

La ville, espace privilégié du romanesque de Jean Echenoz

Isabelle BERNARD-RABADI *

ABSTRACT

Publiés entre 1979 et 2003, les romans de Jean Echenoz analysés ici abritent une réflexion nouvelle sur les contraintes référentielles, espace et temps. La spatialité y semble prédominante, aussi nous a-t-il semblé intéressant de cerner au plus près l'approche de l'espace dans ces neuf fictions.

Nous verrons donc dans cette étude que l'espace de la ville ne peut rassasier la gourmandise descriptive de Jean Echenoz, qu'elle alimente au contraire (Première partie); qu'elle permet à l'écrivain de dire son goût, toujours renouvelé, pour les habitudes des usagers des paysages urbains (Deuxième partie), et enfin que cette ville est très souvent Paris, ville littéraire, fantasmagique, multiple et insaisissable: ville romanesque par excellence (Troisième partie).

Mots-clés: roman contemporain, ville, modernité, roman policier, Paris.

« *Mais cher ami, précisément, elles n'en finissent pas, les villes ; puis après elles, c'est la banlieue (...) – tout ce qu'on trouve entre deux villes. Maisons diminuées, espacées, quelque chose de plus laid encore... de la ville en traînasses, des potagers ! Et des talus bordent la route. La route ! C'est là qu'il faut qu'on aille, et tous, et pas ailleurs.* »

André Gide, *Paludes*

Publiés entre 1979 et 2003, les neuf premiers romans de Jean Echenoz¹ sont représentatifs d'une sensibilité littéraire qui place les phénomènes de modernité – d'aucuns diront de postmodernité - en son centre. Les fictions comportent un cadre spatio-temporel traditionnel assez précis pour abriter une réflexion nouvelle sur les contraintes référentielles. Et, bien que ces concepts soient inextricablement liés, la spatialité y semble première. Les titres² sont, à cet égard, assez éloquentes puisqu'ils évoquent des lieux ou des milieux, des déplacements : *Le méridien de Greenwich*, *L'équipée malaise*, *Lac*, *Je m'en vais*³...

Nous souhaitons montrer ici que, sous la plume échenozienne, l'analyse de l'espace s'opère

essentiellement grâce au construit et se fonde, en fait, sur le territoire symbole de l'universalisation de l'urbanisation : la ville.

Notre dessein sera d'explorer cette topique de la modernité devenue l'espace clef du romanesque actuel. L'attention esthétique portée aux traitements des lieux urbains procure aux fictions d'Echenoz des reflets de notre époque empreints de réalisme topographique et historique autant que de poésie. Nous les exploiterons en soulignant d'abord, que la ville est fondamentalement rhizomatique et qu'elle ne peut rassasier la gourmandise descriptive de l'écrivain. Ensuite, nous mettrons en valeur son rôle fécond dans le tissu narratif en esquissant une typologie des us et usagers du paysage urbain. Enfin, nous verrons que la ville échenozienne est le plus fréquemment Paris, lieu mythique, historique, fantasmagique, multiple et insaisissable, palimpseste toujours renouvelé : la ville romanesque par excellence.

1/. Décrire la ville ou « L'extérieur consistait en un paysage minimum » (AP, 123)

Biotope de l'homme moderne, la ville est depuis plus d'un siècle le territoire privilégié du littéraire et son obsession. De fait, la promotion du décor urbain avec tous ces attributs - voies d'accès, banlieues, transports, habitats - se trouve au cœur de la problématique de Jean Echenoz, dont les romans regorgent de marqueurs

* University of Jordan. Received on 7/12/2007 and Accepted for Publication on 24/6/2009.

spatiaux de tout acabit. Les descriptions topographiques et architecturales les plus diverses se côtoient et s'amalgament pour créer l'espace fictionnel : cafés et restaurants, zones commerciales, squares et salles de cinéma, cabinet de détectives, hall d'exposition et stations de métro, terrains vagues et camp d'entraînement astronautique, base de lancement, rues désertiques de banlieue et avenues commerciales, îles désertes et souterrains, hôtels luxueux et chantiers abandonnés, gares bondées ou désaffectées, villa provinciale cossue et chambre grise (L, 129)...

L'attrait indéniable de l'écrivain pour le bâti et ses matériaux se communique volontiers aux personnages : Meyer, le héros maladroit de *Nous trois* ne cherche-t-il pas, pour l'aspect sécurisant du construit, des « *incipits de béton* » (NT, 92) afin de séduire la femme dont il vient de tomber amoureux ? Echenoz applique un soin maniaque à la peinture des lieux dont il parvient à rendre l'atmosphère grâce à une notation de ton ou de style.

Théo Selmer se trouvait devant la porte d'un immeuble lézardé, isolé au fond d'un terrain vague, près d'une usine désaffectée, un peu après la sortie de Nanterre. L'immeuble datait d'autour de 1900, paraissait inhabité, au seuil de la ruine, et voué à une démolition imminente. On avait déjà comblé les fenêtres des premiers étages avec des briques engluées de ciment encore frais (MG, 53).

Grâce à cette application à rendre compte des décors, il est envisageable de suivre les trajets des personnages à travers la ville muni d'une carte de France, des villes citées ou du métro de Paris.⁴ Cette optique positionne *a priori* Echenoz dans la droite lignée des épigones du naturalisme du 19^e siècle car elle signifie que ses narrateurs s'avèrent plus cartographes que chroniqueurs.

Pour éviter de perdre du temps en traversant Paris congestionné, on convint de prendre le boulevard des Maréchaux. On suivit d'abord la rue de Clignancourt rectiligne, prit à droite dans la rue Championnet pour rejoindre celle des Poissonniers avant d'accéder aux boulevards extérieurs (AP, 61-62) ; Il traversa le pont de Grenelle jusqu'à l'allée des Cygnes, fragment d'épine dorsale du fleuve meublé de bancs et d'arbres et qu'il longea jusqu'au pont de Bir Hakeim, par lequel il rejoignit la station Passy, son projet étant

d'emprunter la ligne 6 du réseau métropolitain pour changer à Etoile et, de là, regagner Barbès (AP, 65).

Ce réalisme topographique est entièrement maîtrisé comme le montrent les évocations, dans *L'équipée malaise*, de l'architecture des rues du Havre, où il est aisé de reconnaître derrière « *les longs sucres sales* » (EM, 139), les immeubles standardisés en béton armé d'Auguste Perret édifiés dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale et dont de nombreuses villes françaises portent encore les stigmates grisés et géométriques soixante ans après. Le style de l'écrivain capte par ailleurs la cité moderne dans ce qu'elle a d'incongru ou d'hétéroclite : jamais Echenoz ne censure son attirance pour les lieux qui fondent la ville. Pour s'en convaincre, il faut se reporter aux descriptions des cimetières de Thiais, d'Auteuil (C, 76) ou du Père Lachaise (C, 244), des abattoirs de Rungis (L, 76-77, 103-105, 109-110) ou des abords de centre commercial de banlieue avec son esplanade cernée de tours fuligineuses où, dans une odeur vive et fade de pourriture plastique, frémissent tickets et emballages froissés, pages de journaux, mèches décolorées et feuilles mortes (L, 158-159).

La ville est, de surcroît, perçue selon sa dimension hypermoderne de vaste organisation : la sensibilité du romancier est très vulnérable à l'investigation sociologique moderne qui analyse cette composante de la cité. En effet, le décor déploie plusieurs endroits intermédiaires liés au passage, au provisoire, à l'instar des ensembles architecturaux qui, dans la cité, introduisent en diverses places des espaces non-ville. L'exemple type de ce décentrement urbain est le square : étape de respiration de tous les parcours citadins, le square, parc ou jardin public, affiche le discontinu de la ville. « *Passé le rond-point se déroule en tapis vert la zone arboricole de cette avenue, bordée de trottoirs larges que des squares prolongent* » (L, 20). Ces sporadiques coupures vertes dans la nappe grise de béton et de macadam sont des lieux de détente, de loisirs, de rencontres, de rendez-vous (AP, 10-14 ; NT, 81 ; AU, 10-14, 44-46). En ce sens, le square se veut l'équivalent en plein air du café, autre lieu fétiche du romancier.

Mal éclairé mais déjà surchauffé, ce débit : le radiateur à gaz installé près du bar était poussé à fond, des toiles cirées rayées couvraient les tables,

des rideaux raides pendaient aux fenêtres, une incomplète collection de bouteilles patientaient derrière le bar au-dessus de six cartes postales jamais postées bien loin, punaisées puis conchiées par les mouches derrière un petit rang de trophées. Cela sentait la cuisine familiale et la soude, le pain d'épice et le vieux saucisson (UA, 101-102).

Les incursions dans les bars, tavernes, brasseries et autres débits de boissons montrent qu'ils possèdent toutes les caractéristiques des lieux transitionnels hypermodernes car ils représentent un intermédiaire entre l'espace privé et l'espace public. Lieu duel, intérieur car fermé mais extérieur car ouvert à tous, le café est presque un chez soi pour qui s'y rend quotidiennement et pour qui y a ses habitudes (MG, 171-183), mais il demeure un lieu impersonnel, public (C, 48, 195), un lieu de rendez-vous (EM, 157) ou de rencontre (C, 42), une halte destinée à se restaurer et se désaltérer (C, 7,12 ; NT,81-82 ; EM, 200) pour qui ne le fréquente qu'occasionnellement. Quoi qu'il en soit, dans la conception de l'*habiter* humain, le café est un espace important. Espace viril par tradition, il s'associe volontiers à la camaraderie : confidences et discussions y fleurissent qui en font le lieu de la parole gratuite (MG, 141-151, 171-183). Les hôtels, qu'ils soient essaimés sur le bord des échangeurs (NT, 94) ou élégamment situés en province (L, 65), appartiennent aux mêmes points de transit où les occupations ne peuvent être que momentanées. Ils entrent pleinement dans la thématique du voyage, du passage et de la circulation des personnes.

Telle qu'elle apparaît, la ville échenozienne avec ses lieux typiques ne manque donc pas de cachet. La distance demeure toutefois omniprésente dans les paradigmes descriptifs qui, plus que des marqueurs spatiaux, sont des arrêts sur images entièrement stylisés. Au fil des déambulations de ses héros dans la ville, l'écrivain brosse de multiples esquisses. Il croque ici la façade d'un monument ou d'une gare, là l'enroulé d'un escalier, ici le défilé d'un boulevard bordé d'arbres, là la bouche d'une station de métro Art Nouveau... L'écriture repose sur une étonnante précision née d'un souci du détail hypertrophié associé à une grande sobriété.

