



Michon, Échenoz : un parallèle

Stéphane Chaudier

► To cite this version:

Stéphane Chaudier. Michon, Échenoz : un parallèle. C. Jérusalem et J.-B. Vray (dir.). Jean Échenoz, “ une tentative modeste de description du monde ”, PUSE, p. 59-68, 2006, 978-2862723990. hal-01675065

HAL Id: hal-01675065

<https://hal.science/hal-01675065>

Submitted on 4 Jan 2018

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

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

Stéphane Chaudier

Publication : « Michon, Échenoz : un parallèle », Jean Échenoz, « une tentative modeste de description du monde », sous la direction de C. Jérusalem et J.-B. Vray, Saint-Étienne, PUSE, 2006, p. 59-68.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Michon, Échenoz, Flaubert, Proust, poétique moderniste

Résumé : Michon / Échenoz : le parallèle se trouve déjà chez Proust, à propos de Flaubert. On y trouve l'expression du paradigme qui nous retiendra. « Le rendu de sa vision, [...], voilà en effet ce qui importe de plus en plus à Flaubert au fur et à mesure qu'il dégage mieux sa personnalité et devient Flaubert ». Se découvre la trame du grand récit de l'esthétique moderne, celui qui fascine Michon : « Et puis arrive l'improbable, et je n'y suis pour rien : il devient ce qu'on appelle Flaubert ». La naissance du génie se raconte sur le mode de l'émergence imprévisible. Elle est l'événement par excellence, le procès des procès. Pour Proust comme pour Michon, le « devenir Flaubert » se marque dans et par le style. Le style n'est donc plus l'homme même ; il manifeste plutôt l'héroïque arrachement d'un sujet parlant à la contingence du moi. Vis-à-vis du Flaubert de Michon, Proust dispose, en une belle antithèse, le Flaubert d'Échenoz : « mais nous aimons ces lourds matériaux que la phrase de Flaubert soulève et laisse retomber avec le bruit intermittent d'un excavateur ». La métaphore de Proust exprime le changement de statut du style ; il n'est plus « vision » mais technique ; comme toutes les machines, le style n'est pas une essence (celle du génie) mais une fonction. Le « trottoir roulant » de la prose impose l'évidence d'un texte fondé sur l'effacement de son auteur ; l'œuvre prétend ne rien révéler, ni au-delà ni en deçà d'elle-même. C'est l'esthétique anti-lyrique d'Échenoz. Le parallèle est constitué : Michon et Échenoz sont les enfants du style de Flaubert, lui-même engendré par le commentaire de Proust.

Michon, Échenoz : un parallèle

Pour Ivan Farron

« Enfin bon, vous, ce que vous faites, ce n'est quand même pas du Heidegger, hein. J'encaisse, on raccroche¹. »

Proust, au commencement

Michon / Échenoz : je n'ai pas inventé le parallèle². Il est déjà chez Proust, à propos de Flaubert. On y trouve l'expression du paradigme qui nous retiendra. « Le rendu de sa vision, [...], voilà en effet ce qui importe de plus en plus à Flaubert au fur et à mesure qu'il dégage mieux sa personnalité et devient Flaubert³ ». Se découvre la trame du grand récit de l'esthétique moderne, celui qui fascine Michon : « Et puis arrive l'improbable, et je n'y suis pour rien : il

¹ Échenoz, *Jérôme Lindon*, Paris, Minuit, 2001, p. 19.

² Le parallèle est un artifice rhétorique. À ce titre, il est doté d'un pouvoir heuristique qu'on peut juger contestable : il crée une antithèse entre deux éléments choisis pour illustrer un conflit de valeurs ; il systématise le jeu des oppositions ; il exprime une préférence sous-jacente : l'un des termes sert de faire valoir à l'autre. De tout cela, peut-il sortir quelque chose de bon ?

³ Proust, *Contre Sainte-Beuve*, « À propos du "style" de Flaubert », Paris, Gallimard, La Pléiade, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, p. 588.

devient ce qu'on appelle Flaubert⁴ ». La naissance du génie se raconte sur le mode de l'émergence imprévisible. Elle est l'événement par excellence, le procès des procès : « Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte » ; ou encore : « Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute ». La saisie d'un commencement est aussi vision d'un devenir : l'écrivain moderne témoigne de cet inouï. Pour Proust comme pour Michon, le « devenir Flaubert » se marque dans et par le style. Le style n'est donc plus l'homme même ; il manifeste plutôt l'héroïque arrachement d'un sujet parlant à la contingence du moi. La vérité dont rend compte l'œuvre moderne ne résulte plus de l'accord des esprits ; elle témoigne en faveur d'un destin singulier, d'une aventure qui sont autant de signes de division : il y a ceux qui y croient, qui perçoivent son exemplarité, et les autres, ceux qui ont des yeux et ne voient rien.

