

**Emilie Ieven**

## L'ERRANCE ET LA FILATURE DANS L'ŒUVRE DE JEAN ECHENOZ : une approche de la temporalité contemporaine

---

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 12 (1), 2018, p. 125-138

DOI: [doi.org/10.18352/relief.993](https://doi.org/10.18352/relief.993)

ISSN: 1873-5045 – URL: [www.revue-relief.org](http://www.revue-relief.org)

This article is published under a CC-BY 4.0 license

---

Cet article prend comme point de départ la récurrence de deux mouvements spatiaux, l'errance et la filature, dans quatre romans de Jean Echenoz (*Un an, Lac, Le Méridien de Greenwich, Je m'en vais*). À partir d'une étude de ces deux mouvements, l'article se propose d'analyser la façon dont ceux-ci font émerger deux temporalités au sein de l'écriture d'Echenoz, permettant elles-mêmes de problématiser la notion de 'temporalité contemporaine'.

« J'écris des romans géographiques, comme d'autres écrivent des romans historiques » (Harang). Largement citée par la critique, cette phrase de Jean Echenoz met en évidence l'importance de la spatialité et du mouvement dans les œuvres de l'auteur : les pérégrinations urbaines, les allers-retours d'un pays à l'autre, les déplacements sont légion dans les livres du romancier.<sup>1</sup> Cette pluralité des mouvements dans l'espace et l'instabilité qui en découle répondent très certainement à l'instabilité spatiale du monde contemporain et font émerger une série de questions relatives aux rapports entre l'individu et l'espace. S'il faut donner toute leur importance à ces questions d'ordre spatial, la perspective de cet article se veut légèrement décalée : par le biais de l'analyse de deux mouvements spatiaux, il s'agit de recourir à l'espace pour s'interroger sur la temporalité contemporaine. Cet écart conceptuel ne relève pas d'une simple manipulation formelle, bien au contraire ; il permet d'éviter les écueils que comporte toute réflexion sur le temps et le flou définitionnel qui entoure la notion de 'contemporain' (voir Ruffel 2010, 9-10). Aborder la temporalité contemporaine par le biais de la dimension spatiale d'une œuvre fictionnelle introduit un décalage qui, parce qu'il déplace les perspectives, constitue un angle d'approche riche et fécond.

Les deux mouvements spatiaux qui nous intéressent ici sont l'errance et la filature, dont les logiques sont intrinsèquement liées et structurées par une ambivalence dynamique. Largement présentes d'un point de vue thématique

dans quatre romans (*Un an, Lac, Le Méridien de Greenwich* et *Je m'en vais*), l'errance et la filature feront émerger deux mouvements d'écriture singuliers révélateurs chacun de temporalités distinctes. La connexion et l'entrelacement de ces dernières permettront d'envisager la temporalité contemporaine comme une temporalité en devenir, constituée de différentes logiques temporelles.

Si, comme le dit Denis Hüe, l'errance fait partie de « ces vastes sujets à propos desquels il est possible de broser quasiment une histoire de la littérature » (47), une proposition de définition permet de spécifier trois mécanismes constitutifs de cette manière d'être à l'espace.<sup>2</sup> L'errance est d'abord un mouvement en devenir, un mouvement qui n'a pas d'autre but que celui de se déployer : errer consiste d'abord à se déplacer de façon autonome, en étant affranchi de tout cadre ou but précis. Deuxièmement, l'errance est douée d'une capacité de connexion, elle est un mouvement qui trace des lignes entre des points situés sur une même surface : les trajets de l'errant connectent villages, villes et pays. Enfin, l'errance est un mouvement qui ne cesse d'osciller entre déterritorialisation et reterritorialisation. Pour éviter un flou conceptuel, nous précisons que reterritorialisation signifie plus précisément rentrer dans le droit chemin, dans le système social ou la structure de l'ordre établi, alors que déterritorialisation signifie en sortir, prendre un chemin de traverse.

Celui qui erre dessine de nouveaux trajets de façon libre, mais n'est jamais à l'abri de retomber sous le joug d'un pouvoir extérieur qui déciderait alors de ses mouvements. En d'autres termes, l'errance est susceptible d'être ramenée dans des itinéraires définis, et donc de basculer dans ce qui s'apparenterait davantage à des mouvements de filature. En effet, la filature se présente comme un mouvement toujours déterminé au minimum par une instance extérieure : les déplacements de celui qui effectue une filature sont strictement subordonnés à ceux de la personne suivie. Par ailleurs, notons que dans la majorité des cas, les personnages chargés de filature sont à la solde d'un employeur et se conforment aux ordres qu'ils ont reçus, ceci redoublant l'effet de détermination extérieure. Leurs déplacements peuvent être, d'un point de vue temporel, simultanés ou déphasés. Il existe, en d'autres termes, diverses formes de filature : une filature 'traditionnelle' (suivre quelqu'un à la trace sans le perdre de vue) et une filature 'décalée' (mener l'enquête pour retrouver un personnage disparu, c'est-à-dire suivre, en étant décalé dans le temps, les traces du cheminement d'un individu afin d'arriver à le rejoindre). Enquête et filature sont donc intimement liées et témoignent de l'influence du roman policier (notamment l'œuvre de Patrick Manchette) sur l'œuvre d'Echenoz (Turin).

