

**Liberté**

**LIBERTÉ**  
ART & POLITIQUE

## Pourquoi courir?

Anne-Marie Régimbald

Volume 51, Number 3 (285), September 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34744ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

Régimbald, A.-M. (2009). Pourquoi courir? *Liberté*, 51(3), 116–128.

## POURQUOI COURIR ?

Dès que l'on écrit, l'ombre est première par rapport au corps. La vérité c'est de la production d'existence. Ce n'est pas dans la tête, c'est quelque chose qui existe. L'écrivain envoie des corps réels<sup>1</sup>.

GILLES DELEUZE

Si j'essaie de retrouver un passage précis dans l'un des romans de Jean Echenoz, je suis un peu perdue. Chaque nouvel arrondissement de son œuvre vient s'imbriquer aux précédents. Tel grand boulevard se prolonge d'un roman à l'autre. Tel parc, ou tel pont de Paris, réapparaît ailleurs, sous un nouveau déguisement. Il en va de même des motifs. Prenez par exemple le ciel : Echenoz le connaît bien, sous toutes ses coutures, à toutes les heures, sous toutes les latitudes, mais va savoir où se trouve celui auquel je pense. Je sais que les cinq soleils simultanés, horizontalement alignés, se trouvent dans le Grand Nord, donc dans *Je m'en vais*. Mais où sont le soleil rétracté, et celui qui enduit le mur toute la journée, et les nuages eczémateux, et les variqueux ? Le casse-tête se complique encore si je veux replacer le bon personnage dans le bon livre, ou, bien que dans une moindre

1. Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 183.

mesure, si je cherche un motif particulier. Tiens, dans quel roman, déjà, sévit le perroquet qui cite du latin et de l'allemand, perdu puis retrouvé au zoo ? Et le personnage nommé Chopin, qui capture des mouches pour y installer des micros, il est dans *Lac*, dans *Cherokee* ou dans *Les grandes blondes* ? Et le chien qui, passant dans la rue, flaire l'odeur d'un homme en se disant : « Bon sang, j'ai déjà flairé ça quelque part, mais où ? »

Il y a un bon bout de temps que je tourne autour de Jean Echenoz. Je cherche encore comment l'approcher, refuse d'en parler de telle manière et puis de telle autre. Aucun auteur ne me renvoie aussi gentiment à ma bêtise si je tente d'énoncer quelque vérité que ce soit à propos de son, j'allais écrire « œuvre » et puis je recule, j'ai l'impression de marcher sur des œufs, ce qui est déjà plus juste. Pour suivre Echenoz, il faut accepter de l'accompagner dans ses déplacements nerveux, voyez, je me trompe encore. Les déplacements chez Echenoz n'ont rien de nerveux. Ils n'ont rien de la crise de nerfs. Ce sont des tatouages qui imprègnent la surface, où ils ne cessent de faire comme s'ils ne faisaient qu'effleurer en passant, ils sont décrits dans une langue étrangère que l'auteur nous donnerait d'emblée. Peut-être me faudrait-il avoir recours pour parler de ses romans à la notion très nordique, et qui ne doit pas lui être à lui-même très familière, de *déravage contrôlé*. Bien sûr, mais encore ? En fait, très vite je me rends compte que, pour aborder Echenoz, j'ai envie d'entrer par des portes dérobées, que je n'arriverai pas directement, sans escale, à parler de son travail, totalement ouvert sur notre époque.

Au début, Echenoz m'a un peu irritée avec son refus absolu de ce qu'il appelle la psychologie hystérique. En même temps, son dégoût du pathos narcissique me semblait aussi attirant que l'intensité de feu follet de chacune de ses phrases, l'une après l'autre, sans relâchement. Dans ses livres, ce qui naît à la longue de l'absence obstinée d'émotion est une vague de fond qui nous fait parvenir à l'émotion nue. L'émotion comme le reste surgit d'entre les mots : les choses n'ont pas besoin d'être dites pour exister. Pour exister, les choses ont besoin d'un lieu, d'un espace que l'écrivain agite à sa guise s'il est trop calme, et s'amuse à apaiser une fois qu'il l'a rendu trop turbulent. J'ai vu l'autre jour un documentaire sur Jean Rousse, un autre Français, à un an ou deux près de l'âge d'Echenoz. Depuis une trentaine d'années, Rousse investit des bâtisses désaffectées, par exemple l'ancien abattoir de Casablanca ou une usine abandonnée de cigarettes à Chesterfield (NC, États-Unis), et y crée des trompe-

