Equipe STIH

Dominique Viard notait en 1998, à propos des récits contemporains, qu'« il ne s'agi[ssai]t plus » aujourd'hui, « de bloquer la mécanique romanesque mais de la faire fonctionner en montrant les coulisses ou en la transformant en jeu d'ombres chinoises. »[1] Une telle évolution est bien illustrée par la prose échenozienne, qui, du *Méridien de Greenwich* (1979) à 14 (2012) semble s'être peu à peu autorisée à nourrir cette machine d'objets référentiels, d'événements intramondains[2], tous aptes, cependant, à la métaphorisation romanesque – du coureur sans style, en passant par le compositeur d'une partition sans musique, au génial inventeur d'objets « incongru[s], invraisemblable[s] et sans avenir » (*Des éclairs*, p. 140) jusqu'au grand œuvre opératique d'une guerre immobile, figée, arrêtée sur image. En somme, son intérêt pour les mystérieux rouages de la machine romanesque ne s'est jamais démenti et me semble même être constamment resté fasciné par la « force d'inertie narrative »[3] paradoxale de son écriture – paradoxale, en ce qu'elle va contre la dynamique narrative tout en restant inaltérablement efficace. Comme Ravel, Échenoz semble être le créateur malgré lui d'un « objet sans espoir […] qui stupéfie tout le monde à commencer par son auteur » (p. 79-80).

Car, vaille que vaille, quels que soient le discrédit, les doutes, les interrogations ou les expérimentations dont elle a pu faire l'objet, la mécanique narrative échenozienne fonctionne. J'étudierai quelques-unes des manifestations de cette paradoxale inertie de la narration chez Échenoz, à la fois ralentie par un doute persistant et « poursuivie » malgré tout.

La suspension du sens

La phrase d'Échenoz semble parfois frappée d'inachèvement. C'est le premier effet de la suspension du sens. L'écrivain n'est pas, si l'on regarde ses contemporains et ses collègues Minuit, le plus fervent des adeptes de la phrase tronquée et inachevée. Il opte d'ailleurs plus volontiers pour l'ajout hyperbatique[4]. C'est cependant de façon très significative qu'il recourt parfois au point intempestif, signalant là à son lecteur la présence d'un narrateur ironique, bien conscient des artifices de la narration. Chez Échenoz, l'incomplétude est souvent définitive, en ce sens que la fin du discours interrompu par un point n'est jamais donnée en différé :

> (1) Naturellement, à ce degré de précision il peut toujours y. (*L'Équipée malaise*, p. 50)

---

1 Dominique VIARD, « Mémoires du récit, questions à la modernité » dans *Ecritures contemporaines*, mémoire du récit, dir. Dominique Viart, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1998, p. 3-27 ; ici, p. 19.

2 C'est celui que vit le personnage au sein du monde de fiction créé par le romancier. « Quelque chose arrive à quelqu'un : telle est la nature de l'événement ; raconté, il devient roman », Jean-Yves TADIE, *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, coll. « Écritures », 1982, p. 5. J'emprunte le terme à René AUDET dans « La narrativité est affaire d'événement », dans *Jeux et Enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines*, Paris, Éd. Dis Voir, 2006, p. 7-35, ici p. 33. Il emprunte lui-même le terme au phénoménologue Claude ROMANO (voir *L'Événement et le monde*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1998).

3 Dominique VIARD, *op. cit.*, p. 20.

4 Claire STOLZ en parle dans son article « L'hyperbate et la norme », dans *XXXX*, Nicolas Laurent, Cécile Narjoux, Christelle Reggiani (dir.), Dijon, EUD, à paraître.

> (2) Écoutez, commença Parisy, j'aime mieux vous dire tout de suite que j'aimerais mieux que. Pas de souci, l'interrompit Max, pas d'alcool aujourd'hui, ne vous inquiétez pas. (*Au piano*, p. 57)
>
> (3) Par conséquent, s'aventure Gregor sans pouvoir achever sa phrase. Par conséquent quoi, l'interrompt en effet Edison dont le visage se ferme. Ma foi, s'enhardit Gregor, il m'avait semblé comprendre que cinquante mille dollars. Enfin, Gregor, le coupe Edison en décroisant ses pieds posés sur son bureau, vous ne comprenez pas l'humour américain ou quoi ? (*Des éclairs*, p. 25)