Vito se présentait devant la gare du Nord, coiffée d'une ligne de hautes statues et supposées représenter quelques villes où l'on se gèle. Comme un semis d'étiquettes d'hôtel sur une malle globe-trotteuse, ou comme une lettre perdue

revient plein de tampons, le mot Nord se trouvait un peu partout gravé sur la façade au milieu de quoi, surmontant un cartouche indiquant la date de construction de la gare (1894), l'horloge donnait aussi l'heure (12 :36) (L,11-12).

L'acte descriptif promeut une cité toute entière saisie par le regard oblique de narrateurs qui sciemment se trahissent : aucune des photographies n'est présentée sans la touche personnelle d'un regard.

Une aube encrassée se délayait dans le béton clair moucheté des grands ensembles, l'antracite des arrière-cours se multipliait sur le pavé net, le goudron neuf, l'eau pure des caniveaux. La Volvo sinuait dans un appareil de petites rues jusqu'à un terrain assez vague, mal protégé auquel manquait des gonds. Des ruines de portique s'y dressaient, un tourniquet figé, un bac de sable et d'excréments, une cabane sans toit, deux paires de poteaux, face à face (...) Ensuite, il y avait une rue centrale bordée de garages, d'entrepôts, d'ateliers, de petits immeubles d'habitation étagés sur de petits commerces, de petites grandes surfaces. Et, de l'autre côté, un autre réseau, plus ou moins symétrique au premier (C, 182-183).

Schématiquement dit, l'utilisation des espaces construits par Jean Echenoz conjugue le réalisme topographique et la poésie urbaine : le romancier est tout à la fois observateur et manipulateur. De fait, les scènes descriptives sont à focalisation variable et agrandissent démesurément parfois des éléments communs, tant le fragment et l'aperçu d'un objet ou d'un décor suffisent à rendre compte de la culture dans laquelle ils s'inscrivent. Formes et couleurs, matières et textures composent cet esthétisme inondant les fictions par touches sensibles, à l'instar de ce passage dans lequel fleure bon la nostalgie des « *derniers soleils de la saison* »⁵:

Victoire prit le métro jusqu'à Denfert-Rochereau puis descendit le boulevard Arago qui ressemble, en octobre, à l'image de l'automne dans un ancien manuel scolaire. Profilé en boomerang, il est bordé d'arbres roux d'où par temps frais, lumière grise et ciel bas tombent des marrons qui rebondissent parfois sur les voitures en négatifs de balles de golf (UA, 109).

Loin d'entretenir une quelconque illusion réaliste, l'écrivain ne masque jamais l'arbitraire de ses choix derrière la nécessité de la représentation. Bien au contraire, il s'en joue et il travaille angles de vue, ombres et reliefs avec une telle application qu'estampillées *prêtes à encadrer* ses compositions possèdent une fonction hautement esthétique : l'immobilisation du récit en tableaux. La description tend effectivement à l'*ekphrasis* : en plus d'une notion de concentré de réel, les paradigmes portent de façon ostensible une impression de globalité. Aucune touche de couleurs, ni référence aux bruits ou aux odeurs ne font figure d'ajouts décoratifs ou parasites ; elles conditionnent le fonctionnement interne du récit : « *Et le long des avenues pétrifiées, le moteur du coupé résonnait plaintivement sur les façades de pierre comme un homme gémit seul entre quatre murs nus* » (L, 81). En définitive, ce goût du détail topographique et métaphorique dessert la représentation objective parfois jusqu'à l'excès. Mais, c'est un risque assumé par le romancier.

C'était un matin frais de grande banlieue, l'air était vif comme une salade, sec et limpide comme du vin blanc, il découpait très nettement les façades et se posait en douceur sur les toits (L, 67; EM, 201).

Souvent, l'humeur joyeuse de l'écrivain transparait pour faire de ces lieux réels et connus des lieux neufs mais reconnaissables : romanesques. Echenoz allie au réalisme descriptif classique un rien de ludisme ou d'alacrité qui, par exemple, anime des statues – ainsi « *dominant le portail du Muséum d'histoire naturelle (...) un aigle de pierre jetait un long coup d'œil sur la gare d'Austerlitz* » (L,16) - et fait momentanément du génie de la liberté de la place Bastille un *Peter Pan* parisien qui « *semble marcher sur leurs toits, danser sur leurs tuiles, sur leur zinc, exhibant dans sa fuite ses fesses rondes sous ses ailes déployées* » (EM,127). De fait, la gourmandise descriptive de l'écrivain s'accompagne d'un jeu avec les stéréotypes : en tête arrivent les allusions au Baron Haussmann, directeur des grands travaux de la voirie parisienne à la fin du 19^e siècle (MG, 237), et les références à l'architecture mangée : « *Place du Théâtre-Français, la vue de l'Opéra, de loin, lui donna faim : l'édifice évoquait une grosse amandine* » (MG, 26).

Art de la maîtrise de l'espace, l'architecture échenozienne rend profondément compte des

interrogations esthétiques et anthropologiques : le romancier ne se contente pas seulement de la décrire mais simultanément la commente. Non sans ironie. Dans *Je m'en vais*, par exemple, les immeubles promis à la démolition sont perçus comme dépressifs (JM, 86). De même, dans *Les Grandes Blondes*, se trouve longuement détaillé un site composite qui n'a pu bénéficier d'une intention artistique, la valeur utilitaire ayant souvent dominée les constructions de la période citée, entre 1860 et 1960. Ce bâtiment, siège du contre-espionnage, est dépeint avec ses murs d'enceinte hérissés de caméras fixes braquées sur les trottoirs et de chevaux de frise barbelés, qui ne laissent voir que les étages supérieurs, supportant nombre d'antennes orientées vers les quatre coins du monde. L'endroit qui témoigne pour l'auteur des conceptions successives de l'architecture administrative est parsemé de panneaux d'email dissuadant de filmer ou de photographier cette zone militaire (GB, 10-11).

Dans de pareilles descriptions, l'intention esthétique soumise aux formes industrialisées de l'art architectural ne saurait légitimement se soustraire à une réflexion sur la notion de kitsch⁶ qui caractérise le retour à la représentation, au signe et au décor par la juxtaposition hétéroclite d'objets ou de constructions industriels (MG, 37-38). L'amalgame habituel entre le kitsch et le mauvais goût s'est estompé de nos jours pour laisser place dans le domaine des arts plastiques à une réflexion sur le style né du décoratif, de l'industriel et du répétitif qu'Echenoz appréhende avec humour grâce à un quartier d'immeubles où « *1910 y côtoie (...) richement 1970 (...) l'argent (étant) assez fort pour noyer les anachronismes* » (JM, 135). Reste que cette appréhension de l'espace urbain porte en elle une visée polémique, voire politique⁷. Un an mentionne ainsi l'existence d'arrêtés anti-mendicité qui redisent l'incapacité du corps social dans son ensemble à gérer globalement le phénomène d'exclusion. La problématique du roman s'accompagne d'une réflexion sur le rapport à l'espace autant que sur le lien aux autres que l'espace social (le lieu commun qu'est la ville) autorise ou favorise.

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. Donc, nombre de maires concurent d'impérieux arrêtés prohibant la mendicité, la station allongée dans les espaces publics, le regroupement de chiens sans muselière ou la vente de journaux à la criée, sous peine d'amende et de mise en fourrière suivie de frais de fourrière. Bref, on entreprit d'inciter les gueux à courir se faire pendre ou simplement se pendre ailleurs (JM, 76).

Outre le récit de la progressive clochardisation d'une femme dans *Un an*, le rappel d'une brutale désocialisation d'un amoureux éconduit est placé au cœur de *L'équipée malaise* et permet le rappel des procédures mises en place par l'Etat pour la prise en charge des individus désocialisés réfugiés dans le métro.

Les hommes en bleus (...) vous remontent sans trop de violence vers la rue (...) on vous mène à l'hospice de Nanterre où l'on vous douche et désinfecte et donne un repas, vous dormez, c'est l'occasion de rencontrer du monde (EM, 26).

Parallèlement, dans *Au Piano*, plusieurs références sont faites au phénomène complexe de la prostitution féminine avec ses violences et ses aberrations (AP, 62-63). Elles enrichissent le point de vue politique de l'auteur sur la cité telle qu'il la vit, la perçoit et la crée. Jean Echenoz décrit donc moins qu'il ne décrypte la ville du présent. Sa vision de la mondialisation qui a transformé la planète entière en village, est explicite en ce qu'elle contient un vaste concentré d'espaces et de passages bipolarisés, oscillant entre un ici et un ailleurs uniformes portant le problème d'accès au centre, autrement dit d'accès au sens.

Il habitait tout en bas de la rue Oberkampf (...) Les locataires étaient d'une grande diversité de provenances ; selon leurs longitudes et habitudes respectives, leurs emplois du temps se chevauchaient, s'opposaient ou se confondaient dans un cycle ininterrompu, comme un décalage horaire permanent, immobile. Chaque instant était un contrepoint de paroles et de musiques égyptiennes, coréennes ou portugaises, serbes et sénégalaise qui se brisaient les unes contre les autres (C, 13-14).

L'écrivain traduit cette donnée anthropologique en

désignant et en contestant quelque peu l'action politique de globalisation qui impose la ville monde. De fait, dans *Je m'en vais*, le narrateur questionne la création par la Communauté Européenne de l'espace Schengen, annulant les frontières, tant cette facilité de déplacements lui semble un leurre qui ne crée pas de relations équitables entre les communautés, mais qui, au contraire, renforce les disparités, autorisant « *les riches à se promener chez les riches, confortablement entre soi, s'ouvrant plus grand les bras pour mieux les fermer aux pauvres qui, supérieurement bougnoulisés, n'en comprennent que mieux leur douleur* » (JM, 202). A travers le déni politique de la localisation, il saisit l'effacement des frontières spatiales et géographiques, en soi positif, mais qui conduit inmanquablement à l'instauration de fractures plus insidieuses, moins visibles, celles de la précarisation, frontières plus identitaires et intérieures que les limites géographiques.