## Cartographie des errances et des filatures

Parmi les quatre romans sur lesquels se porte notre attention, deux penchent davantage vers un pôle déterminé (l'errance pour *Un an* et la filature pour *Lac*) tandis que les deux autres dessinent un véritable rhizome spatial, caractérisé par des mouvements qui oscillent sans cesse d'un pôle à l'autre.

*Un an* (1997) met en récit l'histoire de Victoire qui, parce qu'elle constate la mort de son compagnon<sup>3</sup> et veut éviter qu'on la soupçonne, s'enfuit sur les routes et embarque dans le premier train qui se présente à elle. Tout au long du roman, Victoire erre : l'essentiel pour la jeune fille est de rester en mouvement et ses déplacements tissent des liens aléatoires entre les différents lieux par lesquels elle passe :

Faute de se résoudre encore à rejoindre une grande ville, elle continuait de choisir au hasard sur sa carte, souvent sur la foi du seul son de leur nom, des agglomérations mineures où elle tâchait toujours de se nourrir et s'abriter pour une ou deux nuits. Cela produirait une errance en dents de scie, pas très contrôlée : s'il se pourrait qu'on fit quelque détour pour l'avancer, il arriverait aussi qu'elle dût s'adapter à une destination, ceci équilibrant cela. Son itinéraire ne présenterait ainsi guère de cohérence, s'apparentant plutôt au trajet brisé d'une mouche enclose dans une chambre. (UA, 63)<sup>4</sup>

Le roman insiste sur le caractère secondaire des destinations au profit du mouvement qui permet à Victoire de passer d'un lieu à l'autre. L'attention que l'auteur porte aux moyens de transport corrobore d'ailleurs cette dernière observation : Victoire ne cesse d'emprunter trains, voitures et vélos. Cependant, Louis-Philippe, un personnage énigmatique et ami de Victoire, retrouve cette dernière à plusieurs reprises. Cette faculté à retrouver la jeune femme est dotée d'un effet reterritorialisant : Victoire ne se libère jamais entièrement de ce qu'elle fuit. En effet, c'est par l'intermédiaire de Louis-Philippe que Victoire et Félix se sont rencontrés. Dès lors, chaque rencontre avec Louis-Philippe rappelle à Victoire son passé et les raisons de sa fuite. Plus encore, ces rencontres entre les deux personnages indiquent la présence d'une forme embryonnaire de filature puisque Louis-Philippe retrouve à chaque fois la trace de Victoire. Le même trajet géographique se révèle donc ambivalent, d'abord qualifié d'errance, ensuite d'ébauche de filature.

À l'inverse, le roman *Lac* (1989) concrétise le pôle de la filature. Le roman narre une affaire d'espionnage où Franck Chopin, espion-amateur faisant office de personnage principal, est chargé de suivre et d'observer tous les faits et gestes d'un homme haut placé, Vital Veber. Dans ce roman, les déplacements de l'espion sont déterminés par la mission qu'il doit accomplir et par les déplacements de Vital Veber. Là où l'errance mettait l'accent sur les déplacements et une liberté de mouvement, la filature insiste sur les lieux (les nombreux rendez-

vous secrets auxquels Franck Chopin doit se rendre illustrent notamment cet aspect) et démontre la subordination du mouvement à des éléments extérieurs. Cependant, à un moment précis du récit, le personnage passe outre les ordres qu'il avait reçus et affirme sa liberté de décision et de déplacement. Par leur caractère imprévisible, autonome et désiré, les différentes actions effectuées par le personnage à ce moment du récit entraînent ce dernier dans un parcours singulier d'errance. À nouveau, une ambivalence entre l'errance et la filature se révèle, ambivalence qui sera d'autant plus marquée dans les deux autres romans.

*Le Méridien de Greenwich* (1979) met en récit la longue aventure de deux sociétés secrètes qui cherchent à retrouver Byron Caine, un étrange scientifique. Celui-ci, en charge d'un projet de haute importance, s'est enfui sur une île et y continue son travail. Tout au long du roman, les tenants et aboutissants de l'histoire restent flous : les personnages et les lecteurs demeurent dans une certaine confusion par rapport aux événements qui surviennent. Dans ce roman, un personnage attire plus particulièrement l'attention : il s'agit de Théo Selmer, traducteur employé par l'ONU. Du jour au lendemain, ce personnage quitte son travail, traverse l'Amérique latine où il commet un triple meurtre et consacre des mois « à se mouvoir en zigzag à travers l'Amérique du Sud » (MG, 64). Cependant, alors que Théo Selmer semble se déplacer selon son bon vouloir, de façon presque pulsionnelle, la suite du roman nous apprend que celui-ci était en réalité le jouet d'une organisation secrète. Sous l'apparence d'une errance libre et autonome, le mouvement de Théo Selmer se révèle être le fruit d'une instance extérieure et, de ce fait, paradoxalement très proche de la filature.

