

Sjef Houppermans

POUR UNE MEILLEURE OCCUPATION DES SOLS : le Paris de Jean Echenoz

Il passerait la fin de l'après-midi à préciser quelques nuances des deux mouvements, *Pressentiment* suivi de *Mort*, de la Sonate 1.X.1905 de Janacek [...]¹

Résumé

Paris en abyme, petite ville dans la métropole, chère Villette où les clébardes langoureux mirent la lune. C'est près de son domicile que Jean Echenoz fait évoluer son pianiste trop amoureux et ce n'est pas loin de chez lui que l'occupation des sols s'effectue sur les bords du Canal Saint Martin. Paris est partout dans les romans de cet auteur, même si ses protagonistes ont fréquemment la bougeotte : ils finissent par retourner auprès de leur maman, dans leur foyer, à l'intérieur de leur galerie, mais surtout dans les rues, les gares, les bistrots, les supermarchés, ces lieux publics où l'attente s'éparpille ou bien s'exacerbe. Paris se déploie régulièrement en tant que décor pour ces héritiers de Frédéric Moreau qui hantent le romanesque échenozéen, mais leur point de vue peut s'échanger contre celui d'un narrateur caustique qui en profite pour placer un zeste de critique ou encore une pointe de satire sociale. Plus particulièrement la ville et ses sites préférés prennent tantôt leur indépendance, comme les phrases de Jean Echenoz, tout en participant à la quadrille orchestrée, s'élancent volontiers dans une sarabande de leur gré. C'est alors la fête d'un nouveau paysan de Paris qui nous mène par rues et par lignes de métro, par cimetières et par parcs à statuaire somptueuse.

RELIEF 2 (1), mars 2008 – ISSN: 1873-5045. P40-66

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-100109

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

Dans l'œuvre de Jean Echenoz l'espace parisien non seulement est omniprésent, mais encore et surtout il paraît partout déterminer la marge de liberté des personnages. Dès ses premiers romans, *Le Méridien de Greenwich*, *Cherokee*, *L'Équipée malaise* et *Lac*, la ville de Paris constitue le point de départ des voyages et des aventures. C'est le monde moderne et ultramoderne que le Guide Michelin ignore et où l'accent est mis sur le caractère impersonnel des lieux. Ainsi pour ce qui regarde le centre commercial Créteil-Soleil :

Le plus proche centre commercial est une esplanade cernée de tours fuligineuses entre lesquelles balance une odeur vive et fade de pourriture plastique, parente de celle qu'émet plus d'un supermarché. Loin d'enjoliver le tableau, les rares taches de couleur, les vagues saillies ornementales qui ont apaisé, peut-être, la conscience de l'architecte soulignent au contraire le poids des lieux, comme une musique parfois décuple un silence lourd au lieu de l'effacer. (*Lac*, 158)

Dans *Lac* les environs de Paris forment le cadre d'un roman d'espionnage au cours duquel le personnage principal, Franc Chopin, s'égare entre autres dans les Halles de Rungis. Rivalisant avec les grands modèles comme Balzac et Zola, Echenoz ajoute volontiers une distance ironique. Le ventre de Paris peut ainsi s'exhiber sans gêne :

Passé la herse en plastique étanche éclatait brusquement le tumulte infernal de la tripe : des dizaines d'hommes au visage rouge et blanc, vêtus de noir et de blanc, s'interpellaient en coupant le muscle et sélectionnant le tendon, sculptant le viscère en proférant des chiffres autour de leurs étals bourrés de bacs de foies, de sacs de cœurs à prendre, séminaires de cervelles et foule de pieds, lignes de langues tirées de l'invisible, poumons à la pelle et rognons à gogo, quintaux de ris, tonnes de mou, masses de rates et milliasses de joues rouges estampillées d'un tampon vert. (*Lac*, 104)

Ce tampon est surtout échenozéen, marquant l'espace de la ville de signes langagiers et littéraires. Ici nous allons examiner de plus près l'espace parisien dans quelques textes ultérieurs. *Je m'en vais* peut être considéré comme le livre de tous les passages possibles et imaginables. Les lieux y correspondent à l'appel du titre : ce sont avant tout des endroits de passage, des espaces de transition, des points fuyants. Quelques années

plus tard, *Au piano* semble ouvrir un registre fort différent. Si Max Delmarc est une personne aussi indécidable et hésitante que les héros des romans précédents, à travers son regard se manifeste une certaine fascination des lieux qui seront l'objet d'une description minutieuse, voire maniaque. Ces deux tendances ne sont pas nécessairement successives, mais dépendent de focalisations différentes. Entre ces deux orientations spatiales, ces deux visions de Paris, s'encadrerait à notre avis la nouvelle qui plus spécifiquement prend l'écriture de l'espace comme point d'ancrage / enclavage. Dans *L'Occupation des Sols* le lieu, le bâtiment du Quai de Valmy, qui figure comme un véritable endroit mythique, peut ainsi indiquer une crypte onirique de l'œuvre.