l'œil, des anamorphoses ensuite photographiées du seul point de vue qui corresponde à l'image qu'il avait en tête dès le départ. Se trouve ainsi créé dans un espace hanté, devenu un non-lieu, qui n'existe plus dans sa fonction pratique originelle, un petit coin lumineux, ordonné mais extrêmement volatil, qui n'existera que pour un temps, en regard de l'immensité figée et brouillonne qui l'entoure. Seule la photographie que Rousse en a prise l'immortalisera. Le travail de bricolage à grande échelle consiste à rabattre l'espace sur deux dimensions et à y créer des fragments d'illusion géométriques, souvent monochromes, dont l'équivalent chez Echenoz, pour pousser un peu plus loin l'analogie, serait le facteur humain lancé au milieu des turbulences du monde.

« Arriver à forcer le vide est une jubilation pour un artiste. » La phrase est de Rousse, j'ai entendu celui-ci la prononcer dans un documentaire qui lui est consacré. Je la reprends à propos d'Echenoz, qui lui aussi a ce que j'appellerais des préoccupations spatiales, avec une nette prédilection pour les milieux hostiles : pôle Nord, navire en pleine tempête, chaleur étouffante de Bombay, centrale nucléaire, apesanteur d'un avion spatial, tremblement de terre vécu de l'intérieur d'un ascenseur, et puis tant qu'à y être pourquoi pas l'Orbotron, la centrifugeuse, les limbes ou l'atmosphère du bloc soviétique, toujours de quoi tétaniser même un chien. Ensuite, Echenoz laisse une bonne longueur de corde à ses personnages, d'où émane le mouvement perpétuel. Ils ne cessent de se déplacer de manière apparemment erratique, horizontalement, boulevard de Courcelles, rue de Rome à Paris, Marine Drive à Bombay, ou bien leur regard du haut d'un immeuble scanne le vide puis la ville qui est en dessous. Il arrive même qu'ils traversent diagonalement la page dans un baiser téléférique, et le lecteur se trouve pris dans ce réseau qui rappelle, dans ses retours sur lui-même dessinés à traits fins, le tracé de cartes routières, elles-mêmes souvent appelées en renfort. On ne sait pas ce qu'ils cherchent, souvent ils croient chercher une femme ou un trésor, mais au fond peut-on être dupe ? Ces parcours plus ou moins rapides, souvent erratiques mais ordonnés par un phrasé implacable de netteté, la langue d'Echenoz les investit. Sa langue, point d'arrimage à la fois étrange et clair, force les lieux qui l'ont inspiré, y fait entrer des personnages et des objets, les aménage davantage qu'elle ne les décrit, dans une tentative de mise en forme du chaos qu'est la vie moderne. Le point de vue, que d'autres ont dit cinématographique, fait place nette de la réalité des lieux et y fait entrer en catimini

tout un monde allusif, faisant du coup vaciller l'écart entre fiction et réalité, basculer les rapports entre les hommes et les objets (par exemple, ce sont la voiture, le train, le métro, le funiculaire, l'avion, le paquebot qui mènent sans arrêt les personnages par le bout du nez), déterminant entre chaque phrase composée musicalement (je m'emballe) des rapports saltimbanques.