À l'inverse, les déplacements de Russel Banks, tueur à gages aveugle chargé de mener l'enquête pour retrouver le scientifique disparu, concrétisent une filature décalée. Cependant, cette filature s'établit non pas sur la base de la vision, mais par le biais des autres sens, à savoir l'ouïe et l'odorat : « Il enregistre tous ces signaux sonores et tâchait de les interpréter » (MG, 54). Cette manière particulière de rechercher est ce qui singularise le mouvement de Russel et, par là, le déterritorialise. Si la recherche de l'aveugle semble *a priori* très fixe (le tueur suit les ordres qu'il a reçus et ne se détourne pas de sa mission), son déploiement singulier est précisément l'élément qui témoigne d'une certaine forme minime d'errance. Celle-ci se manifeste par la manière spécifique dont agit Russel, qui déterritorialise le mode habituel de la filature décalée.

*Je m'en vais* (1999) raconte l'histoire de Félix Ferrer, un marchand d'art qui, pour sauver sa galerie, organise une expédition au pôle Nord d'où il ramène des objets dotés d'une grande valeur. Cependant, alors que le personnage est à peine revenu de son voyage, ces objets sont volés par un certain

Baumgartner, qui n'est autre que Louis-Philippe Delahaye, l'ancien assistant de Félix Ferrer et l'ami énigmatique de Victoire dans *Un an*. La dernière partie du roman nous raconte la recherche et la poursuite de Delahaye-Baumgartner menée par Félix Ferrer.

Dans ce roman, ce sont plus précisément les mouvements de Delahaye-Baumgartner qui retiennent notre attention. Ainsi, s'il semble que les mouvements du personnage répondent à des circonstances bien précises – l'organisation d'un vol et la fuite qui s'ensuit –, ils se caractérisent également par leur dimension aléatoire et instinctive :

Et les semaines suivantes, Baumgartner circulera comme un vacancier dans toute l'Aquitaine, seul, changeant d'hôtel toutes les trois nuits, dormant absolument seul. Il ne paraîtra pas obéir à un dessein particulier, agir suivant un plan précis. Sortant de moins en moins, bientôt, du département des Pyrénées-Atlantiques, il tuera le temps dans le peu de musées qu'il trouvera, visitera chaque matin des églises, épuisera tous les sites touristiques, ira voir les après-midi des films étrangers en version française dans des salles de cinéma désertes. Parfois il roulera au hasard pendant des heures, regardant à peine le paysage [...] parfois aussi il passera toute la journée dans sa chambre d'hôtel, face à des piles de magazines et des séries télévisées. (*JMV*, 96-97)

Delahaye-Baumgartner erre au hasard et sans but précis, il multiplie ses activités et choisit ses destinations sans raison prédéfinie. Dans le cas présent, le fait même de se déplacer et d'agir semble primordial tandis que les destinations et les activités qu'il exerce passent au second plan. À l'intérieur d'un mouvement plus global de fuite se dessine donc un mouvement qui relève davantage d'une errance libre et spontanée.

Volé par son assistant, Félix Ferrer entreprend lui-même une filature décalée pour retrouver ses biens. Arrivé à Saint-Sébastien où se cache Delahaye-Baumgartner, Ferrer tente de retrouver le voleur et c'est par hasard, au cours de sa dernière soirée, que le personnage reconnaît son ancien assistant qu'il aborde et agresse dans un moment de colère. Loin d'être anodin, ce moment où Félix Ferrer agrippe violemment Delahaye-Baumgartner illustre une reconnexion du personnage à sa volonté propre : une véritable transformation frappe Félix Ferrer qui « renoue avec lui-même en même temps qu'avec l'univers qui l'entoure » (Piret, 337). Félix, en s'affirmant comme sujet doté d'un désir, se rend maître de lui-même et se libère des sentiments d'engluement et d'inappétence qui l'oppressaient jusqu'alors. Cette métamorphose, aussi inattendue que radicale, déforme et déterritorialise la structure de la filature décalée menée par le personnage.

L'analyse de ces quatre romans met en évidence l'ambivalence dynamique qui s'établit entre les nombreux mouvements d'errance et de filature.

Outre qu'ils témoignent de la finesse avec laquelle Jean Echenoz traite les déplacements dans l'espace, ces mouvements sont particulièrement intéressants dans la mesure où ils trouvent un correspondant poétique dans l'écriture échenozienne. À chaque mouvement spatial correspond un mouvement d'écriture spécifique, et ce sont précisément ces mouvements d'écriture qui permettent de faire la jonction entre espace et temporalité.