Dans ces premiers exemples, nous avons des cas apparemment assez classiques d'interruption du discours direct, soulignée par les incises en (2) et (3), mais où l'on note cependant que les points de suspension sont ostensiblement remplacés par le point de clôture phrastique et qu'en (3) l'interruption est systématisée, trace d'un humour non tant américain que très échenozien.
En revanche, dans les exemples suivants, l'interruption ne concerne plus le discours direct au sein d'un dialogue mais est prise en charge et assumée par l'instance narrative. En (4), c'est un début de lettre, dont nous n'aurons pas la suite, qui clôt le chapitre :

> (4) Puis il écrit. La date en haut, à droite. Mon petit Paul. (*L'Équipée malaise*, p. 78*)*

En (5), il s'agit d'un segment en style indirect libre :

> (5) Max eut à cœur de se montrer le plus discret possible, de répondre à ces sourires avec une réserve courtoise, un demi-ton juste au-dessous, bref de se comporter en parfait gentleman. Toujours ne prendre aucun risque de passer pour un.
>
> Le jour de ce sourire connivent, Max devait recevoir la visite de Parisy. (*Au piano*, p. 56)

Le point est placé après le constituant non-autonome qu'est l'article. Le caractère insolite de cette interruption est signalé au lecteur par le point de vue narratorial qui suit immédiatement la suspension. En effet, le « sourire connivent » n'est sans doute pas seulement celui des personnages entre eux, mais bien, par syllepse énonciative, celle du narrateur au lecteur.
L'écrivain recourt également insolemment au suspens de l'énoncé, en plaçant en fin de phrase la locution adverbiale abrégée « etc. » ; et ce, dès 1979, dans *Le Méridien de Greenwich*, en discours direct :

> (5) – Certes, certes, dit Paul, mais. Etc.
>
> Etc.
>
> Et ainsi ils parlèrent […]. (*Le Méridien de Greenwich* , p. 36)

Ou plus récemment dans *Des éclairs,* dans deux gloses narratoriales ostensiblement fatiguées des discours convenus :

> (6) Systématisées à tous les coins de rues avant d'être projetées sur les premiers écrans, les électrocutions n'animaux créent d'abord d'assez vives émotions, puis continuent de faire encore leur petit effet, certes, mais peut-être bientôt, même éléphantesques, ne suffisent-elles plus. Les gens se lassent rapidement, tant la futilité de l'homme, etc. (*Des éclairs*, p. 47)
>
> (7) Et si lui-même incarne aussi, et pressent qu'il incarne pour elle l'homme idéal, il est tout aussi impossible à Ethel d'envisager, munie de ce mari-là, etc. (*Des éclairs*, p. 90)

Ce procédé d'interruption par « etc. » qui, pour L. Rosier, est de fait signalétique d'un « vidage de contenu »[5], exploite et dénonce les attentes « doxiques » du lecteur et le

[5] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008, p. 27.

dialogisme constitutif du langage. Il met en évidence le peu d'intérêt que le narrateur semble éprouver à poursuivre un discours donné comme évident et convenu, un peu vain (c'est une vérité générale marquée par l'article défini et le présent) et qu'il revient au lecteur d'achever si bon lui semble, avec ses connaissances du monde et de la psychologie humaine.
L'écrivain joue encore d'un autre effet de suspens phrastique, celui usuellement amené par le climat non thétique de la phrase interrogative :

> (8) Que fait-il donc, que devient-il. Sera-t-il un jour enfin autorisé à se déplacer à l'étranger en dehors de compétitions officielles. Prépare-t-il en secret des records. S'efface-t-il pour des raisons qui nous sont inconnues. Est-il encore malade, est-il fini. Mystère. C'est toujours excellent le mystère. (*Courir*, p. 74)

La phrase interrogative est par essence lacunaire de la réponse qu'elle sollicite, c'est un énoncé dépendant, ce que signale autant en principe la ponctuation, l'intonation, ainsi que l'inversion systématique de l'ordre sujet-verbe. Or, la disparition inhabituelle des points d'interrogation, remplacés en (8) par le point de clôture, contrevient à l'idée qu'il y aurait une réponse à attendre ici. Nous avons une suspension du sens donnée encore une fois pour définitive.