Si la ville-monde désormais abordable de toutes parts n'offre plus d'obstacles aux mouvements humains et au désir de raccordement des distances, en contrepartie, elle n'est plus envisageable que sur le mode labyrinthique d'un espace quadrillé par les routes, les voies ferrées et les lignes aériennes. Dans l'imaginaire échenozien, cette réorganisation structurelle est fortement visible : suivant un mouvement de dématérialisation, la cité n'y est jamais dépeinte comme une organisation statique, mais entretient des échanges permanents et multiples avec les espaces alentours (EM, 57, 228 ; L, 28 ; NT, 101-102). L'espace urbain est un lieu actif : Echenoz fait de la forme centripète et fermée de la ville une structure linéaire extensible et ouverte.

C'est que cette ligne Etoile-Nation, qui assure la jonction entre quartiers chics et 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 – est aérienne en grande partie (AP, 68-69).

Les installations nécessaires à la circulation – et plus encore à la circulation accélérée – des personnes et des biens sont les modalités premières de la cité contemporaine : rues, routes, échangeurs, autoroutes, périphériques encombrant les romans :

La Simca 1000 emprunta une suite de rues vides, presque aussi dépeuplées qu'en pleine nuit. Il

faisait trop froid, les gens restaient dans les maisons » (MG, 90) ; « Ils avaient traversé Gennevilliers, dont les rues, comme à Paris, étaient vidées par les effets conjugués du dimanche et du froid, puis ils avaient rejoint l'autoroute du Nord. La Volvo roulait dans le gris (MG, 110).

Dans cet entrelacs de voies carrossables, l'appréhension de l'habitat hypermoderne - ici « *atelier en retard de plusieurs aspirateurs* », « *campement de sultanes en vacances* » (EM, 17) ou « *terrier de célibataire* », là, « *planque de fugitif aux abois* » ou « *legs désaffecté pendant que les héritiers s'empoignent* » (JM, 16) - est problématique car aucune stabilité durable ne s'associe plus aux domiciles des personnages, communément dépeints comme « *une façon de terrain vague intérieur* » (JM, 88). En tant que mémoires et miroirs des occupants, ces lieux communs de vie sont à peine évoqués car ils sont concurrencés par les lieux de circulation les plus divers - gares (C, 79, EM, 181, L, 11), aéroports (L, 161), ports (EM, p.99-101), métro, stations aérospatiales (NT, 118-210) - qui enrichissent la thématique du réseau et du rhizome.

La ville se lit comme un agglomérat de non-lieux⁸ tant l'imaginaire de l'espace correspond aujourd'hui à un imaginaire du tissu rhizomatique et déstructuré.⁹ Routes et voie ferrées sont des seuils agrégés à la ville, des espaces mouvants, grisants, anonymes parce que collectifs : difficilement situables dans les espaces qu'elles permettent de parcourir à grande vitesse, elles transportent avec elles un cortège de paysages à peine entrevus - et « *par ailleurs dépourvus d'intérêt* » (AP, 38) - qui prouvent aisément l'impossibilité pour les voyageurs de s'attacher aux lieux qu'ils traversent (C, 125-126). Ce type de description est également symptomatique de la conception anthropologique actuelle de l'hypermodernité. Grâce au développement de ses moyens de transports et de leur vitesse, tout espace s'est transformé en espace de transit, simple relais vers un autre lieu de même type. Et, de sa course effrénée sur la Terre, l'être humain ne retire plus qu'un sentiment plus fort d'impuissance : les routes ne mènent plus à Rome, mais à d'autres routes !

L'intrigue et l'agencement structurel du *Méridien de Greenwich* imitent cette frénésie de mouvements autant que la difficulté à se situer dans un monde où chaque lieu fait sens et donc, où nul lieu n'en possède plus. Chacun des trente-quatre chapitres est synonyme d'un

changement de lieu qui s'opère abruptement sans aucune transition en ce qui concerne la construction narrative : chaque chapitre se constitue dès lors comme une rupture avec celui qui le devance et le suit. Dans *Cherokee* en revanche, la ville et ses espaces-clefs forment un réseau uniformément gris. Ici ou ailleurs, tout est semblable, ainsi que le montre ce coup d'œil jeté sur le quartier chinois du sud parisien, en mal d'exotisme.

Il traversa le quartier chinois, qui ne proliférait pas en cris brefs, musique aigre, coins obscurs, arrière-salles, odeurs inattendues, idéogrammes et lampions, mais consistait en hautes et longues barres d'immeubles gris, tels des paquebots en quarantaine échoués de part et d'autre de l'avenue (C, 18).

Si la peinture de l'ensemble des espaces constituant la cité hypermoderne s'avère particulièrement soignée chez le romancier, elle s'accompagne d'une peinture des liens qui ne l'est pas moins. Ainsi, le goût de Jean Echenoz pour la ville est-il aussi fort dans ses intrigues que son intérêt pour le type de personnages qui la fréquentent - errants, promeneurs infatigables, clochards, voyageurs, mercenaires, détectives, espions... En peignant us et usagers, l'écrivain livre, en définitive, après un savoir-lire, un savoir-vivre la cité moderne.

2/. Typologie des us et des usagers de la ville ou « *Paul avait pris l'après-midi pour aller respirer le gaz de la grande ville* » (EM, 238)

Aujourd'hui planétaire – tentaculaire dans nos cauchemars¹⁰ -, la ville a vu son organisation structurelle se modifier avec la récente refonte du noyau en celle de réseau. Les descriptions montrent que cette technique urbanistique a fait sienne les structures tant physiques que symboliques de polycentrisme et de continuité. Mettant en cause le caractère de centralité du tissu urbain, elle met aussi en cause son identité et celle de ses occupants. L'apparition de cet espace intermédiaire global omniprésent donné comme l'une des figures de l'excès né de la modernité a été explicitée en ces termes par les philosophes Deleuze et Guattari :

Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'un et l'autre, ruisseau sans début ni fin.¹¹

Dans la fiction échenozienne partout fleurissent routes et autoroutes, voies ferrées, gares et zones commerciales où l'ancrage humain est impossible, alors même que l'étymologie veut que tout humain soit intrinsèquement lié à l'humus – humus qui, de nos jours, reste aussi inodore qu'invisible sous l'asphalte. Fort heureusement, Echenoz enrichit la peinture de ses paysages urbains en esquissant les habitants qui participent à la caractérisation des lieux.

Il traversa la place et monta la rue Blanche, puis la rue Pigalle jusqu'au boulevard de Clichy. Le quartier commençait à se garnir de femmes disséminées sur les trottoirs, seules ou par petits groupes de deux ou trois (MG, 27) ; Passé le rush général vers les bureaux, les ateliers et les écoles, les rues étaient plus calmes, tout reprenait son souffle avant le prochain coup de feu ; les balayeurs dépoussiéraient l'asphalte avec désinvolture, à l'économe (L, 64) ; Sous les premières menaces du jour, le boulevard Haussmann se tenait tranquille et propre, déjà passaient les éboueurs chargés de parachever le tableau, de préparer la piste (EM, 53).

De fait, en « *posant un regard discret d'ethnologue en vacances sur le boulevard* » (C, 190), Echenoz confronte ses protagonistes au caractère prépondérant de la civilisation du présent. Les personnages ont déserté les topoï classiques : chambres à coucher, cuisine, salon... ne possèdent plus la force du 19^e siècle durant lequel éclôt l'obsession du lieu bâti et de sa description littéraire. Puisque l'époque encourage la promotion d'espaces transitionnels sans réelles frontières, les héros les investissent, non sans difficultés. Intensément traversés par des voies de circulation, les décors se vivent comme autant de lieux d'aliénation et de souffrances qui ne créent ni identité ni originalité et n'engendrent que des relations de similitude, de solitude. « *Sous l'apparente diversité de la banlieue toutes les choses y semblent affectées d'un même poids, du même goût, nulle forme sur nul fond ne faisait sens, tout était flou...* » (L, 188).

La fiction utilise pour autant qu'elle peut ces territoires inédits : avec l'histoire d'amour retracée dans *Nous trois*, Echenoz exploite de nouveaux lieux romantiques, conscient que le lecteur ne manquera pas de s'exclamer : drôle d'endroit pour une rencontre ! L'évolution des relations entre Mercedes et Louis Meyer,

qui constitue un fil narratif majeur de l'intrigue, se fait systématiquement dans un cadre transitionnel. Leur rencontre (explosive) se produit sur la bande d'arrêt d'urgence de l'autoroute du sud (NT, 24-29), leurs successives retrouvailles se déroulent dans des ascenseurs¹² (NT, 59-69, 166-167) et leur première étreinte amoureuse (NT, 209) se noue à bord d'une navette spatiale, évoluant « *sereinement à 30000 km à l'heure sur une autoroute orbitale* » (NT, 197). Le même lecteur saisira combien l'investissement dans la spatialité est prépondérant lorsque Meyer réalisera que le lieu crée le lien et déplorera se percevoir comme une « *côte flottante dans le corps du monde* » (NT, 23). Le romancier souligne habilement les difficultés à investir les habitats modernes, n'omettant rien des échanges humains dont il fait ressortir la « *politesse promiscue qui régite également les relations, sans condiment, des tranches de rosbif serrées dans un Tupperware au frigo* » (NT, 67). C'est en sociologue qu'il aborde la thématique des transports en commun parisiens intra muros, lieu d'un va-et-vient pour les usagers, « *du nord-est où l'on dort au nord-ouest où l'on œuvre* » (EM, 54) : « *Gare du Nord, des escadrons de Parisiens travaillant en banlieue croisaient le contraire* » (EM, 131).

D'une façon générale, Echenoz met en scène des citadins qui utilisent l'ensemble des moyens mis à leur disposition par la globalisation : il les décrit à pieds, à bicyclette, en voiture, en taxi, en train, en transports en commun et même en navette spatiale. En outre, il travaille les concepts d'espace transitionnel et de nomadisme urbain grâce à des personnages auxquels les notions de domiciliation, de déterritorialisation, de mal-être sont attachées : ainsi Véra dans *Le méridien de Greenwich*, Paul ou Théo dans *L'équipée malaise* sont-ils littéralement déboussolés¹³ dans le vaste réseau planétaire. Les déplacements des protagonistes dans la ville revêtent différents buts : il y a les déambulations et le vagabondage des SDF, les surveillances et les filatures des espions, le panel des poursuites qui peuvent être courses éperdues dans le métro d'un homme après une femme entraperçue comme étant la silhouette revenue d'un passé lointain (AP, 66-77), traques de bandits amateur, cavales de kidnappeurs, allées et venues inconséquentes et promenades de santé - habitant rue Murillo, Max Delmarc dans *Au Piano* est un pianiste professionnel stressé qui, toutes les deux pages, va s'aérer l'esprit dans le Parc Monceau voisin - et fausses pistes suivies par des policiers. Leur point commun est

d'entraîner les lecteurs dans une multiplication de tours et de détours. Ainsi le littéraire peut-il s'emparer de cette nouvelle approche de l'urbanisme et alimenter la réflexion sur le rapport des hommes avec les lieux dans lesquels ils vivent. Lorsque, par exemple, sont saisies, opposables autant qu'apposables, la ville et sa banlieue, sœurs siamoises qui créent et crient les difficultés relationnelles, l'approche est pour le moins flagrante. Résignés à l'air du temps, les personnages s'y diluent et y dévoilent leurs vraies ambitions à l'égard des liens qu'ils y vivent, désenchantés.