### **Mouvements spatiaux, mouvements d'écriture**

L'observation précise des passages relatifs à l'errance montre que ceux-ci sont marqués par une même caractéristique. Dans ces passages, les événements s'enchaînent rapidement et l'écriture semble se déplier à partir d'elle-même, comme si elle était mise en mouvement par un moteur interne. Ainsi, le roman *Un an*, parce qu'il ne contient aucune division interne, révèle la puissance de l'écriture qui se déroule sans s'arrêter du début à la fin du roman. Les nombreuses indications temporelles qui marquent le récit corroborent cet effet.<sup>5</sup> Ils renforcent l'impression que l'écriture continuera à se déployer d'elle-même pour ne s'arrêter qu'une fois arrivée à terme (voir Amar, 85-87).

On retrouve également plus ponctuellement ce phénomène dans *Le Méridien de Greenwich* où le début de l'errance de Théo Selmer coïncide avec une accélération et un enchaînement des événements qui se déroulent sur plusieurs pages sans s'interrompre. Ainsi, de la page soixante-trois à soixante-huit, l'errance de Théo Selmer devient le centre du roman, toutes ses actions sont décrites par le narrateur et se succèdent rapidement les unes aux autres. Les nombreux passés simples qui se suivent dans ces pages témoignent de cet aspect et concrétisent dans l'écriture cette frénésie.<sup>6</sup> Cette autonomisation de l'écriture qui se déroule d'elle-même, en toute liberté, fait apparaître un premier mouvement d'écriture – un mouvement d'écriture autonome et producteur – qui se présente comme le correspondant poétique de l'errance.

Ce mouvement est par ailleurs corroboré par un jeu d'associations qui assure la transition entre les chapitres de chacun des livres et renforce donc la fluidité de l'écriture (reprise, dans des contextes différents, d'un mot ou d'une idée). Cependant, si ce jeu associatif permet de consolider la dimension productive de l'écriture, il la canalise au sein des combinaisons sur lesquelles il se base et dévoile par là les prémisses d'un autre mouvement d'écriture, un mouvement contrôlé et réglé dans ses moindres détails. En d'autres termes, la dynamique de l'écriture est régulée par son insertion dans des réseaux de signifiants auxquels elle se soumet dans une certaine mesure. De fait, l'écriture d'Echenoz se caractérise également par une organisation très structurée où chacune de ses composantes occupe une position définie et est donc assujettie à l'agencement

global du roman. On reconnaît les principes opérants de la filature qui consiste en un mouvement dirigé et régi par des facteurs extérieurs.

Outre ces raccords entre chapitres, deux autres procédés participent à ce mouvement. Tout d'abord, le fait que chaque roman s'organise selon un même schéma : l'intrigue générale qui constitue chaque livre se dénoue à la fin du récit et l'ensemble du roman s'éclaire rétrospectivement : on saisit par là la maîtrise dont a fait preuve l'auteur qui a agencé d'une main de maître chaque élément pour ne révéler qu'en dernière instance le fin mot de l'histoire. Ensuite, cette maîtrise du narrateur est corroborée par un usage très précis des distances narratives. Ce jeu sur les focalisations et les distances narratives participent de l'effet cinématographique de l'écriture d'Echenoz (voir Jérusalem, 2005, 91-104). Dans les romans d'Echenoz, le narrateur est tour à tour omniscient (il connaît tous les fils de l'histoire qu'il narre) et externe (il s'apparente à un témoin qui relate ce qu'il a vu). Cette présence du narrateur est d'ailleurs appuyée par le jeu des pronoms (narration en 'je', 'on' et 'nous') qui dévoile un balancement entre un narrateur hétérodiégétique et un narrateur homodiégétique qui, s'il semble faire partie de l'histoire qu'il relate, n'en fait toujours partie qu'à titre de témoin.

Combinés avec le jeu associatif des signifiants et la précision des constructions romanesques, la focalisation externe et le jeu des pronoms attestent de la dimension particulièrement contrôlée de l'écriture d'Echenoz. Or, les caractéristiques de cette dimension contrôlée (les liens entre chapitres qui assurent un certain suivi au sein des livres, la maîtrise et pleine puissance du narrateur, la structure générale du livre où chaque élément possède une place fixe et déterminée sans quoi l'effet romanesque s'anéantirait) font largement écho aux principes opérants de la filature. Celle-ci consiste bien en un mouvement déterminé, fixe et régi par une entité extérieure. Apparaît ici le second mouvement d'écriture, correspondant poétique de la filature.