Je m'en vais, publié en 1999 (chez Minuit comme tous les textes majeurs d'Echenoz), raconte l'histoire de Félix Ferrer. Alternent les épisodes au sujet de ses amours (passagères, éphémères, fugaces) et de son commerce d'antiquaire qui le mène entre autres vers le pôle Nord pour en ramener un trésor d'art Inuit. La deuxième partie du livre sera d'abord de nature catastrophique : le trésor est volé et le cœur flanche. Heureusement le double jeu de Delahaye – Baumgartner, l'ancien aide-galeriste qui d'auto-enterrément en cavale accumule les larcins et les mystifications, finit par être découvert et Éros ne chôme pas. Toutefois à la fin Ferrer se retrouve seul et décide encore une fois de s'en aller tout doucement. S'il part d'Issy où il revient à la fin après maints détours, c'est peut-être également ce lieu de transition absolu qu'est ICI qui entre ainsi dans le collimateur² et qui fait serpenter l'itinéraire en (pseudo)palindrome.

Le départ initial de chez Suzanne se pratique par un des moyens de transport préférés de l'auteur, à savoir le métro, qu'il prend à la station Corentin-Celton. Autre lieu de transition mais qui permet également de tracer un premier portrait de Ferrer en action, là où est noté par exemple au sujet de la rame : « En temps normal il se fût réjoui d'y trouver une cellule vide de banquettes face à face, comme un petit compartiment pour lui seul, ce qui était dans le métro sa figure préférée ». (8) De regard fixe en catalogue feuilleté il en arrive ainsi à la station Madeleine d'où il rejoint la Rue de l'Arcade pour débarquer chez sa maîtresse Laurence. Ainsi il atteint le quartier de ses activités principales et le roman se crée de la sorte un cadre parisien caractéristique.

Si le voyage vers le Grand Nord nous intéresse moins ici, il est pourtant important de voir qu'en procédant par chapitres alternatifs (1. Paris 2. Voyage 3. Paris 4. Voyage etc.), Echenoz vise une confrontation réciproquement enrichissante. Et parfois une certaine transparence se manifeste quand par exemple une camionnette frigorifique est utilisée pour le vol des objets d'art et que l'on se défait du conducteur en le congelant sur place quelque part du côté de Charenton. Les activités commerciales et sociales de Ferrer se passent pourtant principalement dans le 9^e arrondissement et après avoir habité quelque temps dans sa galerie, il s'installe Rue d'Amsterdam.



En bon voisin de Jacques Roubaud (peut-on supposer) il y vivra avec la belle Hélène qui s'occupe de son cœur (au moment d'une crise cardiaque) avant de l'occuper. Et c'est bien son style : « C'est le truc typique

hausmannien, vous voyez, dit l'agent : moulures au plafond, parquet à chevrons, double living et double entrée, doubles portes vitrées, hauts miroirs sur cheminées de marbre, vastes dégagements, chambre de service et trois mois de caution » (28). Il ne s'agit pas seulement d'ailleurs d'un ensemble de signes en concordance avec le profitable commerce d'art : les indications de paires constituent une obsession du roman où tout se redouble et se dédouble jusqu'à atteindre des dimensions de frayeur du genre *Unheimlich*.

Un des thèmes qu'Echenoz développe dans son roman est la connexion inextricable de l'art et du commerce. Les succès et les déboires des artistes sont présentés avec une bonne dose d'ironie où l'originalité des concepts peut prendre des dimensions fort bizarres ; pareillement le goût des clients suit souvent des voies très particulières. Encore faut-il disposer d'une solide situation financière pour pouvoir se tailler une place de conquérant dans ce domaine. Après le vol la caisse de Ferrer se vide effroyablement et il court de banque en banque pour y remédier. C'est ainsi qu'il arrive dans la rue du 4-septembre et ce parcours donne à l'auteur l'occasion de réfléchir sur la situation de l'immobilier à Paris actuellement :

Cette rue du 4-septembre est très large et très courte et c'est l'argent qui la fait battre. Tous à peu près semblables, ses immeubles Napoléon-III contiennent des banques internationales ou pas, des sièges de compagnies d'assurances, des sociétés de courtage, des services de travail temporaire, des rédactions de revues financières, des bureaux d'agents de change et d'experts, des cabinets d'administrateurs de biens, des syndicats de copropriétés, des officines de transactions immobilières, des cabinets d'avocats, des boutiques de numismatique et les débris incendiés du Crédit lyonnais [...].