Pour qui connaît un tant soit peu Paris, la Moravie, la Bretagne ou l'Inde, ce qui n'est pas toujours forcément le cas, les lieux sont nommés, on devine que dans la réalité ils ont été marchés, fouillés, arpentés, scannés avec l'œil de l'ingénieur civil, revisités en plans variables, découpés en séquences et recrachés en temps irréel. Bâtisses placardées, murs disjoints, enseignes de magasins sont des déclencheurs de récit. L'architecture est la ponctuation que l'homme laisse dans le paysage et qu'Echenoz recueille. Tous les lieux que la langue de l'écrivain force pour mieux nous les donner à lire et qui ont pour lui été évocateurs, hangar vide, abattoir, aéroport, hôtel, appartement habité ou maison abandonnée puis squattée, cimetière de 43 hectares, tous ces lieux qui sont souvent des non-lieux, zones de démolition et de construction, « supermarchés en rodage », pavillons de banlieue, les extérieurs d'ailleurs traités sur le même ton que les intérieurs, sont comme des modèles réduits où s'agitent les hommes. Ensuite, Echenoz joue du matériau dont sont faites nos vies modernes, brique, béton, caoutchouc de synthèse, zinc, fer, bronze, pétrole, anthracite, Everite, placoplâtre, fibrociment, acétylène, téflon, kevlar, dacron. Par un curieux effet de désaffection, les lieux imprègnent les personnages, morceaux de temps qui sont eux aussi « des ateliers obscurs, des boulangeries désertes, des pavillons désespérés<sup>2</sup> ». Le monde, biodégradable, se hérissé d'objets du quotidien. Echenoz nous fait bien sentir l'incontournable nullité des verres sales, des brosses à dents usées, des miroirs dépolis, autant de témoins entre la matière hors contrôle dont sont faits les hommes menottés au temps et celle de la langue, qui participe de la fuite des deux, de l'espace comme du temps.

Ce que je vais vous dire là n'est qu'une intuition, mais je crois qu'Echenoz est résolument du côté de la physique moderne, qui nous dit que l'espace et le temps sont un seul et même matériau. « Dès lors c'est très rapide, quelqu'un sans doute ayant vendu son âme avec l'espace, il y a le trou<sup>3</sup>. » C'est dans le trou, entre l'espace

2. Jean Echenoz, *Lac*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 129.

3. Jean Echenoz, *L'occupation des sols*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 14.

et le temps, que l'écrivain cherche son âme, ou l'a vendue. « Le temps s'étire, le vide menace. » On trouve cette phrase-là dans *L'équipée malaise*, mais en cherchant bien on doit pouvoir lire l'équivalent dans tous les romans d'Echenoz. Les déambulations incessantes des personnages visent à fuir l'ennui qui les guette, le temps est un coin où on peut se trouver piégé. Le personnage central et ses satellites s'échinent hors du travail, hors de la famille, il suffit de se lever le matin pour que surgisse le non-événement. La lumière, la pluie, la disposition ou l'apparition d'un objet suffisent à déclencher le récit. Ferrer dans *Je m'en vais* et l'une des grandes blondes, Gloria Stella, fuient à toute allure le vide, via la solitude. La course de l'homme contre le néant, dans un espace plein, nommable, en est une contre la disparition dont la réalité du temps ne cesse de le menacer parce qu'elle le déborde. J'ai une affection particulière pour Victoire, la jeune femme en fuite d'*Un an*. Représentez-vous l'année comme un cercle à l'intérieur duquel Victoire va zigzaguer un peu ivre, hallucinant seule, sans argent et sans direction, passant de la plage à pied à la route à bicyclette, puis à l'auto-stop, pour revenir à Paris, d'où elle est partie, électron libre pourtant privé de sa liberté par l'écrivain lui-même, dont on sait bien qu'il n'est pas maître de son désir de faire déambuler son pantin.

Il m'est arrivé pas mal de choses ou rien du tout dans la vie, mais il s'en passe certainement toujours plusieurs en lisant Echenoz, et simultanées. Je me prends par exemple à imaginer que je perçois des réalités que nous ne pouvons en réalité pas sentir, par exemple l'attraction que la Terre exerce sur nos corps, la vitesse de la lumière et celle du son, toutes notions modernes que la langue d'Echenoz tente de casser pour les faire s'insérer dans le format d'un roman, dont on peut croire que le temps devient le nôtre par transmutation. On peut bien sûr lire le texte à plat comme on se fait bronzer, et c'est déjà bien agréable le côté solaire, la lumière insinuante de la langue. Comme artisan, Echenoz se trouverait un peu du côté du souffleur de verre, dans la précision et la transparence. Chaque phrase agit sur le cerveau comme une aiguille électrique : chacun sait par expérience que, dans la vie, la stupeur nous fige plus qu'elle nous fait avancer, or la surprise, quand nous lisons Echenoz, nous attache par un double lien simultané, elle nous arrête et nous propulse. Lorsque par exemple, dans *Au Piano*, Max (peu importe que vous le connaissiez ou pas) se fait, p. 85, sans le moindre avertissement préalable, trancher la jugulaire d'un coup de stylet tenu par un voyou dans la