### **Mouvement et pluralité de la temporalité**

Cette double structure énonciative est particulièrement intéressante, car elle permet de mettre au jour la présence de deux temporalités spécifiques au sein du corpus. Si l'on analyse plus précisément les caractéristiques de ces deux mouvements d'écriture, on constate que chacun déploie une temporalité singulière. On l'a vu, le versant contrôlé de l'écriture d'Echenoz est défini par la présence marquante du narrateur. Celle-ci indique une temporalité actuelle et chronologique ; on peut en effet supposer que le narrateur tisse les différents fils de son intrigue à partir du moment précis où il les énonce, c'est-à-dire à partir d'un instant présent et actuel auquel il rapporte le passé et le futur.

Trois dispositifs narratifs précis vérifient cette hypothèse. D'abord, l'usage récurrent du présent dans certaines descriptions crée une impression de vérité générale valant pour la fiction, mais également pour la réalité. Si les descriptions au présent construisent bien le décor dans lequel évoluent les personnages, elles ancrent également narrateur et lecteur dans un même niveau d'énonciation :

Gare Montparnasse, où trois notes grises composent un thermostat, il gèle encore plus fort qu'ailleurs : l'antracite vernissé des quais, le béton fer brut des hauteurs et le métal perle des rapides pétrifient l'usager dans une ambiance de morgue. Comme surgis de tiroirs réfrigérés, une étiquette à l'orteil, ces convois glissent vers des tunnels qui vous tueront bientôt le tympan. (*UA*, 7-8)

Dans cet extrait le narrateur semble s'adresser directement au lecteur, comme si tous deux appartenaient à une même temporalité, actuelle et présente. Cette dernière dimension se remarque particulièrement puisque l'extrait se réfère à un élément réel (la gare Montparnasse) et a recours au vouvoiement. Par le biais de ces descriptions, le narrateur définit donc un présent d'énonciation qu'il détermine et dans lequel il inscrit le lecteur.

Ensuite, les interventions du narrateur, et plus précisément les métalepses et l'usage du conditionnel, manifestent également cette temporalité actuelle et chronologique. En commentant l'histoire, le narrateur ne bouleverse pas la linéarité du temps, mais vient au contraire la renforcer ; en effet, dans chaque commentaire, le narrateur exprime toujours la nuance temporelle qui correspond spécifiquement à l'épisode de l'histoire qu'il commente. Un exemple pour s'en convaincre :

Il se trouverait alors supérieurement sans plus de femme du tout mais on le connaît, cela ne saurait durer. Ça ne devrait pas tarder. Et tiens, qu'est-ce qu'on disait, deux jours n'ont pas passé qu'en voilà déjà une. (*JMV*, 103-104)

Dans cette citation, l'interjection « Et tiens » révèle l'instant précis de l'énonciation tandis que l'expression « qu'est-ce qu'on disait » renvoie au passé qui précède directement cet instant. Le conditionnel, quant à lui, permet d'exprimer un potentiel futur, « comme si la narration s'avavançait d'un cran par rapport à la chaîne des actions passées qu'elle raconte » (Rabaté, 202). Cette avancée, ici hypothétique (est-ce que Ferrer se retrouvera sans plus de femme ?) s'opère à partir du présent actuel de la narration et annonce un événement susceptible de se dérouler dans l'avenir, c'est-à-dire dans un futur qui suit chronologiquement le moment auquel il est annoncé.

Enfin, les liens que les romans d'Echenoz entretiennent avec le contexte dans lequel ils se situent manifestent également cette temporalité. Ainsi, la manière dont l'œuvre d'Echenoz prend acte des enjeux de la littérature contemporaine – tels que, par exemple, la continuelle interrogation sur les conditions de création du roman – est révélatrice de son inscription dans une temporalité actuelle. À cet égard, on peut s'attarder plus longuement sur le travail générique opéré par Echenoz. Lorsque l'auteur reprend les structures de nombreux genres littéraires (roman picaresque, policier, d'espionnage, robinsonnades, etc.), il travaille et modifie leurs caractéristiques selon un processus précis : chaque élément (qu'il s'agisse des lieux, des personnages ou de l'action) tend à être vidé de son impact et dénaturé de son importance. Ainsi, dans *Je m'en vais*, alors qu'on pourrait s'attendre à la beauté de paysages nordiques, le roman présente des descriptions ternes et fades. Loin de l'attrait pittoresque propre au récit de voyage, les paysages traversés par Félix lors de son expédition vers le pôle Nord sont marqués par la lourdeur et l'immobilité :

Baignant de hautes falaises d'un ocre-brun violâtre, l'air immobile était glacé, donc lourd, pesant de tout son poids sur une mer également immobile, d'un gris-jaune sablonneux : nul souffle de vent, nul bateau, bientôt pratiquement plus aucun oiseau pour l'animer du moindre geste, aucun bruit. (*JMV*, 20)