La fiction irrésolue

Ce dernier exemple me permet d'aborder un autre jeu avec les codes de la langue et de la narration, dont l'objectif est aussi de créer des énoncés et des textes finalement déceptifs. Il s'agit de celui opéré par les alternatives irrésolues. Constamment associé à la négation et à l'hypothèse, ce procédé concourt à déréaliser les énoncés et à placer le lecteur dans une irrésolution interprétative, laquelle contrevient pleinement à « l'effet cognitif d'accréditation de la fiction »[6].
En (8) donc, les alternatives se succèdent. Les deux premières interrogations sont partielles et ne permettent pas en principe une réponse en oui/non, caractéristique de l'interrogation dite oratoire ou rhétorique, contrairement aux suivantes, qui sont des interrogations totales. Si le lecteur, qui ne connaît pas la vie du coureur, est bien en droit de se poser de telles questions, le dispositif de la ponctuation vient dénoncer le caractère artificiel de ce questionnement s'agissant d'un récit fondé sur une vie « réelle ». Le narrateur biographe, lui, connaît les réponses. Mais ce ne sont pas elles qui l'intéressent. L'idée est de rouvrir le champ des possibles par ces alternatives.
La narration, on le voit, ne s'appuie pas tant sur l'événement donné que sur l'absence de l'événement abouti. Elle se déploie précisément sur cette vacance, ce manque, qu'elle va donc générer s'il le faut. Car ce à quoi il s'agit d'amener le lecteur c'est au constat que :

> (9) […] toujours quelque chose manquait, s'échappait d'une fissure insituable (*L'Équipée malaise*, p. 57)

Et que sur ce manque peut se déployer le rêve fictionnel. En l'absence de certitude sur ce qui est, la narration laisse proliférer concessions et hypothèses sur ce qui pourrait être. Elle se nourrit de ces possibles dont les commencements sont toujours porteurs. Ce que commente métadiscursivement ce passage de *L'Équipée malaise :*

> (10) […] Charles ne connaissait donc que des débuts de sommeil, des incipit de rêves dont il ne regrettait jamais l'inachèvement. (*L'Équipée malaise*, p. 52)

Gregor, dans *Des éclairs*, est atteint du même syndrome, dont l'imagination prolifique, le conduit à concevoir des projets innombrables, dont « on ne sait jamais exactement si tout cela est possible ou ne relève que du rêve à moins que du bluff » (p. 68) et qui pour la plupart

---

[6] Voir Christelle Reggiani, « La langue de la fiction (l'exemple du *Monde réel*) », dans *La Langue d'Aragon* "une constellation de mots", dir. Cécile Narjoux, Dijon, EUD, 2011, p. 193-202, ici p. 198.

semblent pouvoir être qualifiés d'« entreprise[s] vaine[s] » (p. 73) L'instance narrative exploite d'ailleurs ces errances du lecteur en quête de certitudes et n'hésite pas à intervenir pour déconstruire ses *a priori* :

> (11) Vous imaginiez que Max était encore un de ces hommes à femmes, un de ces bons vieux séducteurs, bien sympathiques mais un petit peu lassants. Avec Alice, puis Rose, et maintenant la femme au chien, ces histoires vous laissaient supposer un profil d'homme couvert d'aventures amoureuses. Vous trouviez ce profil convenu, vous n'aviez pas tort. Eh bien pas du tout. (*Au piano*, p. 60)

L'écrivain exploite aussi les différentes valeurs sémantiques du conditionnel, qui signale toujours un décrochement énonciatif au sein de la narration, pour maintenir le lecteur dans l'incertitude interprétative. Le conditionnel peut par exemple marquer une anticipation rêvée du personnage ou encore une anticipation proleptique de l'instance narrative, maîtresse du destin de ses personnages, comme en (12) :

> (12) […] elle passa la journée chez elle, chauffant une conserve et se couchant à vingt-deux heures trente avec un livre.
>
> Cette fois elle s'éveillerait au milieu de la nuit, tenterait de lire dans le noir l'heure sur sa montre, avant d'allumer sa montre, trois heures vingt-cinq. Elle éteignit pour aussitôt rallumer, sachant qu'elle ne se rendormirait pas ni ne recourrait au livre, au walkman, à rien. Debout, mobile, Victoire parcourrait toutes les pièces du pavillon, ce qui prendrait peu de temps […] (*Un an*, p. 39-40)

La première hypothèse interprétative qui aurait été de comprendre les conditionnels « rendormirait », « recourrait » comme émanant du personnage, mais elle est invalidée par l'irruption du passé simple « éteignit », ainsi que « trois heure vingt-cinq ». Dès lors, s'agit-il de prolepses narratoriales ? Qui est à le sujet « sachant », le personnage ou là encore le narrateur ? Nous avons manifestement un brouillage énonciatif, une superposition des deux interprétations qui rendent impossible chez le lecteur la fixation de son personnage « à un moment déterminé du temps » [7] ; celle-ci alors « présentée comme ayant eu lieu et impliquant du fait même l'existence de ceux qui la réalisent » [8]. Nous oscillons entre deux univers fictionnels incompatibles.