Si vous saviez ce que je n'en peux plus, moi, de baiser des veuves dans des H.L.M. (...) Vous n'imaginez pas ce que c'est (...) Les réveils. Les matins. Rentrer chez soi même pas lavé par le périphérique bouché, sous le temps pourri, retrouver son appartement glacial. Remettre le chauffage et garder son manteau en attendant que le café passe. Vous n'imaginez pas la déconsidération de soi que c'est (GB, 125).

Il faut dire que depuis leurs origines, les habitats suburbains sont des logements provisoires, transitoires entre deux modes de vie, l'un rural et l'autre citadin qui jusqu'aujourd'hui, plusieurs décennies après leur construction, demeurent énigmatiques pour leurs occupants. « *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* » (L, 129). Le phénomène de croissance a en effet transformé ces espaces en une concentration de masses anonymes, de populations mélangées et regroupées dans des habitats standardisés, menacés par une asphyxie généralisée que les aménagements successifs ne parviennent pas toujours à enrayer. Les liens y sont fragiles et fragilisants : c'est pourquoi ils pénètrent le littéraire. Incontournables dans la société actuelle, les habitants de ce lacs de lieux hybrides et intermédiaires intéressent particulièrement l'écrivain qui, en peignant la conglomération hétérogène des divers motifs architecturaux qui les composent, explique que ces excroissances ne peuvent que rarement relever d'un principe de sens pour qui les côtoient. La perte d'identité des banlieusards, nomades urbains, le chaos existentiel, qui souvent y règne et se traduit en termes de violences, destructions, ghettos et autres cris d'alarme, attestent de l'action structurante de l'espace architectural sur

l'individu, sur sa manière d'envisager le monde et ses relations à autrui, sa manière de construire sa propre identité. Reste la portion congrue de l'investissement nécessaire des individus dans le paysage urbain. Le besoin d'affection, d'amitié et d'amour demeure aussi vif qu'ailleurs, mais ce sont surtout l'indifférence, l'hostilité et la frustration qui s'y inscrivent. Le phénomène de métropolisation permet au romancier d'offrir de belles images sur les pitoyables échanges humains.

Minuit vit Meyer, au fond de son canapé, passer un dernier coup de fil à Georges, très vieil ami, un de ces si vieux amis auxquels on a déjà tout dit, du moins tout le superflu, on n'a plus que l'essentiel à se demander, alors aujourd'hui qu'est-ce que tu as mangé (NT, 67) ; Tout au long du boulevard de Courcelles jusqu'à la place des Ternes, Chopin prémédita ce qui devrait se passer pour lui toute la soirée, seul à côté de sa fenêtre. Une boîte de conserve et puis un peu de stilpon, ensuite le film à la télévision, Marianne qui souhaiterait une bonne nuit au pays, puis on finit toujours par aller se coucher (L, 189).

Echenoz peint des existences bringuebalantes et narre les relations amoureuses qui fondent traditionnellement les destins romanesques dans leur dimension ludique et fantasmagique, mais également dans leur dimension névralgique. Echechs, ruptures, chagrins d'amour, divorces et prises de conscience paralysent les protagonistes qui convertissent fréquemment leur frustration en symptôme névrotique. Leurs modes de convivialité sont de toutes façons associés métaphoriquement à la ville.

L'amour, tu vois, lui a-t-il expliqué, c'est comme la neige à Paris. C'est bien joli quand ça vous tombe dessus mais ça ne tient pas. Et ensuite, c'est foutu. Soit que ça vire à la boue, soit que ça vire à la glace, très vite, c'est plus d'ennuis que d'émois (GB, 245).

Ce n'est donc pas sans humour que, dans *Lac*, Frédéric séduit par la belle Suzy a cette expression en l'apercevant : « *Caramba (...) décidément, les plus belles jambes de Paris-surface* » (L, 51) et qu'elle-même rappelle qu'adolescente, elle était tombée amoureuse de Robert, « *le plus joli garçon de la Zup* » (L, 82). Preuve, s'il en faut, que le romancier a pleinement intégré les

concepts modernes qui voient dans l'organisation structurelle des lieux de vie le terrain où écloit la socialité, l'être ensemble d'une communauté. Les usagers comme les usages du lieu fondent cette socialité qui n'est en rien mécanique : elle s'attache bien plus profondément au sensible de l'existence. Aussi Paul, promeneur parisien en proie à l'ennui brosse-t-il cette esquisse expressionniste : « *Le ciel sur le boulevard était une jambe violâtre, rayée de nuages variqueux. Paul avançait sans direction déterminée, ses yeux croisant ceux des mannequins dans les vitrines* » (EM, 23). Cette acuité d'Echenoz dans son approche de la société contemporaine fait qu'à chaque page est rendue sensible l'interaction entre la ville, qui est la forme politique majeure, et ceux qui la vivent. « *Dans les rues, les femmes remplacent les statues* » (NT, 103). Autrement dit, la formation d'un espace social commun passe par la prise en considération de paramètres non rationnels, tels l'imaginaire et le plaisir.

Seconds dans la typologie des personnages, après les citadins et habitants des banlieues, les errants, promeneurs contraints et autres clochards forment la catégorie de ceux qui refusent toute existence sociale et donc toute appartenance à la cité. L'interrogation sur les conditions d'existence *en société* de cette minorité que représentent SDF, clochards en rupture de liens fondamentaux et autres exclus du jeu social, apparaît très explicitement dans *Un an*. En suivant les étapes de l'auto-exclusion compulsive de son héroïne, le roman montre que vivre en marge de la société, c'est encore vivre dans la société, tant les attaches avec le groupe font autorité sur chacun¹⁴. Il s'interroge sur le désir inconscient d'organiser quotidiennement le pire pour son existence, et s'attache à décrire l'atmosphère de violence qui fait corps autour de son personnage devenu paria. Victoire (que le prénom prédestine malgré tout à l'héroïsme) connaît la faim, la gêne, le froid, l'isolement, la honte, le délabrement physique de la communauté des exclus.

D'abris de fortune en rencontres de hasard, elle vit, pendant près d'un an, un véritable cauchemar auquel elle mettra fin, comprenant sans doute que son mépris du principe d'autorité du lien social équivaut à un refus de l'humanisation. L'espace de liberté choisi par l'héroïne s'est déformé jusqu'à devenir claustrophobe. Cause motrice de l'intrigue, la fuite n'est qu'égaré, c'est-à-dire déplacements forcés et épreuves physiques sur lesquels l'héroïne n'a aucune prise. Les espaces que traverse Victoire sont des lieux d'errance, des lieux d'absence, qui se dégradent au même rythme que son propre aspect

physique : pour l'écrivain, la perte de toit irrémédiablement entraîne dans sa logique furieuse la perte de soi. Il marque symboliquement chaque étape de cet isolement progressif en s'appuyant sur la déchéance de l'habitat : trouvant d'abord refuge dans un pavillon au loyer mensuel s'élevant à 3600 francs (UA, 14), Victoire se loge trois mois plus tard dans un grand hôtel, ne désirant pas ralentir trop brutalement son train de vie (UA, 45), puis dans un hôtel « *beaucoup moins bien* » (UA, 49). Ayant perdu énormément d'argent, sa vie prend un tour qu'elle n'a jamais connu : elle est contrainte de dormir dehors aux abords des villes (UA, 55-73). Le temps des rencontres avec des S.D.F. et des refuges de fortune - cabanes, bâtiments désaffectés et autres couvertures de sacs plastiques sur des terrains vagues - arrive rapidement. Victoire trouve néanmoins un grand réconfort dans la solidarité de ces êtres misérables, emmitoufflés, comme elle, dans leur solitude, leur gêne et leur seul abri de vêtements. Au cours de ce périple, le délabrement de l'habitat et de l'aspect physique s'est, en outre, conjugué à la déchéance mentale de l'héroïne (UA, 97).

L'expérience tyrannique et extrême du non-lieu paraît une composante essentielle dans l'existence de Victoire et des êtres désocialisés qu'elle rencontre. Les topoï qui encadrent le roman sont d'ailleurs des lieux de transition, puisqu'il s'agit de deux gares parisiennes : la gare Montparnasse (UA, 7-8) pour quitter Paris et la gare Saint-Lazare (UA, 106) pour y revenir. Le roman offre, de surcroît, grâce à cette auto-stoppeuse occasionnelle, un florilège caricatural de la communauté des conducteurs français. Odeurs, bruits et trajets sont rendus avec précision : Victoire progresse du véhicule d'un assureur à celui d'un croque-morts, intègre la cohue générée par la cohabitation dans une Seat d'une mère de famille et de ses trois enfants, passe ensuite, sans transition, dans l'austère Renault 5 d'un prêtre à la vieille Ford Escort d'un groupe de jeunes gens et, enfin, intègre la 605 d'un vieil agriculteur silencieux (UA, 61-71, 99, 101 ; JM, 192-195). Aussi humaine qu'urbaine, l'aventure de Victoire, engendrée par un malentendu initial, sera finalement une déambulation sans but et sans arrière-pensées, célébrant le quotidien des misérables de cette fin de siècle, affublés de l'étiquette bien trop patente de Sans Domicile Fixe. Loin de faire d'*Un an* l'archétype de l'esthétique de la résignation, l'odyssée amère, frustrante, anti-héroïque de Victoire fait du roman tout entier le roman de la désillusion de notre époque.