rue, on se dit : « Tiens, quelle violence tout à coup. » Chez Echenoz, la violence physique a comme le reste un côté amusant. Et voilà que je m'éloigne de ce que je cherche à dire et me fais remorquer ailleurs. Mais en fait tout fonctionne ainsi chez cet auteur, et la surprise se passe, ici comme toujours, sur plusieurs paliers de sens simultanés, dans la drôlerie distanciée, dans la décélération du temps, dans les figures géométriques tracées au passage, dans la précision inédite de la langue qui double les impressions ressenties par le personnage. Le lecteur est toujours un peu ce Max qui se fait attaquer par derrière, sauf que Max, lui, j'ai presque envie d'écrire, Max, lui aussi, meurt une nuit avec pour seul témoin un chien à une fenêtre.

Les phrases d'Echenoz l'une à la suite de l'autre, l'une avec l'autre, font une drôle de danse avec le lecteur. Le texte nous renvoie toujours ailleurs, loin du texte, dans ce qu'on devine ou sait, selon les lectures et l'expérience et l'intuition, être une référence cachée à tel auteur, telle phrase entendue par Echenoz en civil et récupérée, la finesse du tourbillon est sans fin. On se trouve dans des rapports aussi inhabituels au texte que ceux que les personnages y entretiennent avec le monde. Quand Echenoz fait sortir de nulle part et atterrir dans le pare-brise d'une voiture, dont « la glace arrière venait de s'orner d'une cavité circulaire de cinq centimètres de diamètre et dont la couronne se craquelait [...], une balle de golf de marque Titleist n° 3<sup>4</sup> », il casse bien sûr la réalité que nous connaissons, il casse notre monde, il casse la vitre qui me sépare de moi-même et y fait s'encaster la matière dense et lumineuse qui se cache derrière la surprise de vivre. La langue totalement inédite me donne l'impression d'avoir un peu d'avance sur le monde brisé, disjoint, entartré, déchiré où nous vivons, et qu'Echenoz sait d'autre part si bien donner à entendre. Il y a souvent des miroirs et des reflets dans ses romans, il y en a dans *Un an*, et, à la manière du reflet de ses arbres « dédoublés comme des rois de cartes à jouer sur l'eau », dans un étang « ovale comme un miroir portable », je me sens en le lisant non pas agitée par le vent, mais par le mouvement des poissons qui sous la surface « se menacent et se poursuivent sans trêve, s'accouplent et s'entredévorent sans merci<sup>5</sup> ».

« Qu'est-ce qu'un livre nécessaire ? » m'a demandé un ami, un jour où j'étais triste sans raison, pour me délivrer sans doute de ma tristesse, enchaînant du même souffle avec la réponse qu'il m'offrait :

4. Jean Echenoz, *Un an*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997, p. 37.

5. *Ibid.*, p. 93.



« Un livre nécessaire, c'est un livre qui nous aide à vivre parce qu'il nous apprend quelque chose. » Il me semble assez étonnant d'en venir à me rappeler cette anecdote dans un texte qui tourne autour de Jean Echenoz, auquel on pense d'abord comme à un écrivain léger. Mais ce serait prendre un raccourci de dire que la légèreté n'est pas nécessaire, et bien sûr une mauvaise lecture que de le réduire à son talent de trapéziste. Avec lui, il vient toujours des moments où pendant la lecture la question admirative m'effleure : à quel prix tant de légèreté ? Cela ne nous concerne pas, ou plutôt oui, justement, cela concerne chacun de nous, à part soi. Toujours est-il que les livres d'Echenoz ont pour moi une existence réelle, qu'il y a des moments où je ne peux pas m'empêcher de prendre dans ma main n'importe lequel des minces romans blancs avec la petite étoile bleue tatouée au milieu, de l'ouvrir pour relire rien que la phrase inaugurale et alors je suis cuite, je n'ai plus du tout envie d'arrêter pour faire ce que j'avais à faire et qui peut bien attendre. Sur la page couverture, sous presque tous les titres d'Echenoz — les exceptions étant *Jérôme Lindon* et *L'occupation des sols* —, apparaît le mot *roman*. Si vous voulez bien me suivre, permettez-moi de revenir sur les mots de Deleuze, vraiment ils me travaillent, qui dit que *l'écrivain envoie des corps réels*. Par *corps*, Deleuze bien sûr n'entend pas ici strictement le corps physique. Il entend le corps comme Spinoza, il entend l'unité du corps et de l'esprit, le corps comme percevant et sentant et pensant, en gros Deleuze nous dit qu'il y a bel et bien de l'eau dans les nuages que les écrivains pellettent. Il se trouve que je revois ces temps-ci des films de David Cronenberg, cinéaste autrefois obsédé par les métamorphoses du corps et la folie. Le corps humain a toujours été le point d'ancrage de son cinéma. Après la sortie de son dernier film, *Eastern Promises*, Cronenberg a dit ceci en entrevue : « Le premier acte de l'existence humaine, c'est le corps humain. Je ne crois pas en l'au-delà. Pour moi, la réalité, c'est le corps. » Quand j'ai lu ceci, j'ai bien sûr été directement renvoyée au texte de Deleuze. (En passant, quoiqu'en dise Cronenberg, cette référence dans un même souffle à Dieu et au problème de l'existence physique de l'être humain sur terre le place d'emblée dans un rapport mystique au corps. Et puis, de toute manière, l'un n'exclut pas l'autre, les artistes, croyants ou pas, ont de tout temps été obsédés par le corps.) Pour revenir à mes moutons, il m'est d'abord apparu comme assez tordu d'essayer de mettre en transparence Cronenberg sur Echenoz. Bien sûr, l'œil d'Echenoz lui-même nous incite à imaginer des focales plus ou moins longues, il