Il y a d'ailleurs encore, rue du 4-Septembre, des milliers de mètres carrés de bureaux rénovés à louer et des chantiers de rénovation sous haute surveillance électronique : on vide les vieux immeubles dont on conserve les façades, colonnes et cariatides, têtes couronnées sculptées surplombant les portes cochères. On restructure les étages que l'on adapte aux lois de la bureaucratie pour obtenir des locaux spacieux, passagers et doublement vitrés, afin d'y accumuler encore et toujours plus de capital : comme partout dans Paris l'été, les ouvriers casqués s'affairent, déplient des plans, mordent dans des sandwiches et s'expriment dans des talkies-walkies. (158)

C'est dans le vaste hall d'une de ces banques que Ferrer a son malaise. Et que surgit Hélène en bonne Samaritaine (mais toute l'allure de la belle prédit également son futur éloignement).³

D'autre part on peut suivre à Paris une partie substantielle des déplacements du faux compagnon, Delahaye, qui va s'appeler Baumgartner après la mise en scène de son enterrement. Cette mystification se concentre au cimetière d'Auteuil où le cercueil est transporté après un service à l'église d'Alésia. Ce lieu est présenté avec tous ses atouts à la page 76 :

Il s'agit d'un petit cimetière parallépipédique, bordé à l'ouest par un grand mur aveugle et au nord, du côté de la rue Claude-Lorrain, par un bâtiment administratif. Les deux autres côtés sont occupés par des immeubles dont les fenêtres, commandant le réseau d'allées croisées, jouissent d'une vue imprenable sur les tombes. Ce ne sont pas des immeubles de luxe comme il en pullule dans ces beaux quartiers, mais plutôt des espèces de HLM améliorées par les fenêtres desquelles, dans le silence du cimetière, divers lambeaux sonores tombent en voltigeant comme des écharpes, bruits de cuisine ou de salle de bains, de chasse d'eau, exclamations de jeux radiophoniques, disputes et cris d'enfants.

On dirait que l'auteur a choisi ce lieu à cause de l'étrange cohabitation des morts et des vivants qui facilite la subtile tactique de Delahaye. En errant dans les rangées on tombe sur des noms au son familier comme Deshayes, sur des caveaux mystérieusement vides, sur des plaques en marbre sans aucune inscription.



Baumgartner plus tard se paye encore une visite du lieu de son enterrement :

Il est oisif, presque douloureusement oisif, il s'en va faire un tour au cimetière d'Auteuil qui est à deux pas et de dimensions modestes et où reposent pas mal d'Anglais, de barons et de capitaines de vaisseau. Quelques pierres tombales sont brisées, laissées à l'abandon, d'autres sont en réparation ; l'un des monuments funéraires qui a l'air d'un petit pavillon, décoré de statues et du verbe *Credo* en place de paillason, paraît en cours de ravalement. Baumgartner passe sans s'arrêter devant la tombe de Delahaye – quoique revenant sur ses pas pour y redresser un pot d'azalée renversé –, devant celle d'un inconnu sans doute malentendant – *Hommage de ses amis sourds d'Orléans*, crie la plaque – puis devant celle d'Hubert Robert – *Fils respectueux, époux tendre, bon père, ami fidèle*, murmure la plaque – et puis ça suffit comme ça : il sort du cimetière d'Auteuil et remonte la rue Claude-Lorrain vers Michel-Ange. (138)

Ce que nous constatons c'est que tous ces lieux de passage (car le cimetière dans ce cas précis se transforme également en espace transitoire) sont exploités concurremment à d'autres fins. Ceci correspond à une caractéristique générale du style d'Echenoz qui combine les longues lignes de la composition du roman avec les poses ponctuelles où l'auteur peaufine les paragraphes et les phrases. Pour ce qui concerne le cimetière, outre

l'aspect 'revenant' du visiteur, se remarque l'ironie des inscriptions – genre de signes fort particulier - et le jeu avec les noms de peintres où les rues du quartier s'associent à ce Hubert Robert qui porte le même patronyme que le célèbre peintre de ruines.

Si Baumgartner se promène par là, c'est aussi qu'il habite le quartier depuis sa métamorphose. C'est plus précisément au début du Boulevard Exelmans qu'il s'est installé avec vue sur le jardin de l'Ambassade du Vietnam. Quartier de standing où les stars jouxtent les journalistes. Baumgartner y attend que le vol s'oublie en profitant fort médiocrement de son temps libre :

On n'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. (101)

Au fur et à mesure de ses pérégrinations parisiennes Echenoz prend la mesure de la ville moderne et de ses particularités démographiques, en déchiffrant patiemment les signes, en variant ludiquement les perspectives. Dans *Je m'en vais* tout fonctionne par couples, oppositions, doubles et répétitions. De même pour ce qui regarde l'espace : les quartiers de prestige tels le 8^e et le 16^e se voient contrastés avec le 18^e où crèche, Rue de Suez, le dénommé le Flétan, drogué à fond et constamment à court d'argent.