D'autres errants parcourent le monde échenozien : dans *L'équipée malaise*, l'un des protagonistes, Pontiac, est un clochard qui symbolise l'impératif explicité par Paul Virilio du « circulez ! » qui s'étend à nos cités. En effet, le lecteur se laisse guider à travers la ville par ce personnage anarchique et solitaire, qui de façon bien ironique porte un nom de voiture, dans des refuges de fortune au bout de longues errances. Il y a toutefois quelque chose de mythique dans la phrase inaugurale des aventures de cet anti-héros : « *Charles Pontiac disparut le premier, vers les souterrains, sans prévenir personne* » (EM, 9). Le lecteur suit donc cet exclu romantique dans ses promenades souterraines et métropolitaines, dans ses repos inconfortables sur les quais de la Seine avec « *les gens des ponts* » (EM, 25), avant d'en faire la figure de vainqueur dans cette équipée parce qu'il retrouve son grand amour d'il y a trente ans. Les héros ne sont pas toujours ceux que l'on croit dans l'univers d'Echenoz ! Là encore, le regard du personnage impose sa vision de la ville :

Il franchit la Seine sous les dorures du pont (...) le jour se lève sur le petit arc de triomphe qui est là, joli petit objet clair qu'on voudrait toujours emporter avec soi (EM, 27) ; Il était encore tôt dans ce quartier excentré, il n'y avait là personne qu'un vieux chien cafardeux fourgonnant dans un sac déchiré, posant des regards discrets sur Charles comme pour lui suggérer de fourgonner avec lui (EM, 56).

Cet individu désocialisé offre une peinture de Paris où habitudes et références sont inédites. « *Tout le jour passent ici des péniches, considérées depuis le square ponctuel par des inactifs accoudés au buste de Frédéric Lemaître* » (EM, 27, 92). Aussi les espaces interdits au public lui sont-ils rendus accessibles à lui qui « *n'appartient pas comme les autres au public* » et qui, par conséquent, « *enjambe les barrières* » (EM, 27) et emprunte « *les passages réservés au service* » (EM, 95). Grâce à lui, et à ses comparses, le lecteur pénètre des lieux inconnus, cachés, entravés ou dénigrés.

Nuit et nuit, ils fouillèrent les entrailles du réseau jusqu'aux plus interdites au public, jusqu'aux stations fantômes, Arsenal et Croix-Rouge rayées de la carte du monde hantées par une frange d'errants cavernicoles (EM, 244).

Il accède également à des lieux vidés de leurs usagers, tel le Musée Jacquemart-André dans lequel Pontiac passe ses nuits : « *C'était un de ses refuges favoris, un séjour sûr quoique pas si bien chauffé, moins confortable qu'on pourrait croire* » (EM, 52-53). Cette problématique aujourd'hui se matérialise dans le design qui, édifie un espace convivial offrant de moins en moins de possibilités de sédentarisation, d'arrêts, de stagnation et de repos pour les passants ou les habitants. Les équipements installés récemment à Paris et dans les grandes villes en témoignent : bancs publics ou assises traditionnelles des quais du métro disparaissent peu à peu, remplacés par des barres de fer, des « assises semi debout », et des piques de fer fleurissent autour des boutiques ou des immeubles. Tous ces éléments de design sont conçus en fonction d'un indice de prévention de la sécurité et, au final, contraignent les plus démunis à s'exiler hors la ville.

En outre, l'attention de l'écrivain s'étend au minuscule comme au capital. Sous la plume de Jean Echenoz, la cité est plus qu'un objet de contemplation et d'interrogation : c'est une scène vivante et animée, toujours renouvelée par et pour les personnages. Avec une légèreté constante, une sorte de poésie dans le regard immanquablement teintée d'ironie, l'écrivain trahit son goût pour les recoins incongrus, les encoignures étranges, les espaces confidentiels et les zones d'ombres : hôtels de deuxième zone, usines désaffectées, sous-sols malfamés, passages borgnes et terrains vagues où la vie reste tapie dans la pénombre. Peut-être parce que, dans la ville nouvelle et assainie, ils disparaissent au profit de lieux dans lesquels la circulation est redessinée de façon à faciliter la surveillance, le contrôle, le blocage, le romancier cherche à les faire revivre grâce à ses personnages.

Dans Levallois, Charles rejoignit une rue nommée Madame-de-Sanzillon tout au long de quoi les constructions rapetissaient en noircissant, se dégradèrent au point de s'effondrer parfois, ceintes de franges de terre où proliféraient de mauvaises herbes géantes (EM, 55).

Ce décryptage panoptique amène l'écrivain à animer une lignée de passants professionnels que sont le mercenaire en mission, le bandit traqué en déroute, le policier, fin limier, qui enquête et l'espion en fuite... Tous

solitaires et attentifs aux paysages et aux individus revivent à l'envi l'existence de l'errant.

L'itinéraire de Théo Selmer ne semblait guidé par aucun but particulier. Il se laissait marcher plutôt qu'il ne marchait lui-même. Il suivit les quais où quelques bouquinistes engoncés, emmaillotés sous des manteaux superposés, frappaient le sol avec leurs pieds en soufflant sur leurs mains (MG, 25).

Les urbanistes d'aujourd'hui prônent, du reste, l'usage du concept de « trajectif », pour compléter l'appréhension de l'humain, déjà saisi entre subjectif et objectif. Ils voient précisément dans la ville le lieu des trajets et de la « trajectivité » nouvelle présente dans *L'équipée malaise*, grâce à une autoroute d'Ile de France qui un long moment se trouve l'espace privilégié de l'action : elle permet la fuite des truands (EM, 119), les mène vers leur repaire en rase campagne (EM, 143, 193-194), après un hold-up (EM, 191) ou un enlèvement (EM, 232) et sert de lieu de mise au point ou de règlements de comptes (EM, 193). Cette liberté totale de regard et de mouvement, Selmer, le mercenaire sanguinaire du *Méridien de Greenwich*, la connaît, lui pour qui le temps s'écoule au rythme de longues marches répétitives dans Paris, New York ou une autre mégapole, dans l'attente d'une nouvelle mission agrémentant d'un peu d'action ses pérégrinations. « *Il passait (...) la plus grande partie de son temps dans les rues, ne rentrant à l'hôtel que le soir pour dormir, et le quittant tôt le matin* » (MG, 50). La trajectivité signifie également qu'aucun des territoires n'existe indépendamment du parcours qu'il contient et les bandits qui fuient de cache en cache en portent la symbolique (EM, 143-144). Autant que les espions en route ou en dérouté, ils complètent la catégorie des figures prétextes à parcourir la ville. Vito, espion désinvolte de *Lac*, lassé des filatures, se distrait dans un autobus parisien non seulement du panorama mais aussi de l'étude de mœurs ébauchée que lui offre son trajet :

Le 47 prit en pente douce le boulevard Magenta, puis le Faubourg Saint-Martin, peu de monde en descendit, moins y montait (...) Par temps clair, parmi le trafic réduit, une quiète ambiance de safari photographique régnait dans le véhicule, l'heure était idéale pour observer toute sorte de salariés lâchés sur les trottoirs pour y chasser leur nourriture, parfois y déployant leurs parades amoureuses (L, 12).

Une longue course poursuite dans le dédale des rues de *Cherokee* montre encore que, sous le regard de l'homme traqué, le paysage se met à exister plus intensément et se compose à chaque pas franchi. En fait, la dérive des hommes poursuivis, suivis ou filés dévoile les lieux. Alors qu'il tente d'échapper à ses poursuivants dans un quartier suburbain, l'un des nombreux personnages du roman filme littéralement les rues, passages, portes, escaliers qui créent un espace labyrinthique des plus hétéroclites. Sa fuite débute « *entre deux boutiques dans un des recoins du passage qui n'en manquait pas* » ; elle se poursuit dans un dédale d'escaliers mécaniques, d'allées annexes, de couloirs, de décrochements, de mezzanines, d'entrées de service et de sortie de secours (C, 159; 184-185). Le fuyard aboutit ensuite à un passage secret desservant tout le pâté de maisons et pénètre dans un réseau de boutiques et arrière-boutiques sans fin. La ville se dévoile à qui souhaite l'interpréter : elle ouvre volontiers ses artères sombres et ses demeures quasi-désertes à l'imaginaire (C, 164). Il faut alors préciser que des personnages échenoziens qui enquêtent – et ils sont nombreux : détectives privés et policiers, espions, mercenaires ou truands minables – vont irrémédiablement de rendez-vous manqués en filatures qui n'aboutissent à rien. A rien, sauf peut-être à découvrir la ville.

Grâce à cette communauté, il est aisé d'aborder des problématiques diverses, à la frontière de l'anthropologie et de la fiction, telles que la difficulté d'habiter les espaces des nouvelles technologies et celle d'appréhender comme des lieux de vie les non-lieux qui se multiplient au sein du tissu urbain actuel. Ils ont pour noms cafés, squares, hôtels, centres commerciaux, routes et autoroutes, gares... et se retrouvent en forte concentration dans une capitale telle que Paris.

3/. Paris la Belle¹⁵ ou « *Bienvenue en section urbaine* » (AP, 185)

Une constante apparaît dans les publications de Jean Echenoz : la place de choix accordée à la capitale. Les intrigues – notamment celles parues entre 1979 et 1989 – ont quasiment toutes pour cadre principal la ville de Paris. L'écrivain, parisien d'adoption, avoue être un promeneur infatigable, amoureux de sa ville et explique que son intérêt de romancier pour la ville est conditionné par l'aspect imaginaire de la mégapole française. Nouveau « Paysan de Paris », Echenoz déclare : « *Paris me paraît toujours un décor de fiction, ce que je ne*

retrouve pas ailleurs, cela a un côté factice, c'est beau comme quelque chose de faux». ¹⁶ Ville romanesque dans la tradition littéraire, Paris est, il est vrai, un somptueux décor, romantique à souhait, mystérieux, magique : une invite à l'imagination. La ville n'a jamais cessé d'inspirer ni de procurer des émotions esthétiques toujours renouvelées. Jean Echenoz s'inscrit dans la lignée de générations d'écrivains et de poètes, piétons de Paris¹⁷, selon la formule de Léon-Paul Fargue, qui ont arpenté la capitale et laissé dans leurs œuvres les traces d'une ville réelle, rêvée, disparue. Paris reste pour une large part à l'origine de la poétisation de la culture urbaine présente dans son écriture aujourd'hui.