explore des lieux qui seraient évocateurs pour des photographes ou des cinéastes, et en même temps on ne se prend à imaginer d'aucun de ses romans qu'on puisse en faire un film.

Mais, à bien y penser, je crois que j'aime Echenoz en gros pour les mêmes raisons que j'aime Cronenberg, à cause de la lucidité et de l'intensité, à cause des ellipses, de la clarté, du mélange original d'un ton distancié et d'un engagement total dans l'œuvre. Les deux créateurs, au-delà de ce qui les sépare, ont en commun plusieurs thèmes : solitude du personnage central, esthétique singulière — qui se déploie autour des thèmes du double et de l'ambiguïté, de la dérive, de la dépossession —, investissement des personnages par les lieux. Leur œuvre partage aussi l'inquiétude tue, ce qui n'est pas dit pèse aussi lourd que ce qui est montré ou nommé. Et, bien entendu, la question du corps, qu'il est possible de poser de plusieurs manières. La mafia et la religion catholique la posent à l'unisson : « Comment s'en débarrasser ? » Et elles déclinent chacune leur réponse. La médecine moderne le tronçonne en spécialités de plus en plus cloisonnées, les camps de concentration du <sup>xx</sup>e siècle l'ont supplicié. Les artistes de toutes les époques ont été tourmentés par le corps, par sa beauté, sa fragilité, sa mécanique. Pour chacun de nous, il est tour à tour enveloppe, jouissance, cage, véhicule, entrave, solution, dissolution. Notre époque s'en préoccupe comme du reste, je dirais comme un photocopieur couleur déréglé, qui reproduirait à l'infini la même image de coquille sans noix sur laquelle nous n'avons pas de prise réelle. Il tombe sous le sens qu'un cinéaste et un écrivain ne déclinent pas l'obsession du corps de la même manière. Pour le cinéaste, fût-il, comme le dit à propos de lui-même Cronenberg, un écrivain raté, les mots sont accidentels, ils ne seront toujours qu'un surplus. Pour l'écrivain, ils sont tout ce qu'il a, moi, la terre, le ciel à nommer. Chez Cronenberg, l'image du corps est le lieu d'un détournement de la réalité, les corps chez lui ne sont jamais intacts, ils sont mutants ou marqués, mutilés, malades et éblouis à la fois. Morts ou vivants, les corps sont traversés par la folie, car la tête fait partie du corps, elle n'en est pas séparée, ou plutôt le corps fait partie de la tête. Le corps pour Cronenberg n'est pas considéré comme une surface, tout vient de l'intérieur, de la chair, et sa devise pourrait bien à l'égard du corps être cet écriteau que l'on voit au début d'*Interzone* : « Rien n'est vrai, tout est permis. »