Le conditionnel passé « du changement d'univers » [9], tout comme le subjonctif passé, permet aussi l'irruption des mondes possibles contrefactuels. En (13), le conditionnel passé, suivi d'une négation constitue une ouverture vers un autre univers fictionnel possible, mais rejetée ; ce qu'explicite le commentaire final « et puis non » :

> (13) Quand le métro redevenait aérien, Max *aurait* aussi *pu* s'intéresser aux viaducs que l'on empruntait, chers bons et beaux viaducs, chère vieille architecture de fer intelligente et digne, *et puis non* […] (*Au piano*, p. 72)

En (14) le subjonctif passé marque d'emblée le monde contrefactuel et le rejet d'une hypothèse fictionnelle cependant soumise au lecteur par prétérition :

> (14) Émile eût-il été courtier en grain, peintre non-figuratif ou commissaire politique, on eût sans doute trouvé son nom tout à fait adapté à chacun de ces métiers, dénotant aussi bien la gestion rationnelle, l'abstraction lyrique, ou le froid dans le dos. (*Courir*, p. 94)

En (15), Échenoz cumule conditionnel et inversion sujet-verbe, sans pour autant proposer, encore une fois, de point d'interrogation, comme on pourrait en trouver dans l'interrogation

---

7 Robert Martin, *Pour une logique du sens* [1983], Paris, PUF, 1992, p. 283.
8 *Ibid*.
9 *Ibid*., p. 146.

rhétorique ; la suspension de la valeur de vérité de l'énoncé est nette et signalétique d'un jeu avec les conventions de la fiction, et ce malgré la répétition en épiphore d'un « accord » de l'instance narrative apposé à la fin des premières phrases :

> (15) Max lui proposerait-il un mercredi de prendre un café – d'accord. Lui offrirait-il des fleurs – tout à fait d'accord. L'inviterait-il ensuite à dîner, le dimanche suivant où il ne serait pas de service au bar – d'autant plus d'accord que ce soir-là, le fils de la réceptionniste dormirait chez sa grand-mère. Se risquerait-il à la complimenter de façon manifeste – absolument d'accord et Max, à vrai dire, ne se contiendrait ni ne se reconnaîtrait plus : vous êtes si féminine, lui dirait-il ainsi tout en traçant des geste ronds dans l'air, vous êtes la féminité même. Elle aurait alors un très joli rire. Elle serait mère célibataire et s'appellerait Félicienne. (*Au piano*, p. 192)

L'écrivain contrevient donc ici aux lois grammaticales de la fiction, qui veut que ses personnages soient « imposés comme des existants et traités comme tels »[10] puisqu'il n'autorise pas que l'action soit placée « à un moment déterminé du temps ». Il n'est pas jusqu'à Gregor dans *Des éclairs,* dont la naissance ne soit résolument et absurdement placée « hors du temps » (p. 9), dans une « fissure insituable » du temps :

> (16) Or, ce moment exact, Gregor ne le connaîtra jamais, qui est né entre vingt-trois heures et une heure du matin. Minuit pile ou peu avant, peu après, on ne sera pas en mesure de le lui dire. De sorte qu'il ignorera toute sa vie quel jour, veille ou lendemain, il aura droit de fêter son anniversaire. De cette question du temps pourtant si partagée, il fera donc une première affaire personnelle. (*Des éclairs*, p. 8-9)

Échenoz, on l'a vu, se refuse à donner cette assise à la narration et en exploite largement la faille et les possibles qu'elle ouvre. Il introduit de la sorte une distance constante avec l'action présentée ou son cadre. Dans cette perspective, les marqueurs de concession (quoique, mais…), d'indéfinition (articles, déterminants et pronoms indéfinis) se bousculent, assortis d'adverbes modalisateurs de vérité (« peut-être » ou « peut-être pas », « pas vraiment »), de verbes modaux (sembler, croire, trouver) ou signifiant le défaut de connaissance (ignorer, ne pas savoir), en passant par toute espèce de caractérisant, lui-même modalisé[11], au service de l'approximation et du flou référentiel, particulièrement remarquable dans *Au piano*. Ce procédé persiste jusque dans *14* (19 occurrences de « chose(s) »), où, par endroits affleure une « architecture plus approximative et presque hétéroclite, en tout cas moins réglée » (p. 34) et où « disparaît » volontiers, « s'évapore » encore, à la fin d'un chapitre, « l'objet de désir », fût-il celui d'un chien pour une chienne (p. 86).