D'abord, la mégapole française représente un coin de vie en demeurant le lieu majeur des intrigues. Au hasard de l'œuvre, il est facile de repérer cet indispensable cadre, qu'il soit ou non donné pour indispensable et motivé. L'incipit du chapitre 3 de *Lac* offre, par exemple, la démonstration de la volonté de l'écrivain de décrire la capitale, sans que cet espace précis et richement détaillé ne soit indispensable au fil narratif. Echenoz a plaisir à dépeindre Paris, à faire de ses personnages d'infatigables arpenteurs des rues, des avenues et des boulevards périphériques. Par exemple, le héros de *Lac*, Frank Chopin, se promène sur les Champs-Élysées et, de là, observe finement que lorsqu'il pleut trop sur les Champs-Élysées, « *les hommes qui ont un peu de temps cherchent un coin sec en attendant que ça passe* » (L, 18) ; il constate en citadin averti que les touristes ne manquent jamais de se photographier dans l'axe de l'Arc de Triomphe et que les badauds sont nombreux qui s'attardent volontiers dans les firmes automobiles de luxe. Ethnologue d'un nouveau genre, Chopin remarque aussi sur les bancs « *quelques brochettes d'intérimaires qui ingèrent de silencieux yaourts* » (L, 20) et, distrait par le décor parisien, véritable théâtre, il manque hélas sa rencontre avec Suzy Clair : « *Lorsqu'il se retourne, elle n'est plus là. C'est donc dans d'autres circonstances qu'il fera connaissance avec (elle)* » (L, 21). Ce cadre crée pour l'intrigue un univers à la fois étrange et familier, débordant de fantaisie autant que saturé de réel : c'est d'un tel travail sur le travelling que naît la puissance romanesque échenozienne, puisque le profit est nul en terme d'intrigue. L'ensemble des données recueillies par Chopin participe donc du mouvement descriptif macrophotographique qui s'attarde volontiers sur des détails, leur conférant une force imposante, détails qui

une fois commentés par la voix narrative sont redessinés, à la fois semblables et différents.

D'autres visions de la Paris agrémentent les fictions :

Véra rejoignit la Seine en s'accordant un détour par la place de la Concorde dont la vastité plane et vide, parsemée d'édifices hétéroclites, et de laquelle on distinguait en contre-plongée les hauteurs lointaines de la ville, éveillait en elle une sorte de vertige (MG, 147) ; Comme partout dans Paris l'été, les ouvriers casqués s'affairent, déploient des plans, mordent dans des sandwiches et s'expriment dans des talkies-walkies (JM, 158).

Ces esquisses s'accompagnent systématiquement d'une bande-son fort élaborée adaptée à la ville qui jamais ne cesse de vibrer. Elle laisse au lecteur une vive impression que l'écrivain résume en ces mots : « *le bruit général embrumait l'espace de façon assez stable, comme orchestrée* » (MG, 150). En effet, la rumeur de la rue filtre à tout instant (JM, 148), des musiques s'élèvent, entêtantes, des cassettes défilent dans les autoradios, des coups de klaxon retentissent, des pneus crissent, des moteurs entassés sur le périphérique ronronnent avant que ne s'imposent pour quelques rares moments de lourds silences.

En attendant, ce dimanche d'été, le silence de Paris lui rappelait celui de la banquise, sauf que ce n'était plus la glace mais le goudron que le soleil faisait fondre superficiellement (JM, 113) ; En plein été, le XVI^e arrondissement est encore plus désert que d'habitude au point que Chardon-Lagache (...) offre des points de vue post-nucléaires (JM, 147).

Comme indiqué précédemment, l'extraordinaire photogénie de Paris permet à l'écrivain de travailler avec « *un échantillonnage varié de styles et de matériaux* » (MG, 37) qui intensifie son goût pour l'inhabituel et l'hétéroclite saisir dans ses constructions les mélanges de nouveau et d'ancien. Paris, il est vrai, se compose d'une grande quantité de matériaux culturels d'époques différentes dont le rendu pictural est fatalement kaléidoscopique.

Le taxi ondula autour de la République et descendit le boulevard Saint-Martin. Abel

regardait défilier les grands boulevards, long et large ruban de bitume presque droit, bordé de trottoirs et de toutes sortes d'édifices, de choses et de gens, très peu d'animaux, et qui changeait de nom tous les 400 mètres. A ces changements de nom semblaient correspondre des changements de style, architecturaux, économiques, tonaux, climatiques peut-être. De la République à la Madeleine se déroulait ainsi un lent processus métaphorique en saccades, par segments (MG, 236).

Les strates temporelles et événementielles très épaisses et très riches sont nettement visibles et font de la capitale française un palimpseste, « *un long plan séquence, un travelling de plus de mille ans* »¹⁸ dans lequel se côtoient des immeubles Napoléon III, des appartements Haussmanniens avec moulures au plafond, miroirs chargés de stuc et bibelots d'un autre âge, lithographies et toiles de maîtres (MG, 14-15), parquets à chevrons, chambre de service et doubles portes vitrées, des logements au milieu desquels trône une télévision au son coupé et dont les fenêtres s'ouvrent sur les grands boulevards, avec le « *grouillement d'enseignes au néon multicolores, mobiles, clignotantes* » (MG, 27), des passages désuets avec les poussiéreuses loges des concierges et les arrière-cours misérables avec leurs rangs dépareillés de boîtes à lettres anonymes éventrées, des bars de quartiers populaires aux salles saturées de lumière jaune et d'objets jaunis.

Du côté pair de la rue de Suez, la plupart des portes et fenêtres de vieux immeubles dépressifs sont aveuglés par des moellons disposés en opus incertum, signe d'expropriation avant anéantissement (JM, 87).

Sous la plume de Jean Echenoz, Paris devient une matière composite fort malléable dont l'écrivain peut traduire la fraîcheur ou exprimer les signes de lassitude.

Ce logement se trouve non loin de la rue Michel-Ange, derrière un portail rebutant du boulevard Exelmans : trois villas 1930 sont jetées là en vrac au beau milieu d'un grand jardin, au verso de l'ambassade du Vietnam (JM, 101) ; Quand il se retrouva rue du Sahel (...) il décida d'emprunter (...) une passerelle enjambant les voies protégées

par une grille où reposaient des conditionnements vides et plus ou moins cabossés (Orangina, Cola, Yoplait), six cailloux, un litre étoilé brisé, une paire d'espadrilles bleu pétrole inutilisables, une petite pelle en plastique vert pour le bac à sable et tout autour c'était le silence, le grand silence, le célèbre silence du 12^e arrondissement (AP,76).

L'« à quoi bon », saisi comme tonalité de l'époque, revient tel un leitmotiv. « *Aux environs de l'église de la Madeleine (...) les vitrines décorées des boutiques de luxe rappelaient aux passants qu'on survivrait aux réjouissances de fin d'année* » (JM, 8). Car, affreusement désabusée, l'écriture de Jean Echenoz est toujours ironique et désinvolte.

On ne s'imagine pas comme ça peut être joli vu de l'intérieur, le XVI^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 (JM, 101-102 ; 157-158).

Logiquement, la ville lumière jaillit en contrepoint grâce aux fenêtres éclairées ou aux rideaux tendus, aux tunnels, blafards ou heureux, aux virages pris à grande vitesse sous les néons des souterrains. Frontière invisible ou scintillante, la Seine court également dans la ville et relie des quartiers qui s'ignorent. Entre la rive gauche et la rive droite, le fleuve n'existe que pour appréhender une mosaïque de décors sélectionnés pêle-mêle, distendus, transformés. Fortement présente, la Seine sert parfois aussi de prétexte à la parole gratuite:

Un jour, en fin d'après-midi, après avoir un moment dégoisé sur la couleur du ciel, le goût du café, l'éclairage au néon, les garagistes, le problème du sucre et les charmes de la demi-saison, ils se plurent à imaginer ce que l'on pourrait trouver dans la Seine si celle-ci, par hypothèse, venait à s'assécher (MG, 177).

En fait, Paris se compose de signes multiples à interpréter, inlassablement, qui disent les modes de vie de l'époque, les habitudes à travers ses accessoires - objets industriels, mobilier de bureau, canapés défraîchis, plantes vertes en coma dépassé, bibelots, cendriers posés sur le zinc d'un bar-tabac, téléphones... Ces objets qui encombrant le quotidien au point de devenir invisibles dans leur banalité sont datés : ils appartiennent à une décennie singulière, les années 1980 :

Elle s'était installée devant ce bureau, deux tréteaux de fer supportant une grande vitre épaisse où se tenaient des objets également transparents – la brique en verre du cendrier, l'eau minérale en litre plastique – ainsi que d'autres plus opaques : le papier blanc, la machine noire et le transistor rouge par où, dans l'immédiat, Gerry Mulligan soufflait de l'air frais (L, 84).

Symétriquement, dans *Au Piano*, l'écrivain consacre de longs paragraphes au ticket de métro (AP, 71) ainsi qu'à l'énumération des accessoires classiques des quais de métro, allant des poubelles au revêtement de carrelage (AP, 77-78), en passant par les écrans de contrôle et les sièges en plastique (AP, 75) alors que, dans *Je m'en vais*, sa préférence va aux strapontins (JM, 92). En fait, Echenoz s'adonne avec un plaisir et un humour non dissimulés à une petite sociocritique d'us et usages typiquement parisiens :

C'était une conversation banale, elliptique et sans éclat, comme n'importe quel couple peut en avoir n'importe quel dimanche après-midi d'hiver, dans n'importe quel bar entre la Seine et la Bastille (MG, 150).

La plasticité de la ville en mutation continue lui permet, d'autre part, d'être le lieu d'un vaste jeu (de pistes) avec les genres littéraires. L'un des traits typiques de la littérature échenozienne de la décennie 1979-1989 est, en effet, le dynamitage en règle des grands genres romanesques : roman policier et roman d'aventures notamment. Parce qu'il est bien nommé roman de gare, le roman policier nous intéresse en premier lieu. Apparu parallèlement à l'essor des villes, lui-même engendré par l'industrialisation massive de l'Europe au cours du 19^e siècle, le roman policier s'épanouit « au moment où le capitalisme libéral ébranle l'ancien monde et crée les

conditions d'émergence d'une culture neuve, qui trouve d'emblée sa cohérence et est encore la nôtre ». ¹⁹

Roman de la modernité par définition, le polar échenozien offre lui aussi une voie privilégiée à l'exploration des lieux et milieux citadins comme à l'apparition de personnages prétextes à les parcourir. Sa remarquable élasticité thématique lui permet toutes les audaces et toutes les parodies. « *Iliade de la grande ville* », dit Chesterton, le roman policier peut s'appréhender comme un phénomène historique, social autant que littéraire qui témoigne d'un malaise de la civilisation industrielle moderne. Il faut rappeler qu'avant même le début du 20^e siècle, nombre d'ailleurs terrestres avaient été découverts et parcourus, les aventures modernes ne pouvaient voir le jour qu'au sein de l'espace urbain naissant. Aujourd'hui, le roman policier, roman noir ou d'espionnage, s'est assigné le labyrinthe ²⁰ urbain et suburbain comme lieu de récit et véhicule un imaginaire spécifiquement citadin : c'est un parcours dans Paris - archétype de la ville ²¹ - à la fois rapide, déconcertant, virevoltant et frénétique.