Echenoz a aussi sa façon très particulière d'aborder le corps. Chez lui, il se déduit par élimination : pas de Dieu, pas de psychologie, les

liens familiaux n'existent à peu près pas, pas de maladie et peu de morts, on est toujours plus ou moins et à tous égards dans du contre-Dostoïevski, dans la dépossession, alors que reste-t-il ? Il reste la musique, la vraie, qu'on ne peut pas entendre transposée par celle des mots, il reste des trajets dans l'air et des sillons sur l'eau, le sol que nous occupons, puisqu'il faut bien un support terrestre à tout cet immatériel. Et, comme il refuse de parler de lui-même, comme ça lui est impossible même de biais, il — le narrateur-l'écrivain-Echenoz-l'invisible — doit bien supporter de parler un peu du corps de l'autre. Pour ça, il a trouvé la distance qui lui convient, il reste toujours à l'extérieur, je veux dire par là que même son narrateur, qui me semble presque chaque fois le même, n'a pas de corps. Echenoz ne se mêle jamais au récit, sinon à travers des aiguilles très fines qui distillent dans le texte une goutte ou deux du sérum de sa vérité, juste pour rire un peu de lui-même. Au mieux, ses personnages sont dessinés d'une phrase, d'un coup de regard dans le miroir. Comme rien n'est appuyé chez lui, il n'y a pas non plus d'insistance du côté des rapports sexuels, à peine ça et là quelques effleurements, de temps en temps on prend un long bain amniotique. Mine de rien, le corps reste omnipotent, sommeil, douleur, mouvement, veines, tendons, os, bouffées de chaleur, on n'y coupe pas bien sûr. Mais Echenoz remet l'humain à sa place, tout est traité sur un pied d'égalité, la Volvo, les soldats de plomb, le téléviseur portatif, le réveil mécanique, le couteau à désosser, le piano, « le goudron neuf, l'eau pure des caniveaux », la nuit, le silence, la lumière et les êtres humains. Les hommes sont la Mercedes brûlée, ils sont Marseille sinistrée, ils sont le platane dans le bois vif duquel des affiches ont été punaisées, ils sont les téléphones en dérangement. L'explosion du moteur d'une automobile est décrite plus longuement, avec plus de détails que la réaction de son propriétaire, dont on sait bien au fond que c'est de lui qu'on parle, mais sans arrêt les objets remettent les personnages à leur place, les submergent dans leur tout petit morceau de temps et d'espace. Tous, ils sont pris ensemble, englués dans la réalité qu'Echenoz s'amuse à mettre pour le plaisir dans l'ombre très clair de ses romans. Ce sont les noms des personnages, constantes saugrenues à la manière du *Charbovari* de Flaubert, qui leur confèrent un statut particulier : Crocognan, Max Delmarc, Félix Ferrer, Van Os, Vito Piranese, Bouc Bel-Air, Djalaluddin Din, Zbigniew, Jenny Weltman, Justine, Lucie Blanche, Paul Salvador, Réparaz ou Personnatatz, Gloire Abgrall ou Victoire, les noms sont, du moins du

point de vue du lecteur, des bougies d'allumage. Ils nous rappellent au désordre si d'aventure, pris par le trop de clarté de la langue, nous étions sur le point de nous laisser emporter à oublier de mettre en miroir roman, souvenirs, apparitions et réalité. Chez Echenoz, on pousse des hommes dans le vide, on continue d'être à peu près là après la mort ou on passe beaucoup de son temps avec Béliard, le pire ange gardien qui soit. Tandis que le lecteur s'en amuse, on hallucine ou rêve. N'être pas tout à fait là est la meilleure manière de répondre présent.