Cette distance vis-à-vis du réel décrit est encore renforcée par le procédé de l'alternative :

> (17) Il pense que cela ne se voit pas, d'ailleurs il n'y pense pas. (*Ravel*, p. 59)
>
> (18) Si la nature songeuse de cette bête la prédispose à des visions, peut-être va-t-elle voir maintenant, en complément de spectacle, l'âme de Max s'élever en douceur vers l'éther accueillant. [fin de chapitre et de partie]
>
> [début de la partie suivante] Non.
>
> Non, pas d'élévation, pas d'éther, pas d'histoires. (*Au piano*, p. 86-89)
>
> (19) Il en eût presque été à renoncer mais non, il poursuivit. (*Au piano*, p. 70)

Dans *Courir,* la rumeur est le prétexte à faire jouer ces alternatives :

> (20) Long silence au creux duquel, comme toujours, commencent de proliférer toutes sortes de rumeurs aussitôt démenties, suivies de démentis de ces démentis : Émile

[10] *Ibid*., p. 283. L'ensemble des p. 275-291 de l'ouvrage porte sur « le paradoxe de la fiction narrative ».
[11] « un visage assez flou » (*Au piano*, p. 85), « un personnage peu distinct » (*ibid*., p. 90),

> abandonne et puis non, pas du tout puisqu'il va courir à la Journée de l'armée et encore non, il est forfait pour la Journée de l'armée, Émile est très malade puis se porte comme un charme, il est interdit de Jeux pour propos séditieux mais nullement, il ira aux Jeux, puis il n'ira aux jeux qu'en spectateur, puis il n'ira plus car il renonce. Émile raccroche. Il doit se faire opérer de nouveau. Il a repris l'entraînement, il s'entraîne comme jamais. Il ne retrouve pas sa forme, il n'avance plus, il laisse tomber, il est fini, il va revenir, il reviendra. (*Courir*, p. 123)

D'une affirmation à sa quasi-négation immédiate, le paysage fictionnel qui finit tout de même par s'esquisser, de ces aléas sinusoïdaux, reste incertain et approximatif et importe peu à l'instance narratoriale : « ça ou autre chose », il importe moins de donner un cadre que de « poursuivre ».

> (21) Pour aller où ? Aucune idée. (*Au piano*, p. 122)
>
> (22) Il faut que j'y aille. (*Courir*, p. 86)
>
> (23) Il convient de passer vite à autre chose. Il ne saurait s'arrêter là ni seulement prendre une pause […] (*Des éclairs*, p. 42)[12]

Ainsi, malgré ces distorsions fictionnelles, la narration avance, et court même :

> (24) Ni l'espace ni le temps ni les vêtements ne collaient mais tant pis, allons-y. Courons. (*Au piano*, p. 75)

La narration corroborée

C'est dire que ces procédés à l'œuvre contreviennent, avec plus ou moins de visibilité, à l'idée de construction d'un récit qui s'appuierait, on l'a dit, sur l'événement ou l'objet intramondain ; chez Échenoz, il est tantôt discrédité tantôt déporté hors du cadre narratif[13] :

> (25) Ce bureau, prenons le parti de ne pas trop le décrire […]. (*Au piano*, p. 114)
>
> (26) Couloir si long qu'on ne distinguait pas ses limites, ni d'un côté ni de l'autre, si vide qu'il n'était rien, ne donnant sur rien, ne délivrant pas plus d'information que si la porte avait été verrouillée pour de bon. (*Au piano*, p. 90)
>
> (27) Par crainte de se répéter, par souci d'éviter qu'on se lasse, on a préféré ne pas décrire l'accueil des précédentes prouesses d'Émile à Helsinki : ovations et vivats divers, débordements d'enthousiasme, explosion de l'applaudimètre. (*Courir*, p. 88)
>
> (28) Tout cela ayant été décrit mille fois, peut-être n'est-il pas la peine de s'attarder encore sur cet opéra sordide et puant. Peut-être n'est-il d'ailleurs pas utile non plus, ni très pertinent, de comparer la guerre à un opéra, d'autant moins quand on n'aime pas tellement l'opéra, même si comme lui c'est grandiose, emphatique, excessif, plein de longueurs pénibles, comme lui cela fait beaucoup de bruit et souvent, à la longue, c'est assez ennuyeux. (*14*, p. 79)

L'événement « discursif »[14] dès lors y occupe une place remarquable et se déploie sur ce vide, ce « creux de vie » laissé par l'événement « intramondain » :

> (29) Comme il ne se passe pas grand-chose dans cette scène, on pourrait l'occuper en parlant de ce ticket. C'est qu'il y aurait pas mal de choses à dire sur ces tickets, sur

[12] Voir aussi la dernière phrase de *Je m'en vais* « Bon, dit Ferrer, mais je ne reste qu'un instant, vraiment ; je prends juste un verre et je m'en vais » (p. 253).