Complice ou témoin, sous la plume de Jean Echenoz, la métropole impose dès lors aux récits classiques de détection sa circulation : phénomène à découvrir, à maîtriser et à comprendre, elle doit être parcourue. Bien qu'ils se montrent difficiles à brièvement résumer du fait de l'entrelacement de leurs fils narratifs, *Le méridien de Greenwich*, *Cherokee*, *L'équipée malaise*, *Lac*, *Les grandes blondes* ou encore *Je m'en vais* possèdent une trame policière qui leur fournit leur structure interne. Tous exploitent les lieux interlopes du genre policier : bas-fonds, quartiers suburbains sinistres, rues solitaires, terrains plus ou moins vagues, maisons délabrées, caches minables de vendeurs d'armes ou d'escrocs ratés, hôtels miteux, entrepôts désaffectés, mais aussi cités périphériques lugubres et banlieues de béton. A l'abri de cette armature, les espaces précédemment décrits, restent solidaires des éléments constitutifs de l'intrigue - personnage, action, cadre temporel... - et deviennent des outils narratifs. Cette utilisation des lieux urbains dans la diégèse policière, parodique ou non, s'explicité en ces termes :

Le polar est ainsi un parcours urbain parce qu'il cherche une vérité sur la ville qui est en même temps une vérité de la ville et dans la ville. ²²

Il est vrai que les personnages échenoziens de *série*

noire se déplacent dans les espaces glauques de la cité à l'instar des explorateurs des romans d'aventures classiques à travers des terres inconnues. Lors de leurs parcours, ils (re)découvrent des odeurs, des sons, des énigmes et des embûches : la ville se fait littéralement jungle.²³

De la même façon, il y a bien des échos picaresques dans le style d'Echenoz. Lorsqu'il se laisse emporter par sa verve, le romancier s'inscrit effectivement dans la droite lignée des narrateurs qui, avec fougue et moult détails, narrent les improbables aventures de malicieux picaros. Les points forts des romans se situent, fidèles aux récits d'antan, aux points d'intersection, donc de rencontres, des villes. Il y a quatre siècles, auberges et voiture à cheval préfiguraient la ville moderne, endossant déjà un rôle diégétique majeur avec de semblables espaces transitionnels. Héritiers légitimes des romans de l'époque classique²⁴, les hôtels échenoziens, par exemple, ne manquent pas de caractère. Certaines incursions furtives sous-tendent parfois même l'ébauche d'une étude sur les *profils des usagers* des hôtels avec le défilé des couples irréguliers, des représentants de commerces solitaires, des voyageurs itinérants, des familles désargentées (UA, 54-55).

En fin de matinée, les étages de l'hôtel étaient vides, seulement arpentés par les femmes de service, leurs voix sonnaient fort dans le désordre moite des chambres encore embuées d'émanations de savon, de cirage et d'haleines (L, 115).

De surcroît, la tonalité parodique s'engendre d'une certaine nostalgie du roman d'aventures avec ses vastes espaces imaginaires, utopiques ou du passé. C'est cependant à distance de tout exotisme strictement géographique que l'écrivain travaille la notion de roman d'aventures et questionne sa viabilité dans le contexte contemporain. La puissance fictionnelle du Paris rend en effet cette nostalgie vigoureuse et ludique, féconde. Et l'on devine que cette approche subversive du genre sert à nouveau d'alibi à l'auteur pour son exploration des lieux limites du monde actuel. Ainsi, dans *Je m'en vais*, Jean Echenoz conduit ses lecteurs sur les traces des explorateurs du Pôle Nord. Le moteur de cette expédition est précisément la recherche d'un fabuleux trésor - une cale pleine de sculptures et d'antiquités - prisonnier des glaces depuis plusieurs décennies. Les paradigmes descriptifs donnent de prime abord à ce voyage en

Arctique beaucoup de vraisemblance : Echenoz, attentif à la géographie, soigne le moindre détail des paysages.

Deux ou trois fois on aperçut des villages désertés sur les rives du Labrador (...) Jouxant des barques éventrées, restaient encore ici et là quelques carcasses de phoques desséchées, pendues à des gibets, souvenirs de réserves alimentaires ainsi protégées des ours blancs (JM, 22-23).

Dans cette chasse au trésor située par 118 de longitude est et 69 latitude nord, à plus de cent kilomètres au-delà du cercle polaire et moins de mille du pôle Nord magnétique, nulle péripétie ne prend corps : nul ennui mécanique, nulle discorde humaine, nul contretemps, nulle intempérie ne viennent enclencher le récit. « *C'était intéressant, c'était vide et grandiose, mais au bout de quelques jours un petit peu fastidieux* » (JM, 23). De fait, l'aventure très vite se mue en un vaste période d'ennui :

Un perpétuel dimanche dont le silence de feutre ménage une distance entre les sons, les choses, les instants mêmes : la blancheur contracte l'espace et le froid ralentit le temps (JM, 36).

Le voyage du héros est donc amputé de toute aventure particulière et privé de tout sentiment d'exaltation (JM, 20). C'est loin de la banquise que l'écrivain situe les fils narratifs essentiels à l'intrigue, privilégiant Paris dont il ne cesse de souligner les nombreux attraits ainsi que le cachet si particulier. D'autres indices qui sont autant d'ancrages pour le roman d'aventures sont présents ; mais s'ils sont si finement détaillés, ce n'est que pour aussitôt se voir distillés dans l'impressionnant enchevêtrement narratif.

L'équipée malaise contient ce pittoresque qui fait florès dans les romans d'aventures, puisque les personnages y pratiquent des kilomètres de pistes poussiéreuses (EM, 206) après avoir enduré de longues traversées sur les océans. La référence à Conrad - particulièrement à *Typhon* ou à *Banni des îles* - est pertinente, comme le sont les références à Melville, Stevenson ou Verne. Mais les aventuriers se gardent pourtant de

longer de trop près cette zone la plus dangereuse du monde, au-delà de Bornéo, (qui) 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 (EM, 204).

Ce n'est que lorsque l'ennui point à l'horizon et que la monotonie visuelle des paysages marins se fait lancinante douleur (EM, 169) qu'Echenoz, maître du jeu, brandit la carte de la tempête (EM, 170-174) et de la mutinerie (EM, 180-190) qui seront aussi, au final, des non-événements à relier à une saturation de signes romanesques. Avec ce cargo cypriote²⁵ parti du Havre pour la Malaisie avec dans sa cale une cargaison d'armes, dirigé par des aventuriers du dimanche, prêts à reprendre par la force une plantation d'hévéas perdue dans la forêt malaise, le romancier se place contre la tradition du genre. L'on saisit de nouveau l'entreprise de démolition narrative, symptomatique de l'écriture échenozienne, dans la peinture de l'exotique Malaisie. « *On ressortit en ville : d'une place à l'autre les gens parlaient, paraient, mangeaient des nouilles, buvaient de la bière Tiger, c'est ainsi qu'est la vie malaise* » (EM, 204). Le second degré invite bien évidemment à amplifier ce réflexe ironique et à affirmer que cette équipée est fort bien nommée malaise. Accomplissant un vrai travail de sape, Echenoz décrit ses aventures sans trop y croire, multipliant et compliquant à loisir de nombreuses fausses pistes, car, c'est loin de ces terres exotiques que le nœud fictionnel se noue puis se dénoue. Symétriquement, l'héroïne des *Grandes Blondes* accomplit dans sa fuite deux escales, l'une en Australie, l'autre en Inde. Si Echenoz la confronte à d'horribles trafics d'organes humains et autres « *négoce de narcotiques et du sang* » (GB, 179-180) ce n'est qu'afin d'agrémenter d'éléments à sensations fortes un pseudo roman d'aventures qui tâtonne dans le vague et l'ennui. Car, Gloire Abgrall ne connaîtra rien des clichés qu'elle ressassait à son départ - « *Faune, flore, aborigènes, pêcheurs de perles, steaks à la confiture et pensée primitive* » (GB, 91) -, puisque le romancier lui a concocté un programme à base de « *bains de soleil sous écran total* » (GB, 97) au bord de la piscine d'un hôtel de luxe. De Bombay, elle ne percevra que quelques odeurs à dominante sucrée,

provenant de toute espèce d'épices, d'encens, d'huiles essentielles et de fruits, de fleurs et de friture, de fumée, de corne brûlée, de naphthaline et de goudron, de poussière et de pourriture, de gaz d'échappement et d'excrément (GB, 128).

Le romancier satisfait ainsi son goût pour les clichés et préserve son héroïne de tout contact extérieur : l'aventurière passera l'essentiel de son temps dans les clubs privés pour Occidentaux... De fait, l'ensemble des détours exotiques effectués par tous ces personnages ne prend sens que dans l'intrication avec leurs déambulations quotidiennes dans leur espace urbain de proximité : Paris.