Qui par caprice lit ou lira Echenoz de manière chronologique constatera qu'il y a chez lui, à mesure qu'on avance dans l'œuvre, une tendance vers la simplification. Les premiers romans donnent l'impression de prolifération contagieuse, les images se reproduisent les unes les autres de manière inédite, les mots en attirent d'autres, pirouettent, Echenoz batifole. « Sa valise pesait. Rien n'est lourd comme les livres<sup>6</sup>. » Le passage est tiré du deuxième roman. Subtilement, à la longue, Echenoz va alléger, tout va aller en s'élaguant, au propre comme au figuré. En 1995, Echenoz énonce le projet de ses personnages ultérieurs en citant le titre d'un livre : « *How to Disappear Completely and Never Be Found*<sup>7</sup> ». Les deux derniers romans d'Echenoz, *Ravel* et *Courir*, s'intéressent à deux hommes du xx<sup>e</sup> siècle, l'un musicien et l'autre coureur de fond — Emil Zatopek —, qui ont réellement existé et à partir desquels Echenoz a construit deux courtes fictions qui fonctionnent parfaitement, qu'on a envie de relire, et qui m'ont amenée à me poser les questions suivantes. Pourquoi si peu d'écrivains parviennent-ils maintenant à écrire des romans aussi puissants que ceux qu'ont écrits Flaubert ou Dostoïevski, à créer des madame Bovary ou des Raskolnikov modernes ? Qu'est-ce que ça veut dire maintenant, je veux dire comment s'y prendre pour réussir à envoyer des corps réels, des corps qui répondent de manière forte à notre époque, au cinéma aussi bien qu'en littérature ?

Echenoz, dont l'œuvre illustre parfaitement la première partie de l'énoncé de Deleuze qui dit que tout créateur est une ombre, nous répond en nous donnant à lire deux fictions créées à partir de la vie de deux hommes réels. L'un musicien, Ravel, « un mètre soixante et un, quarante-cinq kilogrammes et soixante-seize centimètres de périmètre thoracique<sup>8</sup> », était brasseur poids mi-mouche de l'art le

6. Jean Echenoz, *Cherokee*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 17.

7. Jean Echenoz, *Les grandes blondes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1995, p. 48.

8. Jean Echenoz, *Ravel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 22.

plus immatériel qui soit, art dont Echenoz essaime depuis le début quelques airs, refrains et structures dans ses romans. L'autre était coureur de fond, on pourrait dire courant d'air. Comme par hasard, le choix de l'écrivain s'est porté sur deux hommes au destin évanescent. Ravel, le livre se termine là-dessus, « ne laisse pas de testament, aucune image filmée, pas le moindre enregistrement de sa voix<sup>9</sup> ». Le doux Émile finira archiviste, « un poste en sous-sol au Centre d'information des sports<sup>10</sup> ». Le premier sur la jaquette portait encore un nom, le second a perdu le sien en route, comme dans une dissolution identitaire souhaitée par l'auteur, il ne reste plus en couverture qu'un verbe, ligne de fuite qu'une seule lettre sépare du dernier geste, mourir. La manière d'Echenoz de témoigner du malaise de l'époque est d'y envoyer des corps légers, immatériels, presque sans chair, comme la manière de Cronenberg est d'y représenter des corps mutilés, mutants, mi-métal mi-chair, des corps ambigus, sans identité nette, des corps fous ou scarifiés, des esprits dédoublés et troubles.

Jusqu'où est-il possible de pousser l'abstraction en écrivant sur un homme, jusqu'où est-il possible de parler de lui sans en parler, en parlant de lui à travers les lieux et l'époque où il a vécu, en les ouvrant pour mieux nous rendre ce qui y affleure, les choses, les événements, les hommes ? Le début du dernier roman, *Courir*, paru en 2008, y répond en fendant l'Histoire : « Les Allemands sont entrés en Moravie. Ils y sont arrivés à cheval, à moto, en camion, mais aussi en calèche, suivis d'unités d'infanterie et de colonnes de ravitaillement, puis de quelques véhicules semi-chenillés de petit format, guère plus<sup>11</sup>. » Je termine *Courir* et en même temps un autre livre aussi mince. Le hasard fait bien les choses : si je les place face à face et les regarde se mirer l'un dans l'autre, je m'amuse bien. L'autre, qui ne porte pas le nom de *roman* sur la couverture, est de Patrick Ourednik et s'intitule *Europeana, une brève histoire du XX<sup>e</sup> siècle*. Il s'ouvre ainsi : « Les Américains qui ont débarqué en 1944 en Normandie étaient de vrais gaillards ils mesuraient en moyenne 1 m 73 et si on avait pu les ranger bout à bout plante des pieds contre crâne ils auraient mesuré 38 kilomètres<sup>12</sup>. » Les deux écrivains témoignent de ce que le xx<sup>e</sup> siècle aura été celui de l'homme broyé, cassé, dépossédé. Chez

9. *Ibid.*, p. 124.