Acheté par Delahaye, ce *halibut* aux yeux exorbités va cambrioler la galerie de Ferrer avant de trouver la mort par congélation. Voici la description de son habitat :

Du côté pair de la rue de Suez, la plupart des portes et fenêtres de vieux immeubles dépressifs sont aveuglées par des moellons disposés en opus incertum, signe d'expropriation avant l'anéantissement. L'un d'eux n'est pas entièrement obstrué : deux fenêtres au dernier étage respirent encore à peine. Protégeant des rideaux affaissés, leurs carreaux sont mats de poussière – l'un fendu de biais renforcé au chatterton, l'autre manquant remplacé par un sac-poubelle noir recadré. (86)

Et le reste de ce site est à l'avenant. On peut noter en passant un trait typique du style d'Echenoz qui volontiers prête vie aux objets, aux bâtiments tandis que l'homme a tendance à se robotiser. Avant de s'en aller une ultime fois, Félix Ferrer et Compagnie auront fait ainsi le tour de la ville pour le meilleur et pour le pire, sans trop se fixer surtout mettant ainsi l'accent sur l'interminable dynamique urbaine.

Au cœur de l'œuvre échenozéenne on trouve un lieu qui se détache d'une manière toute différente, comme endroit de fixage, espace

obsessionnel, crypte sentimentale. C'est la nouvelle *L'Occupation des sols* qui occupe cette place centrale. L'auteur en dit:

C'était un texte de circonstance. [...] Et puis j'avais, depuis longtemps, deux idées qui me travaillaient de façon récurrente, indépendamment l'une de l'autre. D'une part un souvenir d'enfance qu'on m'avait raconté, d'autre part un petit événement architectural dont j'avais été témoin, vers Stalingrad. Je ne sais plus très bien comment ça s'est passé parce que j'ai écrit ce texte assez vite, mais ces deux éléments se sont imbriqués d'eux-mêmes, comme s'ils attendaient mutuellement pour s'associer en une petite machine, comme s'ils se complétaient. Mais c'était un accident.

L'histoire de *L'Occupation des sols* commence ainsi: « Comme tout avait brûlé – la mère, les meubles et les photographies de la mère -, pour Fabre et le fils Paul c'était tout de suite beaucoup d'ouvrage [...] » (OS 7). Leur nouveau logis aura l'avantage de se situer près du Quai de Valmy où se trouve sur le mur d'un immeuble (le Wagner) la seule image qui reste de Sylvie, la mère, une gigantesque publicité pour une marque de parfum. Le père ainsi que le fils s'y rendent régulièrement. Un jour le bâtiment qui jouxte le Wagner doit être remplacé; la patine de l'image s'en intensifie, mais le gazon à ses pieds sera désormais négligé. Il s'avère que de la sorte pourra mûrir lentement le plan d'occupation consistant à élever un autre bâtiment moderne à côté du Wagner, cachant cette fois-ci l'image de Sylvie. Après une longue consultation des plans, Fabre met tout en œuvre pour qu'il puisse occuper l'appartement situé à la hauteur du visage de Sylvie, convaincant Paul après un certain temps de le rejoindre. Ensemble le père et le fils se mettent, un beau dimanche, à percer le mur. On les quitte en plein travail: « On gratte, on gratte et puis très vite on respire mal, on sue, il commence à faire terriblement chaud » (OS, 22).

C'est ainsi que l'histoire se termine par une confusion complète du lieu et du désir. Le texte et ses mécanismes d'occupation édifient tenacement une crypte funéraire, un mausolée pour une dame et ses deux cavaliers.



Si l'on compte les mesures et les niveaux du bâtiment tels que le récit les propose, on s'aperçoit d'ailleurs que l'endroit de la perforation ultime doit se situer plutôt au centre du corps. L'étage où se blottissent les foreurs se trouve au niveau du sexe de Sylvie.

La coïncidence souvenir-construction se matérialise donc Quai de Valmy sur les rives du Canal Saint-Martin et ce cadre aquatique convient bien à l'ambiance maternelle.



Pourtant, en flânant dans ces parages il ne devient pas parfaitement clair comment les circonstances et les conditions se combinent. C'est « vers la Rue Marseille, la Rue Dieu », précise le texte et l'œil vigilant ne tardera pas à y détecter la Rue Beaurepaire. Le conte illustre bien ce nom caché sous la page comme l'image de Sylvie.