[13] Voir aussi dans *Des éclairs* « Ne parlons pas non plus des repas que les gens se tuent à organiser […] (p. 132) et « passons sur l'éternel menu » (p. 133).

[14] Il « agit comme une caution du discours » : c'est le cas lorsque survient « le flot des pensées d'un personnage sous forme narrative sans pour autant qu'il s'inscrive dans la diégèse », ou lorsque « le discours du narrateur d'un texte, par des réflexions métanarratives, se construit […] de façon à organiser le fil narratif d'un roman, René AUDET, « La narrativité est affaire d'événement », art. cit., p. 33-34.

> leurs usages annexes […] et leurs divers destins […], mais ce n'est peut-être pas le moment de développer tout cela. (*Au piano*, p. 71-72)

Résolue à n'en pas finir, au constat peut-être qu'il n'est pas possible de (dé)finir, l'œuvre semble donc en effet s'épanouir dans le pur événement discursif, dès lors constitué, non seulement de descriptions prétéritives de ce qui n'est pas ou aurait pu être, mais encore d'un vaste discours épi- ou métalinguistique[15], visant à saturer la linéarité de la phrase, de déroulés paradigmatiques ; parfois référentiellement fondés ; ainsi *14* est-il truffé de listes supposées ordonner le réel, description du contenu du paquetage des soldats, des animaux présents sur les tranchées, ou encore liste des chaussures fabriquées à l'usine, mais elles donnent cependant systématiquement lieu au soulignement de la « disjonction »[16] de leurs constituants à diverses échappées et digressions internes :

> (30) Toutes sortes de chaussures : souliers pour hommes, dames et enfants, derbys et richelieus, sandales et mocassins, chaussons, pantoufles, mules, modèles orthopédiques et de protection, jusqu'au snow-boot récemment inventé, sans oublier le godillot qui tient son nom de son créateur, découvreur entre autres merveilles de la différence entre le pied gauche et le pied droit. Tout pour l'extrémité chez Borne-Sèze : de la galoche à l'escarpin, des brodequins aux talons-aiguilles. (*14*, p. 37)

Déroulés reformulatifs, parfois redondants :

> (31) Il est tard, il fait froid, il pleuvine ou pleuvote […]. (*Au piano*, p. 83)

Ou paronomastiques :

> (32) Dans l'air flottait une rumeur de houle ou de foule. (*Au piano*, p. 15)

Parfois non référentiels, ces déroulés semblent là pour le plaisir de la liste hétérotopique :

> (33) Elle sort sans cesse de terre pour s'y enfoncer en sinusoïde, serpent de mer ou montagne russe, train fantôme ou coït. (*Au piano*, p. 69)

Une telle activité discursive conduit donc inévitablement le lecteur au soupçon métadiscursif tout au long de l'œuvre[17]. Le discours semble toujours susceptible, dans une double lecture « opérale »[18], de renvoyer à sa propre élaboration. Ainsi, dans ce passage où Ravel est en train de créer un nouvel *opus,* nous en venons à entendre le roman s'(e d)écrire :

> (34) Il sait très bien ce qu'il a fait, il n'y a pas de forme à proprement parler, pas de développement ni de modulation, juste du rythme et de l'arrangement. (*Ravel*, p. 79)

D'une œuvre à l'autre, la référence musicale et machinale, on le voit, persiste pour dire métadiscursivement l'importance du narratif lui-même, et fondamentalement de son rythme. Car c'est bien un enjeu essentiel de cette prose que celui « du rythme et de l'arrangement » (*Ravel,* p. 79) ; au fil de l'œuvre, sont systématiquement soulignées « les variations de rythme incessantes » (*Courir,* p. 53). Accélérer ou vouloir accélérer :

> (35) En attendant, pour accélérer le temps, il relut fiévreusement le règlement intérieur du métro […] (*Au piano*, p. 68)

---

[15] Pour Antoine Culioli, l'activité épilinguistique est inconsciente, elle laisse des traces dans le discours, telles que gloses et retouches correctives. L'activité métalinguistique, elle, est délibérée et consciente ; et implique la mise en œuvre, dans l'après coup de la pratique, d'une véritable science du langage.

[16] *14*, p. 23 ; à la même page, on lit encore : « […] on se demande d'abord comment des essences si diverses peuvent s'entendre entre elles. Et puis, on le sent très vite, elles ne s'entendent pas bien du tout […] ».