10. Jean Echenoz, *Courir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 142.

11. Patrick Ourednik, *Europeana, une brève histoire du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Allia, 2004, p. 7.

12. *Ibid.*, p. 7.

Echenoz comme chez Ourednik, l'écriture est désencombrée de l'affect, qui ne favorise que l'émotion épidermique, phagocyte du sens. On voit bien, dans les deux cas, se former une interminable colonne noire et on sait que quelqu'un va payer, les pieds légers comme les musclés, ceux qui se croient blindés et qui de toute manière vont finir comme des plantes. Aucun personnage ne surnage dans le livre d'Ourednik, et Echenoz mentionnera son Émile de dix-sept ans après trois pages où seront nommées guerre, annexion, invasion, tankistes, généraux, gendarmes, troupes, gens, petit monde. Le début de *Courir* n'annonce rien de gai : à quoi bon se lever le matin au milieu des ruines laissées par les Allemands, en plein régime communiste, dans le mensonge institutionnalisé et la répression systématique, pour aller travailler dans une usine de chaussures ? Eh bien, Émile est de l'énergie pure, il est vivant, il va répondre à tout ça sans tambour ni trompette, en enfilant des baskets un peu par hasard. Puis, y prenant goût, il va se mettre à courir comme un cheval, comme le temps. Faute de pouvoir prendre, on se dépense à fond. Et Émile se défonce sans rien attendre en retour.

Des personnages d'Echenoz, il est difficile de dire s'ils sont des jongleurs en mal de sophismes ou de bêtes accidents dans le mur de la réalité. Après *Ravel*, Echenoz a dit qu'il avait été séduit par ce solitaire mondain, et on peut comprendre qu'il ait eu envie de nous mener en bateau avec lui. Parce que je connais Echenoz, je souris tristement, je sais bien que pour lui nous sommes tous incomplets, quelle bonne blague alors, et qui lui va tout à fait, de continuer par-delà de faire courir Émile, la locomotive Zatopek, comme tous les autres hommes disqualifiée au départ. Avant de commencer à lire, j'ai pensé Echenoz-Zatopek, l'un commence où l'autre finit. En refermant le livre, pour continuer, je me suis précipitée droit dans les phrases sorties des mains de Kafka, peut-être parce qu'Émile à la fin d'Echenoz ne mérite pas mieux que de finir archiviste. À mon âge, lire pour la première fois *La métamorphose* fait de moi une vierge folle, à présent je n'arrive plus à oublier le passage où la sœur de Grégoire Samsa lui lance des pommes, dont une l'atteint et s'incruste dans son dos, ça m'apprendra à tant tarder.

L'autre nuit, j'ai rêvé à une certaine Marnette Geiger qui mettait, dans un contenant de polycarbonate rectangulaire transparent, de gros boulons qu'elle comptait pour s'endormir. Sur le couvercle ouvert de la boîte, qui rebondissait euphoriquement après chaque ajout, on pouvait lire les mots : « NON RECYCLABLE », en grosses

lettres noires. En dormant, je *savais* qu'à cause de son nom, c'était à Echenoz que je devais mon personnage. Je me suis réveillée en souriant. Une autre fois, je regardais *Spider*, de David Cronenberg. Il y a une scène au début du film où nous sommes en banlieue de Londres. Spider, alias Dennis Cleg, grommelle, et ses paroles ne sont pas plus déchiffrables que le son de la pluie qui tombe doucement sur les trottoirs. Il marche le long d'un mur, avec à l'arrière-plan l'immense structure de métal circulaire d'une usine à gaz. Ici, je pense un moment à Echenoz, à une centrale nucléaire désaffectée qui se trouve à la fin de l'un de ses romans, et bien sûr je ne me souviens plus duquel. Le film continue. Spider ramasse des objets par terre, les met dans ses poches. Puis, il s'immobilise un instant devant un mur de briques minuscules et très sombres, percé de deux étages de fenêtres à présent parfaitement aveugles, colmatées de blocs de béton pâles, couleur ciel improbable. Sont convoqués à la fois dans ces images la modernité et les ruines, l'abstraction dans l'image concrète, le faux silence peuplé de l'homme, la folie mise en rapport étrange avec la symétrie et le vide de l'image. Là encore, je pense à Echenoz. Je me demande s'il a vu ce film, qui répond si bien à son œuvre, qui elle-même nous répond si bien.