Dans les livres plus récents de Jean Echenoz les lieux semblent jouer un rôle encore plus fondamental que pendant les premières étapes de son œuvre. Renaud Camus, auteur géographique par excellence, relève cette donnée dans *L'Amour l'Automne* où il consacre une page à *Ravel* dont il signale notamment la maison de Montfort-l'Amaury. C'est là que le compositeur prend son bain en ouverture du livre. Maison bateau qui prête son allure marine à toute la suite. Dans *Ravel* comme dans le roman précédent, *Au piano*, les différents endroits principaux ne sont plus surtout des lieux de passage ou de transition, mais ils sont décrits en vecteurs importants de l'histoire, en tant que éléments de concaténation ou bien en prenant une allure indépendante dans la mosaïque du texte.

Dans *Ravel* Paris ne joue pas de rôle important, mais *Au piano* se passe pour une bonne partie dans la capitale. Ce roman a comme personnage principal Max Delmarc. C'est un célèbre pianiste classique que le lecteur suit lors de ses tournées et dans son appartement à Paris. Pour garantir

l'efficacité de ses performances il dispose non seulement d'un impresario, Parisy (qui indique donc littéralement l'itinéraire souhaitable: par ici), mais encore de l'aide d'un certain Bernie, factotum débrouillard, qui doit éviter les pires faux pas. Cette vie se caractérise d'autre part comme pour les autres héros de Jean Echenoz par des problèmes dans le domaine des relations amoureuses. Autrefois Max a connu au conservatoire une jeune femme du nom de Rose dont, de malentendu en quiproquo, il a perdu la trace. Elle continue à hanter son esprit et son imagination.

Max est agressé un soir dans la rue et meurt sous un coup de couteau. Il va se réveiller dans une sorte de clinique qui fait partie d'un vaste centre d'accueil des décédés. Après la traversée d'une zone de transition se propose un double choix: d'une part s'étend un immense parc où les habitants demeurent dans toutes sortes de constructions, mobiles en général, permettant une espèce de camping permanent. D'autre part s'ouvre « la section urbaine », et c'est là qu'est dirigé notre héros (finalement il n'a pas vraiment le choix). La solution choisie implique qu'il revient à Paris, presque identique et pourtant radicalement autre. Il porte un autre nom et il lui est strictement interdit de se faire reconnaître.

Le revenant lui-même pêche gravement contre la principale règle qui lui a été imposée et il retrouve notamment Bernie. Béliard arrive du Centre pour rétablir l'ordre, mais le lecteur reconnaît là encore le petit diable des *Grandes Blondes* qui ici comme autrefois ne dispose pas d'une réelle autorité. À la fin pourtant il donne au récit le tour de main concluant qui permet de terminer comme le tout a commencé: dans un élan de désir voué à l'échec.

Tous les chemins mènent à Rome, toutes les voies reviennent Rue de Rome. C'est en réalité le tour que fait le récit passant des deux hommes (Max et Bernie) qui débouchent sur le Boulevard de Courcelles provenant de la Rue de Rome, au couple qui s'éloigne et disparaît dans la Rue de Rome (Béliard et Rose). Max-Paul est devenu un vrai revenant, c'est-à-dire un non-existant, et 'sa' Rose qu'il avait pensé retrouver s'en va à l'horizon. La formule mime celle du carré magique *amor roma* : la vie-mort tourne en rond infiniment.

La vie parisienne et la 'revie' dans la capitale visitent un certain nombre de lieux privilégiés qui méritent le détour si ce n'est le voyage. Pour distraire

Max qui souffre d'un trac terrible, Bernie le fait entrer au Parc Monceau. La verdure et l'eau ont certes une influence bénéfique, mais un autre danger menace : les statues de compositeurs qui risquent de provoquer des associations néfastes. Déjà Max se précipite pourtant vers le kiosque espérant pouvoir acheter une consommation substantifique dans cet établissement (« édicule où se vendaient des gaufres, des boissons fraîches et des cordes à sauter », 12)



Hélas pas d'alcool disponible. Alors la visite continue :

On se remet en marche. On passa devant un buste de Guy de Maupassant surplombant une fille puis, de l'autre côté d'une pelouse, une statue d'Ambroise Thomas accompagné d'une autre fille et, encore au-delà vers l'est, Édouard Pailleron dominant une nouvelle fille de pierre en pâmoison. Il semblait que, dans ce parc les statues des grands hommes craignissent la solitude car tous avaient une jeune femme à leurs pieds. Et de mieux en mieux, juste après la cascade, ce n'est pas moins de trois compagnes – l'une d'entre elles ayant perdu ses deux bras – dont avait besoin Charles Gounod. (13)



Mais le texte précise que Bernie évite de passer devant cette statue. Comment mieux indiquer que la description va voler de ses propres ailes pour ainsi dire. Et c'est encore plus vrai pour ce qui concerne Chopin. Après maints détours ils sortent du côté de Musset (« Aucun problème avec Musset, sauf que manquait aussi le bras droit de la jeune personne qui, penchée sur lui, posait sa main gauche sur l'épaule gauche d'Alfred », 14).