[17] Et ce d'autant plus qu'il cultive les phénomènes d'écho et de clin d'œil d'œuvre en œuvre. Voir dans ce même recueil le travail de Florence Leca-Mercier, par exemple.

[18] Le troisième type d'événement identifié par René Audet est dit « opéral » : il est « le résultat du dispositif textuel ou artistique », c'est l'œuvre elle-même comme *happening*, en somme. Cf. René AUDET dans « La narrativité est affaire d'événement », art. cit., p. 33.

> (36) Mais moi, pour le moment, il faut juste que j'aille le plus vite possible. (*Courir*, p. 63)
>
> (37) Mais sa manie de concevoir sans cesse des choses à vive allure s'oppose à ce qu'il s'arrête sur l'une d'elles et s'y attarde. (*Des éclairs*, p. 79)
>
> (38) Tout se condense dès lors à vive allure, tout s'accélère et rien ne s'arrange […] (*Des éclairs*, p. 137).

Ralentir jusqu'à stagner :

> (39) […] jusqu'à produire une sorte de ralenti, au seuil de l'immobilité. (*Le Méridien de Greenwich*, p. 138)
>
> (40) Cela stagnait, s'enlisait. (*Le Méridien de Greenwich*, p. 111)
>
> (41) Le temps de changer de couleur et par trois nouveaux traits la croisée se referma, la façade recouvra son calme d'aquarelle et rien ne s'était passé. (*Lac*, p. 91)
>
> (42) […] 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*, p. 135)
>
> (43) […] il devait arriver que cela se figeât en face-à-face : ça s'est figé dans un grand froid, comme si celui-ci gelait le mouvement général des troupes […] (*14*, p. 65)

Le risque étant bien celui-là : de « tuer le temps » (*Ravel*, p. 33), et que tout s'arrête, finisse par s'arrêter (11 occurrences de la périphrase verbale terminative dans *14*) à force de ralentir ; à commencer par la lecture du lecteur « lassé » qu'il ne se passe rien et qui, comme les pigeons de Gregor, « ingrats et versatiles », avec lesquels il entretient une relation de co-dépendante affective, pourraient vouloir tout de même en découdre à force d'être nourri « de vieilles graines soldées », « fatigués de sa personne et jugeant trop à la baisse la qualité de ses approvisionnements » (*Des éclairs*, p. 171).
Mais Échenoz ne cesse de jouer de ce risque de lasser le lecteur-pigeon :

> (44) Il apparaît cependant, au bout d'un moment, que nul motif ne se présente et que Ravel commence lui aussi à se lasser […] (*Ravel*, p. 30)
>
> (45) C'en deviendrait presque un tout petit peu lassant. (*Courir*, p. 92)

Et de jeter des « signe[s] de fin » (*Des éclairs*, p. 128) dans l'œuvre :

> (46) On va s'arrêter là. (*Au piano*, p. 142)
>
> (47) […] Émile tombe à genoux et laisse aller sa tête dans l'herbe jaune et reste ainsi de longues minutes pendant lesquelles il pleure et il vomit et c'est fini, tout est fini. (*Courir*, p. 127-128)

Initialement autodestructrice d'événements intramondains et d'objets, devenue plutôt irrévérencieuse ou rêveuse, l'œuvre échenozienne semble s'être construite à partir de l'idée du « Livre sur rien », dont chaque *opus* de l'œuvre serait la menace, la déclinaison, la variation sinusoïdale[19], mais aussi bien la négation – livre dont l'objet sans doute, qu'il soit référentiel ou non, « reste insaisissable, mais au moins l'œuvre s'élabore et se déploie »[20].
C'est une œuvre qui, en somme, a constamment joué avec l'idée, le risque ou le désir de l'inachèvement avec « l'art de finir » (*Courir*, p. 36) – « Tout pour l'extrémité chez Borne-Sèze » comme chez Échenoz (*14*, p. 37) –, de mal finir (« ça n'allait pas du tout votre système », commente Morgan dans *Des éclairs*, p. 123) ou, finalement, de n'en pas finir :

> (48) Byron Caine regardait sa machine. Cette accumulation d'objets divers agglutinés sur un cylindre choquait à première vue par son apparente désolation d'objet inachevé.

---

[19] Voir ainsi l'expérience de Gregor qui fait « sinusoïder » un pilier et tout un quartier en résonance (p. 92-97).
[20] Éric CHEVILLARD, *Dino Egger*, Paris, Éd. de Minuit, 2011, p. 59.