Ce travail générique est particulièrement intéressant car, s'il révèle bien une temporalité actuelle et chronologique, il permet également de faire émerger une autre temporalité et de souligner la complémentarité dynamique de ces deux régimes temporels. À première vue, on pourrait considérer que la reprise, dans le temps présent, d'anciens schémas génériques entérinerait une chronologie linéaire : le passé se rapporterait à un présent stable et actuel. Pourtant, soutenir une telle affirmation reviendrait à nier le travail de transformation que l'auteur applique aux genres et, plus généralement, le travail de réactualisation critique propre aux auteurs contemporains. Il faut certes reconnaître la fécondité de l'héritage de la littérature antérieure pour Echenoz. Cependant, on ne peut faire droit à cette reconnaissance qu'en acceptant de prendre en compte la structure spécifique de l'héritage, qui peut se comprendre à partir des réflexions menées par Derrida dans son ouvrage *Spectres de Marx*. À l'instar du spectre qui se définit par une incorporation paradoxale et se conçoit comme la coexistence de différentes présences au sein d'un même corps, l'héritage est caractérisé par une « *hétérogénéité radicale et nécessaire* », « la différence sans opposition », « un "disparate" et une quasi-juxtaposition sans dialectique » (40).

Le propre de cette structure disparate est de s'inscrire dans un temps singulier, un temps du présent disloqué, sans conjonction assurée. Cette dernière définition s'oppose à l'idée d'une logique chronologique et met en lumière une temporalité où peuvent coexister différents instants temporels. Ce présent disjoint, parce qu'il est sans conjonction assurée, est un temps en devenir : les instants passés sont inclus dans l'instant présent qui, lui-même, se détraque à son tour. Dans le cas précis qui nous occupe, les temporalités du passé propres aux différentes formes littéraires antérieures (le roman d'espionnage pour *Lac*, le roman policier pour *Je m'en vais*, les robinsonnades pour *Le Méridien de Greenwich*, le roman picaresque pour *Un an*) se juxtaposent à la temporalité présente et actuelle de l'écriture d'Echenoz. Or cette juxtaposition n'est possible que dans une temporalité qui fait droit à l'hétérogénéité temporelle et qui diffère du schéma linéaire du temps. Une temporalité autre, singulière et hétérogène, se lie ici à la temporalité actuelle et chronologique tout en la déstabilisant.

La nature de ces deux logiques temporelles et du lien qui les conjugue peut s'éclairer par le biais de la double lecture du temps faite par Deleuze dans *Logique du sens* (1969). Suivant le philosophe, chaque événement est caractérisé par la temporalité de *Chronos* et la temporalité de l'*Aiôn*. *Chronos* désigne la temporalité linéaire et classique dans laquelle s'effectue tout événement. Cependant, l'effectuation spatio-temporelle d'un événement est toujours doublée d'une contre-effectuation, c'est-à-dire qu'elle renvoie toujours à l'événement pur, à l'événement saisi dans sa dimension virtuelle, dans le temps de l'*Aiôn*. *Aiôn* est le temps du devenir, un temps virtuel constitué d'une multiplicité d'instant, interchangeables et connectés les uns aux autres dans un rapport dynamique. Ces deux temporalités sont indissociables et complémentaires : tout comme *Chronos* est systématiquement doublé par la présence d'*Aiôn*, *Aiôn* nécessite *Chronos* pour exister. Or, la temporalité hétérogène que nous avons fait apparaître quelques paragraphes plus haut peut précisément se comprendre à la lumière d'*Aiôn* : cette temporalité non chronologique et multiple est une temporalité virtuelle et dynamique où plusieurs instants temporels s'entrelacent et se mettent en mouvement constamment. Trois dispositifs narratifs, appartenant au versant autonome de l'écriture de Jean Echenoz, révèlent cette dernière temporalité.

*A priori*, on pourrait penser que la forte présence des marques temporelles au sein des romans d'Echenoz donne l'image d'un temps qui s'écoule de façon linéaire. Cependant, parce qu'ils sont nombreux et s'enchaînent rapidement ou parce qu'ils sont excessivement précis, ces marqueurs temporels produisent un effet paradoxal :

À trop exhiber ces références chronologiques, le calendrier finit par devenir suspect. Embrayeurs répétés ironiquement, les marqueurs temporels perdent leur fonction de repères, mais balisent l'arbitraire du récit. (Jérusalem, 101)

Cette perte de repères déstabilise la chronologie linéaire du temps et témoigne d'une temporalité singulière que l'on peut qualifier, sur la base des considérations théoriques établies ci-dessus, de virtuelle. En effet, délivrés de leur rôle de repères et donc de positions fixes, les marqueurs de temps s'équivalent dans le temps : l'un pourrait remplacer l'autre et inversement. Par conséquent, les événements que ces marqueurs déterminent se situent sur un même plan temporel où passé, présent et futur semblent s'inclure l'un l'autre.