Ce n'est que lors d'une seconde traversée du parc une semaine plus tard que nous pourrons apprécier le monument dédié à Chopin (toujours évité) :



où l'on voit celui-ci, sculpté en pleine action à son piano, martelant on ne sait quelle mazurka pendant que l'inévitable jeune femme assise au-dessous de l'instrument, les cheveux recouverts d'un voile et curieusement dotée de très grands pieds, à l'évidence très concentrée, se couvre les yeux d'une main sous l'emprise de l'extase –Putain mais c'est pas vrai comme c'est beau, cette musique- ou de l'exaspération - Putain mais c'est pas vrai comme j'en peux plus de ce mec. (46).

On s'aperçoit que le titre du roman, *Au piano*, s'illustre ici d'une manière parallèle quasi-indépendante. L'excursion de l'auteur à la découverte des merveilles du Parc Monceau prend l'allure d'une mise en abyme (soulignée par le côté abîmé de certaines statues) : la dimension musicale et la relation avec les femmes s'y combinent, exhibant l'exaltation, mais aussi les

défaillances. Si d'autre part Delmarc affectionne tout particulièrement le deuxième concerto pour piano et orchestre de Chopin (16), la relation se complexifie d'autant plus que Max aux deux vies rejoint ainsi un autre revenant, si l'on pense au Franc Chopin de *Lac*.

Max joue surtout Chopin Salle Pleyel où il se rend après la première visite au parc. Pourtant la musique que le public préfère écouter dans la version de Delmarc serait plutôt les *Scènes d'enfant* de Schumann: « A peine eût-il achevé *Le Poète parle* qu'après un temps d'arrêt, un instant de stupeur suspendue, jaillit une ovation que Max n'aurait pas échangée contre un triomphe au Théâtre des Champs-Élysées » (81).

Plus tard dans sa seconde vie Max se propose comme pianiste d'hôtel et pour prouver ses capacités il « exécute[a] donc à la chaîne *Laura, Liza, Celia* suivies d'une ou deux Polonaises » (208). Musique qui convient tout à fait à l'ambiance d'un bar de nuit très distingué du côté d'Alésia (202), ce qui nous ramène au cadre métropolitain. C'est également le milieu où Bernie se débrouille : il héberge aussi son beau-fils qui paraît poursuivre des études particulièrement sérieuses. Vu que c'est près du Parc Monceau, Max visite un jour cet appartement : « Le 4 rue Murillo est en effet un assez bel immeuble mais le logement de Bernie y consistait en trois chambres de bonne, réunies et donnant sur la cour » (46).



La vraie surprise concernant l'habitation de Bernie est réservée pour la seconde partie : « le nouvel appartement de Bernie, au 42, était en effet plus spacieux que celui de la rue Murillo mais aussi beaucoup plus bruyant car donnant droit sur le boulevard » (213). Max va même s'y installer après avoir quitté *le Montmorency*, l'hôtel où il avait été affecté lors de son retour à Paris (boulevard Magenta). Le texte ne nous donne pas d'autres détails sur le 42 Boulevard du Temple, mais si l'on prend la peine d'aller voir le bâtiment en question on s'apercevra qu'un illustre prédécesseur y a habité.



La plaque au-dessus de la porte précise en effet : « Gustave Flaubert a vécu dans cette maison de 1856 à 1869 ». Ce clin d'œil de la part d'Echenoz signe une carte de Paris fort spécifique.⁴ Béliard, lui, pourra loger à côté, Place de la République, au Holiday Inn, « confortable et central », aux dires de Max. Dans les romans qui ont Paris comme cadre le métro joue souvent un rôle considérable. Un monde parallèle peut même y naître comme dans *Lunes de fiel* de Pascal Bruckner (dont Roman Polanski a tiré un film remarquable). L'emploi du métro dans *Au piano* a une certaine ressemblance avec l'emploi qu'en fait Jacques Roubaud dans *Mathématique* : c'est l'endroit d'une rencontre magique avec la fille aux yeux violets qui se trouve sur l'autre

quai de telle station (ce qui met en abyme l'univers des rencontres hétéroclites et fort précises à la fois que représente ce volume du *Grand Incendie de Londres*). Pour Max il s'agit évidemment d'une rencontre espérée, fantasmée, hallucinée avec Rose. C'est même à deux reprises que pendant un voyage sur la ligne 6 il croit apercevoir sa dame lointaine. Les deux occurrences semblent s'exclure et pourtant se renforcer par là même paradoxalement (mais l'amour est paradoxal par définition paraît-il). La seconde apparition se passe à la station Bel-Air qui porte distraitemment le nom d'une villa de haute montagne (et rime de sa manière avec Béliard) :

Bel-Air est une station aérienne isolée entre deux tunnels, une île qui surplomberait en oasis la rue du Sahel dépeuplée.