En tentant de saisir dans les caractéristiques de la fiction narrative échenozienne la sensibilité de l'auteur au bâti, nous avons mis en lumière les évocations d'une pratique culturelle reposant sur l'urbanité actuelle, ainsi que la densité fictionnelle de la ville de Paris qui polarise imaginaires et espaces-temps romanesques. Pour conclure, il faut convenir que cette littérature, habile à peindre les hantises de notre époque, précisément dans sa juste exploitation de l'espace urbain, permet également de dessiner les contours incertains et changeants du citoyen qu'est aujourd'hui devenue la majorité des individus de la planète. Réserve de signes, la ville apparaît donc plus que jamais comme un creuset d'imaginaire, un support symbolique et un matériau poétique toujours renouvelés.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES ÉTUDIÉES

ECHENOZ, Jean

- *Le Méridien de Greenwich*, Paris : Éditions de Minuit, 1979
- *Cherokee*, Paris : Éditions de Minuit, 1983
- *L'Équipée Malaise*, Paris : Éditions de Minuit, 1987
- *Lac*, Paris : Éditions de Minuit, 1989
- *Nous trois*, Paris : Éditions de Minuit, 1992
- *Les Grandes Blondes*, Paris : Éditions de Minuit, 1995
- *Un an*, Paris : Éditions de Minuit, 1997
- *Je m'en vais*, Paris : Éditions de Minuit, 1999
- *Au Piano*, Paris : Éditions de Minuit, 2003

Notes

- (1) Depuis 2003, Jean Echenoz a publié chez le même éditeur deux romans, *Ravel* en 2006 et *Courir* en 2008. Ces deux œuvres s'inscrivent dans une perspective assez éloignée des précédentes puisqu'elles s'inspirent de biographies de personnalités célèbres, en l'occurrence le compositeur Maurice Ravel et le sportif Emile Zatopek. Ces deux romans exploitent une veine nouvelle de l'écriture échenozienne et, à ce titre, ne font pas partie de la présente analyse.
- (2) Comme le sont aussi ceux de grands auteurs contemporains, Robbe-Grillet ou Modiano, par exemple.
- (3) Les abréviations utilisées sont C : Cherokee ; EM : L'Équipée Malaise ; GB : Les Grandes Blondes ; JM : Je m'en vais ; L : Lac ; MG : Le Méridien de Greenwich ; NT : Nous trois ; UA : Un an ; AP : Au Piano.
- (4) A titre d'exemple, voir : C, 17,26, 55-56,90-91,142, 159-164 ; EM, 22, 27 ; L, 12 ; JM, 86-87, 101-103, 146-147 ; AP, 61-65.
- (5) La citation est extraite d'un poème de René Guy Cadou.
- (6) C'est au philosophe T.W. Adorno qu'appartient la plus intéressante approche du kitsch.
- (7) Le mot *politique* lui-même vient de « polis », signifiant *cité* : de la ville est née la politique, qui s'auto-engendre de la ville, lieu organisationnel des citoyens.
- (8) L'expression est de Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Editions du Seuil, 1992.
- (9) Le surinvestissement de sens requis par les aéroports est particulièrement éclairant : « 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 sables 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 » (JM, p.10-11).
- (10) Une grande partie des ouvrages de Paul Virilio traite du contemporain, notamment – et son titre est éloquent – *Ville panique : Ailleurs commence ici*, Editions Galilée, 2004
- (11) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie II : Mille plateaux*, Editions de Minuit, 1980
- (12) « *Il y a comme ça des femmes qu'on ne retrouve que dans les ascenseurs* », écrit Jean Echenoz, ce qui nous amène à préciser que l'ascenseur représente un huis clos typique, un intermédiaire entre un haut et un bas, pur élément de transition, également non-lieu par essence.
- (13) En dépit de son côté trivial, le terme déboussolé est de ceux qui correspondent à la thématique spatiale en question. C'est aussi une référence à Jean Echenoz puisque, dans *Lac*, Suzy Clair possède des boutons de manchettes en forme de boussoles : « *palpitantes, quand Suzy est pressée, les aiguilles aimantées s'affolent aussi fort qu'aux abords du pôle magnétique* » (L, 47).
- (14) Le vivre ailleurs est impossible comme le montre l'intrigue de *Nous trois* qui se situe pour une large part à bord d'une fusée (NT, 144-210). La quête d'un ailleurs idéal n'est pas tout à fait fructueuse pour les héros : le ciel, dépouillé de ses attributs poétiques, est perçu comme une excroissance de la Terre, anonyme, qui s'additionne aux autres territoires sans frontières, rhizomatiques. L'espace céleste n'apparaît pas comme un espace bis viable mais comme un nouvel espace de circulation, une autoroute d'un genre inédit, à parcourir à « *trente mille kilomètres à l'heure* », en évitant ses véhicules et ses déchets (NT, 197). Il ne fait plus rêver (NT, 202).
- (15) Clin d'œil à Jacques Prévert, ce titre veut mettre en valeur la forte présence de la capitale française au cœur de l'œuvre d'Echenoz.
- (16) Jean Echenoz cité par Année Théron dans l'article « Jean Echenoz piéton de Paris », *Libération*, 13 octobre 1983
- (17) De Restif de la Bretonne, chroniqueur des nuits parisiennes sous la Révolution, à Léo Malet, entraînant Nestor Burma aux plus profonds des rues...
- (18) L'expression est de Paul Virilio.
- (19) Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Nathan, 1992
- (20) La rencontre morphologique entre l'espace urbain et les figures majeures de l'Antiquité - labyrinthe, souterrain,...- lui procure une densité supplémentaire, tout comme le recours fréquent à la mythologie. Roger Caillois, d'ailleurs, l'explique très bien dans un essai

- intitulé « *Paris, mythe moderne* » qui se trouve dans *Le mythe et l'homme*, Paris : Editions Gallimard, 1989.
- (21) Léo Malet, auteur de polars et notamment du cycle *Les mystères de Paris*, a bâti une œuvre considérable qui témoigne de sa parfaite connaissance de la capitale française. On pourra également lire avec profit les propos de Pierre Sansot dans sa *Poétique de la ville*, sur les nuits toujours pluvieuses du paysage urbain des romans policiers, que le cinéma américain depuis les années quarante et cinquante a lui aussi exploité.
- (22) Jean-Noël Blanc, *Polarville : images de la ville dans les romans policiers*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1991.
- (23) A ce propos, il faut absolument mentionner un roman de W. R. Burnett, dont le titre éloquent pour notre démonstration, *Asphalt Jungle*, a été considérablement affadi dans sa traduction française : *Quand la ville dort*.
- (24) Nous pensons aux multiples rencontres, étroites et bagarres que narrent avec vigueur Scarron ou Cervantès - et, pour le siècle suivant, Diderot - quand, dans leurs interminables romans, leurs personnages font une halte, prévue ou contrainte, dans une auberge...
- (25) Le nom du cargo, le *Boustrophédon*, porte les marques ci-dessus définies du problème d'accès au centre donc au sens: il est transitionnel par définition et par essence. Le boustrophédon est d'ailleurs une écriture primitive dont les lignes vont sans interruption de gauche à droite et de droite à gauche.
- (26) A côtés de nos recherches à la lisière de l'anthropologie et de la fiction débutées en 1994, d'autres analyses thématiques et stylistiques ont abordé sous d'autres angles l'œuvre de Jean Echenoz ; nous citons les travaux universitaires les plus déterminants.

ARTICLES ET OUVRAGES CRITIQUES CITÉS

- AUGÉ, Marc. 1992. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions du Seuil.
- BLANC, Jean-Noël. 1991. *Polarville: images de la ville dans les romans policiers*, Lyon: Presses Universitaires.
- BOILEAU-NARCEJAC. 1988. *Le roman policier*, Paris: PUF.
- CAILLOIS, Roger. 1989. *Le mythe et l'homme*, Paris : Éditions Gallimard.
- DELEUZE, Gilles. 1980. GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie II: Mille plateaux*, Paris: Éditions de Minuit.
- DUBOIS, Jacques. 1992. *Le roman policier ou la modernité*, Paris : Éditions Nathan.
- LITS, Marc. 1999. *Le roman policier: Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège: Éditions du Céfal, 208 p.
- SANSOT, Pierre. 1973. *Poétique de la ville*, Paris: Éditions Klincksieck.
- THÉRON, Anne. 1983. «Jean Echenoz, piéton de Paris», *Libération*, 13 octobre.
- VIRILIO, Paul. 2004. *Ville panique: Ailleurs commence ici*, Paris: Éditions Galilée.
- Philippe Toussaint), Thèse de Doctorat, Université de Paris III.
- BESSARD-BANQUY, Olivier. 2000. *Le roman aux Éditions de Minuit (1979-1999): un renouveau narratif entre insouciance et gravité (Echenoz, Toussaint, Chevillard)*, Thèse de Doctorat, Université de Paris IV.
- BLANCKEMAN, Bruno. 1995. *Les ambiguïtés du récit dans les œuvres de Jean Echenoz, Pascal Quignard et Hervé Guibert*, Thèse de Doctorat, Université de Paris VII.
- BLANCKEMAN, Bruno; MILLOIS Jean-Christophe, 2004. *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Éditions Prétexte.
- ESFANDIAR, Esfandi. 2001. *Un formalisme référentiel dans le roman français des années 1980: Patrick Deville, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint*, Thèse de doctorat, Université Paris III.
- HOUPPERMANS, Sjef. 2008. *Jean Echenoz; Étude de l'œuvre*, Paris, Éditions Bordas (Écrivains au présent).
- JÉRUSALEM, Christine. 2000. *Equivoque et fragmentation: l'esthétique de la disparition dans l'œuvre de Jean Echenoz*, Thèse de Doctorat, Université de Saint-Étienne.
- JÉRUSALEM, Christine; VRAY, Jean-Bernard, *Jean Echenoz*. 2006. «une tentative modeste de description du monde», Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne et CIEREC (Lire au présent).
- LE HIR LEAL, Jocelyne. 1998. *L'ironie dans les romans de Jean Echenoz*, Thèse de Doctorat, Université de Brest.

TRAVAUX²⁶ DE RÉFÉRENCE POUR ABORDER L'ŒUVRE DE JEAN ECHENOZ

- BERNARD, Isabelle. 2000. *Nouveaux savoirs et nouveau réalisme dans le roman français à la fin du 20^e siècle (Éric Chevillard, Patrick Deville, Jean Echenoz, Jean-*

2003-1979

*

2003 1979

The City (town), a Special Place in Jean Echenoz's Fiction (1979-2003)

Isabelle BERNARD-RABADI

Published between (1979 and 2003), Jean Echenoz's novels we'll study here below show a new approach of the specific factors: space and time. As space seems to be more important, it will be interesting for us to identify specifically within these 9 novels.

In this analysis, we will see that Jean Echenoz is always eager to describe the space of the city and that he always needs to describe a lot with more and more details. All these descriptions allow the writer to explain his preference (First chapter), always renewed, for the habits of the users of the city (Second chapter), and we can understand that usually this city is Paris. Paris which is the literary, fantasy, multiple city: the romantic city itself (Third chapter).

Keywords: Contemporary Novel, City, Modernity, Detective Novel, Paris.

.2009/6/24

2007/12/7

*