De plus, la construction alternée des romans met en présence différentes temporalités. En effet, à l'exception d'*Un an*, les romans sont construits selon un même principe d'alternance qui régit l'organisation des chapitres. Cette structure particulière a ceci d'intéressant qu'elle met en présence plusieurs temps spécifiques. Ainsi, dans *Le Méridien de Greenwich*, la première phrase du chapitre seize connecte deux présents de deux temporalités distinctes, la temporalité de l'île du méridien et la temporalité française : « Au même instant [l'éveil de Byron Caine à minuit sur l'île], Théo Selmer [en France] regarda sa montre qui marquait midi dix » (MG, 142). L'alternance des chapitres entraîne un assemblage des différents présents et passés dans lesquels évoluent les personnages. Cette mise en présence suppose l'existence d'une temporalité virtuelle qui, d'une part, fait droit aux différents temps qu'elle juxtapose et, d'autre part, les met en mouvement en les connectant.

Enfin, la nature des épilogues permet également de faire émerger cette temporalité. On peut mettre en lumière deux types d'épilogues dans les romans d'Echenoz : les épilogues cycliques, où la fin du roman semble répéter le début, et les épilogues inédits, qui présentent une situation radicalement nouvelle. À première vue, les épilogues cycliques et inédits semblent indiquer une temporalité immobile, voire inexistante. Pourtant, si ces épilogues cycliques et inédits contestent bien le déroulement linéaire du temps, ils ne récusent pas pour autant toute dimension temporelle aux romans : ils indiquent plutôt la dimension virtuelle et dynamique de la temporalité de l'écriture. En effet, pour sa part, l'événement de l'écriture s'est accompli dynamiquement dans une temporalité parallèle qui permet alors de réinterpréter le rôle des épilogues. Tandis que les épilogues cycliques montrent la répétition différenciée des signifiants, les épilogues inédits indiquent quant à eux les possibilités infinies de l'écriture. Les échos des signifiants présents au début et à la fin des romans permettent de saisir ce dernier aspect, comme le montrent le début et la fin de *Je m'en vais* : « Je m'en vais, dit Ferrer, je te quitte. Je te laisse tout, mais je pars » ; « Bon, dit Ferrer,

mais je ne reste qu'un instant, vraiment. Je prends juste un verre et je m'en vais » (*JMV*, 7 et 227).

Les deux dimensions de l'écriture d'Echenoz font donc apparaître deux temporalités indissociables l'une de l'autre : l'une, actuelle et chronologique, propre au versant contrôlé de son écriture et l'autre, virtuelle et dynamique, caractéristique de son versant productif. La temporalité du corpus se révèle donc plurielle, marquée par l'ambivalence et le mouvement.

### **Penser la temporalité contemporaine**

Ces différentes observations relatives au traitement du temps mettent en place l'angle à partir duquel on peut aborder la question de la temporalité contemporaine. L'ambivalence et la pluralité de la temporalité de l'œuvre d'Echenoz constituent selon nous des pistes de réflexion qui permettent de rendre compte de la complexité de la temporalité contemporaine et ce, en évitant de retomber dans des discours consensuels qui réduisent le présent à un présent anhistorique et figé, à un « présentisme », c'est-à-dire « un présent perpétuel, insaisissable et quasiment immobile, cherchant malgré tout à produire pour lui-même son propre temps historique » (Hartog, 28).

Certes, il existe bien un présent de la temporalité contemporaine, c'est-à-dire une dimension actuelle du temps dans laquelle chacun évolue : chaque individu s'inscrit dans un présent contemporain auquel il appartient. La temporalité contemporaine suppose en effet l'existence d'un présent déterminé qui concrétise la dimension actuelle du temps. Cependant, ce présent est innervé par des temporalités souterraines, des temporalités du passé qui s'immiscent et bousculent l'actualité du présent, des temporalités qui manifestent la dimension virtuelle de la temporalité contemporaine.

Ces dernières remarques mettent en évidence la structure complexe de la temporalité contemporaine, qu'on peut qualifier de polyrythmique. Ce terme nous paraît en effet approprié, car il indique à la fois la présence d'une pluralité de temporalités et le fait que celles-ci s'entrelacent suivant différents rythmes et mouvements : « Le contemporain suppose le temps vivant du devenir, implique des idiorythmies, des courbures temporelles qui se croisent, se touchent, sans s'unifier dans une trajectoire commune » (Noudelmann, 68). Dès lors, la singularité de cette temporalité permet de récuser les discours qui proclament un présent immobile et vide de toutes perspectives temporelles, une fin du temps et de l'histoire.<sup>7</sup> D'une part, les temporalités du passé qui subsistent et s'immiscent dans le présent actuel à la manière de spectres empêchent de proclamer la fin de l'histoire ou la fin du temps. Au contraire, la temporalité contemporaine accueille les héritages du passé qu'elle transforme et par là, ouvre également

des horizons temporels futurs. D'autre part, ces temporalités spectrales ébranlent l'idée d'un présent figé puisqu'elles introduisent à l'intérieur du présent actuel contemporain des perspectives temporelles hétérogènes.