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

> (49) Bref, c'est une chose qui s'autodétruit, une partition sans musique, une fabrique orchestrale sans objet, un suicide dont l'arme est le seul élargissement du son. (*Ravel*, p. 79)

> (49) Ça et là, par détail set insensiblement, on voit comment se détériore l'esprit : comme la matière. Cela se produit par phénomènes en plus et phénomènes en moins : des éléments sournois s'adjoignent – saleté, poussière, champignons, - pendant que d'autres précieux se dégradent – usure, fatigue, érosion. Sans parler de la rouille qui attaque, ronge et dévore les neurones comme les atome où elle manifeste ses effets par toutes sortes de ralentissements, craquements, courbatures, négligences et approximations. C'est un processus lent, tortueux, d'abord imperceptible et qui parfois, d'un seul coup, saute aux yeux. (*Des éclairs*, p. 146)

Mais jusque dans *Courir*, il s'agit bien de :

> (50) Faire marcher la machine, l'améliorer sans cesse et lui extorquer des résultats, il n'y a que ça qui compte […] (*Courir*, p. 54)

C'est le « perpetuum mobile » de *Ravel* .

Conclusion : une question (d'absence) de style(s) ?

L'œuvre échenozienne cultive donc « son absence de styles » (*14*, p. 34), au pluriel, comme autant de potentialités[21] à exploiter, et ne cesse de se décrire comme étrange objet hétéroclite, « objet incongru, invraisemblable et sans avenir » (*Des éclairs*, p. 140) :

> (51) Style, en effet, impossible. (*Courir*, p. 49)

> (52) Son style n'a pas atteint ni n'atteindra peut-être jamais la perfection, mais Émile sait qu'il n'a pas le temps de s'en occuper […] (*Courir*, p. 54)

Pourtant, jusque dans ses variations les plus sinusoïdales, la prose échenozienne reste résolument fidèle à une ligne de conduite, une « grande ossature inconsciente »[22], un « pilier de fonte massif » (*Des éclairs*, p. 93) la puissance vive et rêveuse d'une narration, décisivement « ascendante »[23], amoureuse des commencements mais dès lors obligée de s'affronter à l'idée de la fin.

> (53) Il en eût presque été à renoncer mais non, il poursuivit. Ça ou autre chose. (*Au piano*, p. 70)

> (54) […] Émile tombe à genoux et laisse aller sa tête dans l'herbe jaune et reste ainsi de longues minutes pendant lesquelles il pleure et il vomit et c'est fini, tout est fini. [fin de chapitre]

---

[21] Voir dans ce recueil, le rôle du verbe « potentialiser » dans l'article d'Agnès Fontvieille-Cordani « Je m'en vais : l'humour arctique de Jean Échenoz ».

[22] « si l'on considère comme faisant partie du style cette grande ossature inconsciente que compose l'assemblage voulu des idées », Marcel PROUST, *Écrits sur l'art,* Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999, p. 335.

[23] « Le récit est – à différents niveaux – une mise en ascendance du temps » comme tout projet « par lequel l'homme va au monde », s'oriente vers l'avenir et lutte ainsi contre la puissance descendante du temps, qui emporte toute chose dans le passé et la détruit (Jacques BRES, *La Narrativité*, Louvain-La-Neuve, Duculot, 1994, p. 130 et 131.

[début de chapitre suivant] Pas tout. (*Courir*, p. 127-128)

Cette narration hantée par l'idée de sa fin est donc « poursuivie », malgré tout, de chapitres en chapitres, d'œuvre en œuvre. « On ne quitte pas la guerre comme ça » (*14*, p. 94).
Le grand « opéra », la grande « machine » narrative échenozienne n'a pas dit son dernier mot, qui semble toujours en état de fonctionner et de repartir après le mot de la fin[24], « restant près de la porte comme perpétuellement sur le point de s'en aller » (*Je m'en vais*, p. 168-169). Elle n'en a donc pas fini de (se) raconter.
« On dirait » bien « que l'envie ne lui passe pas de courir encore et toujours. » (*Courir*, p. 129) et Gregor n'a donc pas fini de rêver de « nouvelles machines » (*Des éclairs*, p. 145) ni de nourrir ses pigeons-lecteurs, « ingrats et versatiles », certes, mais pas encore tout à fait « fatigués de sa personne » ni de « la qualité de ses approvisionnements ».
On n'a pas encore « décidé de s'en défaire » (*ibid*., p. 171).

Cécile Narjoux
Université Paris IV- Sorbonne
EA4089 – *Sens, Texte, Informatique, Histoire*

[24] C'est dans cette perspective, il me semble que le rôle de l'hyperbate échenozienne serait à étudier.