Soutenus par deux rangs de cinq colonnes, des auvents de bois peint que des marquises prolongent abritent ses quais. Ceux-ci ont l'air plus court que dans les autres stations et, plus généralement, Bel-Air paraît humble. On dirait une station de village, cousine provinciale ou sœur mal aimée de George-V. (74)



On s'aperçoit que dans la double comparaison (île sur désert et cousine pauvre) les fastes du lieu prennent leur indépendance et tendent ainsi à disperser les données sur Rose. La machine textuelle fonctionne de manière autonome et broie les objets de désir. Quand Max se met à courir le long des couloirs cela devient encore plus clair ; flaubertiennement il égare son désir dans la multitude des signes :

Il se mit à courir sous les vingt-quatre paires de néons sans protection qui lui arrivaient juste au-dessus des cheveux, il courut en longeant les accessoires classiques des quais du métro, écrans de contrôle, extincteurs, sièges en plastique, miroirs et pictogrammes prévenant des dangers de l'électrocution, poubelles [...] Quand il se retrouva rue du Sahel, à nouveau rien en vue, ni à gauche ni à droite. Il décida d'emprunter, en marge de la station, 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 bac à sable et tout autour c'était le silence, le grand silence, le célèbre silence du 12^e arrondissement. (76)

Il va de soi que cet arrangement super-éphémère ne saurait perdurer: son statut littéraire s'en revigore. Nous avons retrouvé les lieux remis en page blanche par les services urbains, invitant à quelques exploits balistiques.



Toutefois le narrateur va pleinement profiter de l'ambiance souterraine quand Max se retrouve dans l'espace du métropolitain. Un jeu avec le désir qui s'évanouit dans ces profondeurs même où noir et blanc s'opposent en paire quasi manichéenne :

Et tout le temps que durerait son long retour, quatorze stations et deux changements, le métro lui paraîtrait plus sale, plus déprimant que jamais, quel que fût le zèle des services de nettoyage. On sait bien qu'au départ, point d'histoire, le carrelage immaculé du réseau, calqué sur celui des cliniques, avait pour but d'affaiblir sinon d'annuler les idées inquiétantes injectées par la profondeur – obscurité, moiteur, miasmes, humidité, maladies, épidémies, effondrements, rats – en déguisant ce terrier en impeccable salle de bains. Une salle de bains un petit peu sale a toujours l'air plus sale que n'importe quelle non-salle de bains beaucoup plus sale. C'est qu'il suffit d'un rien sur une étendue blanche, banquise ou drape, d'un minuscule détail suspect pour que tout vire, comme il suffit d'une mouche pour que tout le sucrier soit en deuil. Rien n'est triste comme un cerne entre deux carreaux blancs, comme du noir sous les ongles, du tartre sur les dents. (77)

Max s'évade et la description avec lui qui partant des lieux diverge vers les antinomies et les comparaisons (une pratique que les *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel ont illustré jadis de façon exemplaire⁵).

Toutefois Echenoz pratique une greffe par le moyen de la dernière phrase du paragraphe en question : « Rentré chez lui, Max n'aurait même plus à cœur d'aller prendre une douche » : décalage qui précipite le lecteur du niveau des paradigmes rêveurs sur le sol dur de la réalité du récit.

Finalement Max retrouvera donc sa Rose au Printemps pour immédiatement la reperdre comme c'est la coutume avec ces roses qui ne durent que l'espace d'un moment. Le monde de l'auteur est celui du monde moderne où les objets industriels et les espaces de haute technologie constituent le cadre de la vie quotidienne. En font partie également ces lieux d'échange sophistiqués que sont les hypermarchés et les magasins prestigieux. Le Printemps combine son allure haussmannienne avec le design postmoderne et le luxe des tissus précieux. C'est le renouveau perpétuel que promet le nom, lié à la grande tradition de la mode parisienne. Mais c'est aussi un endroit où l'aspect moderne des escalators, des hauts parleurs, des vitrines séductrices et d'un parcours dédaléen attirent et égarent le passant. Il arrive donc que Max s'y rende

dans un but prosaïque de renouvellement sous-vestimentaire. Celui-ci vite réglé, il traîna un moment parmi les étages du magasin, sans désir d'achat ni autre dessein que s'arrêter, ça et là, devant des choses dont il n'avait aucun besoin, une cabine de douches multifonctions, un téléviseur 16/9 ou par exemple une panoplie de couteaux – à légumes, à tomates, à pain, à jambon, à saumon, à désosser, à émincer, à larder. Ce faisant il écoutait vaguement les annonces diffusées dans l'espace et qui pouvaient parler d'une semaine du rideau, de rabais électroménagers, de 20 % sur les stores ou de madame Rose Mercœur⁶ qu'on attendait au Point priorité service du rez-de-chaussée. (218)