Quelques mots pour conclure : le pari de réfléchir au temps grâce à l'espace met en évidence la richesse de l'œuvre d'Echenoz ainsi que l'ambivalence qui la structure. De fait, Echenoz est passé maître dans l'art d'allier les contraires et de les conjuguer sur un mode singulier. Toute son œuvre est marquée par l'équivoque, l'ambiguïté et une certaine mobilité, ce dont témoignent remarquablement les mouvements d'errance et de filature, les dimensions autonome et contrôlée de son écriture ainsi que les temporalités actuelle et virtuelle constitutives de ses romans. Écrivain aux multiples visages, Echenoz est à la fois un conteur d'histoires hors pair, un géographe de talent et un artisan du temps. Cette polyvalence dote l'œuvre d'une vitalité et d'une finesse remarquables. C'est précisément pour cette raison que l'œuvre d'Echenoz se révèle féconde pour réfléchir à certaines problématiques actuelles, telle que celle de la temporalité contemporaine.

## Notes

1. À cet égard, l'étude de Christine Jérusalem s'avère particulièrement intéressante. Dans la lignée du *Spatial Turn* et des approches « géocentrées » qui accordent une importance essentielle et une fonction heuristique à l'espace, Christine Jérusalem fait de la géographie la clé de voûte de son travail sur Echenoz.
2. Cette proposition de définition s'appuie conjointement sur l'étymologie du mot et la philosophie de Deleuze et Guattari (1973 ; 1980). Le développement et la construction de celle-ci font l'objet d'un article à part entière (Ieven).
3. En réalité, son compagnon, Félix Ferrer (qui est aussi le protagoniste principal de *Je m'en vais*) n'est pas véritablement mort. La lecture de *Je m'en vais*, qui sert, comme le dit Echenoz, de « code explicatif » (*JMV*, 230) permet de comprendre ces éléments. On consultera également Bernazzoli pour davantage de détails quant aux liens entre ces romans.
4. Nous utiliserons les acronymes des titres des quatre livres étudiés afin de renvoyer aux différents passages cités.
5. « Puis, comme on les avait laissé repartir » ; « Plus tard, moins facile à joindre » ; « Le jour suivant » ; « Arriva le jour où » ; « Les jours suivants » (*UA*, 35, 43, 55, 59, 32, 70).
6. « Se lécha », « prit », « gonfla », « tordit », « plaça », « ferma », « prit », « fit », « plaça », « ferma », « prit », « fit », « se leva », « se défit », « fit », « passa », « rentra », « rédigea », « solda », « convertit », « transporta », « passa », « chercha », « confia » (*MG*, 63-68).
7. La fin de l'histoire est un des fers de lance d'un certain « discours de la fin » (fin de l'histoire, de la modernité, des idéologies), dont le représentant le plus célèbre est Francis Fukuyama.

## Ouvrages cités

- Ruth Amar, « Jean Echenoz : de "l'art de la fugue" », *Dalhousie French Studies*, 76, 2006, 85-91.
- Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- Cristina Bernazzoli, « Un match joué entre auteur et lecteur : d'Un an à Je m'en vais », dans R.G. Pellegrini (dir.), *Stratégies narratives 2 : le roman contemporain*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003, 119-142.
- Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, 1973 [1972].
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.
- Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.
- Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit, 1979.
- Jean Echenoz, *Lac*, Paris, Minuit, 2008 [1989].
- Jean Echenoz, *Un an*, Paris, Minuit, 1997.
- Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 2001 [1999].
- Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, trad. Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992.
- Emilie Ieven, « L'errance, un mouvement à potentiel utopique », *Carnets*, 10, 2017.
- Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.
- Jean-Baptiste Harang, « Jean Echenoz, Arctique de Paris » *Libération*, 16 septembre 1999.
- François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- Denis Huë, « Errer, en vérité », *Elseneur*, 7, 1992, 43-72.
- François Noudelmann, « Le contemporain sans époque, une affaire de rythme », dans Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, 59-75.
- Pierre Piret, « Le dispositif minimaliste et la dialectique du désir (Echenoz, Toussaint) », dans Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde (dir.), *Représenter à l'époque contemporaine : pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2010.
- Dominique Rabaté, « Sur le fil du récit », dans Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, 191-204.
- Lionel Ruffel, « Le Dénouement », Lagrasse, Verdier, 2005.
- Lionel Ruffel, « Introduction », dans Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, 9-35. [\[en ligne\]](#)
- Gaspard Turin, « Vestiges du polar et retour du politique. Une lecture comparée de Manchette et d'Echenoz », dans Jean Kaempfer et André Vanoncini, *Le Polar, Revue critique de fiction française contemporaine*, 10, 2015, 126-136.