C'est l'univers de l'hétéroclite et de la dissémination où l'unique s'est égaré parmi le n'importe quoi. Paris et son Printemps forment un univers de fragmentation et de multiplication infini où la solitude rejoint le coup de foudre. *Mère et cœur* de la plus haute priorité ne se retrouvent un moment que pour mieux s'éclipser à jamais dans un acte de sevrage définitif qui laisse parfois l'éternel flâneur des rues. Ce départ irrémédiable de Rose est commenté par Béliard qui va l'emmener derechef vers le Parc tandis que Paul-Max est enchaîné à la ville : « C'est comme ça, voyez-vous, la section urbaine. Ça consiste en ça. C'est ce que vous autres appelez l'enfer, en

quelque sorte » (222). Et Rose disparaîtra dans la rue de Rome qui en sens inverse s'épelle MOR(t). Ainsi ils arriveront à la Gare Saint Lazare, lieu de départ et de résurrection, où passe gaiment la ligne S de tous les exercices de style.



Notes

1. *Au piano* (35). Le choix de cette musique constitue une prolepse à laquelle le pianiste ne saurait échapper ; s'il pressent ainsi musicalement la mort, c'est que l'auteur (le sort, le destin, le hasard...) en a décidé ainsi il y a belle lurette. Les lieux pareillement ont une fonction déterminante : Max, le pianiste, la future victime d'une agression fatale, habite un quartier à haut risque.

2.



3. Certains détails sont mieux à leur place dans une note. Ainsi les précisions suivantes concernant Hélène : « elle-même ayant l'air d'une actrice de film érotique dur pendant les scènes préliminaires au cours desquelles on dit n'importe quoi en attendant que ça commence à chauffer ». (160)

4. Flaubert écrit dans sa correspondance : « Mets bien cette adresse dans la gibecière de ta mémoire, comme disait le père Montaigne : *boulevard du Temple, 42* » (nouvelle énigme : où Montaigne a-t-il exhibé cette gibecière ?) Pléiade *Correspondance 2*, 635 et plus loin (à Maurice Schlesinger) : « J'aurais bien du plaisir à vous recevoir dans mon petit appartement du boulevard du Temple, et à deviser avec vous, coudes sur la table. J'ai deux fauteuils dans mon cabinet. Je ne puis vous en offrir un qu'au coin du feu ; c'est bien le moins qu'on partage avec ses amis ». (*Ibid.*, 643)

5. Voir aussi le *Raymond Roussel* de Michel Foucault pour les implications philosophiques d'une telle écriture.

6. Dans *La Princesse de Clèves* c'est le nom de la sœur de Monsieur de Nemours, qui accueille ce dernier dans sa maison de Colomiers voisine de celle de la Princesse. *Romanciers du 17^e siècle*, Pléiade (éd. A. Adam), 1192 (voir aussi 1490). Voir également la trilogie d'Alexandre Dumas *La Dame de Monsoreau*, *La Reine Margot* et *Les Quarante-Cinq*. À Paris il y a une rue Mercœur entre République et Nation.

Ouvrages cités

Œuvres de Jean Echenoz :

Le Méridien de Greenwich, Minuit, 1979.

Cherokee, roman, Minuit, 1983 (« double » n°22, 2003).

L'Équipée malaise, Minuit, 1987 (« double » n°13, 1999).

L'Occupation des sols, Minuit, 1988.

Lac, Minuit, 1989.

Nous trois, Minuit, 1992.

Les Grandes blondes, Minuit, 1995 (« double » n° 34, 2006).

Un an, Minuit, 1997.

Je m'en vais, Minuit, 1999 (« double » n°17, 2001).

Jérôme Lindon, Minuit, 2001.

Au piano, Minuit, 2003.

Ravel, Minuit, 2006.

Autres ouvrages :

Pascal Brückner, *Lunes de fiel*, Paris, Seuil, 1981.

Renaud Camus, *L'Amour l'Automne*, Paris, POL, 2007.

Alexandre Dumas *La Dame de Monsoreau*, *La Reine Margot* et *Les Quarante-Cinq*, Paris, Mercure de France, 1988.

Gustave Flaubert, *Correspondance, t 2*, Paris, Gallimard (la Pléiade), 1980.

Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1972.

Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, dans *Romanciers du 17^e siècle*, Pléiade (éd. A. Adam), 1958.

Jacques Roubaud, *Mathématique*, Paris, Seuil, 1997.

Raymond Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Paris, Lemerre, 1932.

Sjef Houppermans enseigne la littérature française moderne à l'Université de Leiden. Il a publié des livres sur Raymond Roussel, Claude Ollier, Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Renaud Camus, Marcel Proust et Jean Echenoz, ainsi qu'un recueil d'études *Lectures du désir*.