Vis-à-vis du Flaubert de Michon, Proust dispose, en une belle antithèse, le Flaubert d'Échenoz : « mais nous aimons ces lourds matériaux que la phrase de Flaubert soulève et laisse retomber avec le bruit intermittent d'un excavateur⁵ ». La métaphore de Proust exprime le changement de statut du style ; il n'est plus « vision » mais technique ; comme toutes les machines, le style n'est pas une essence (celle du génie) mais une fonction. Le « trottoir roulant » de la prose impose l'évidence d'un texte fondé sur l'effacement de son auteur ; l'œuvre prétend ne rien révéler, ni au-delà ni en deçà d'elle-même. C'est l'esthétique anti-lyrique d'Échenoz. Le parallèle est constitué : Michon et Échenoz sont les enfants du style de Flaubert, lui-même engendré par le commentaire de Proust. L'histoire littéraire est une affaire de filiation.

Réalisme ?

Barthes le dit très bien : « la désintégration du signe [...] semble bien être la grande affaire de la modernité⁶ ». Pour qu'un signe fonctionne, « représente », « signifie », il faut une autorité qui garantisse la légitimité de ces opérations. Or l'écrivain moderne refuse toute autorité : les genres, pour ne citer qu'un exemple, ne sont que des contraintes que le créateur se donne à lui-même et qu'il révoque au besoin. La pratique de l'artiste ne s'autorise que d'elle-même. L'art se constitue ainsi comme un absolu fragile. Réflexive et douloureuse, l'ironie est la conscience de cette fragilité. Lyotard définit le réalisme comme la tentative de réduire la fracture ouverte par la modernité :

Ce n'est pas nécessairement la même chose de demander qu'on fournisse du référent (et de la réalité objective), ou du sens (et de la transcendance crédible), ou du destinataire (et de l'expressivité subjective), ou du consensus communicationnel (et un code général des échanges [...]). Mais il y a dans les invitations multiformes à suspendre l'expérimentation artistique un même rappel à l'ordre, un même désir d'unité, d'identité, de sécurité [...]⁷.

Malgré des apparences contraires – lyrisme de l'un, Goncourt de l'autre – Michon et Échenoz refusent ce rappel à l'ordre réaliste auquel se conforme, avec une zèle inégalé, la télé-réalité. Loin de restaurer l'art de la représentation, Michon et Échenoz en accentuent la crise ; non de manière révolutionnaire, comme les avant-gardes, mais selon la modalité de la « décomposition », chère à Barthes : « on feint volontairement de rester à l'intérieur de cette

⁴ Michon, *Le Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, p. 36.

⁵ « À propos du "style" de Flaubert », *op. cit.*, p. 594.

⁶ Barthes, *Le Bruissement de la langue, essais critiques IV*, « L'effet de réel », Paris, le Seuil, 1984, édition de poche « Points essais », p. 187.

⁷ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants, correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1988, collection de poche « biblio essais », p. 13.

conscience [« bourgeoise », évidemment] et on va la délabrer, l'affaïsser, l'effondrer, sur place, comme on ferait d'un morceau de sucre en l'imbibant d'eau⁸ ».

Donnons deux exemples de cette décomposition. « Dehors, sans un regard pour la voiture de Suzanne dont les vitres embuées se taisaient sous les réverbères, Ferrer se mit en marche vers la station Corentin-Celton⁹ ». Le narrateur montre ce que le personnage ne voit pas. Se jouant du code réaliste, il suscite le soupçon. Suzanne et sa voiture sont cyniquement confondues dans la même nullité existentielle. Le personnage et l'objet se dénoncent comme signes conventionnels d'une fiction, d'un pathos (une rupture) auxquels le texte enjoint allègrement de ne pas croire. On sait en effet que les yeux comme les vitres « s'embuent ». On sait aussi que les vitres n'ont pas vocation à parler : le verbe « se taisent » s'interprète donc comme une prise de distance ironique à l'égard de la *doxa* réaliste qui veut que le « petit détail » soit éloquent, chargé de sens et de valeur. Au seuil du roman, Échenoz glisse un « effet d'irréel » à valeur programmatique : la fiction fait vœu d'inconsistance. Dans l'œuvre de Michon, le dogme de la représentation est lui aussi attaqué, mais de manière plus explicitement théoricienne :

« Ce que tu écriras doit être absolu comme la puissance de Dieu, clair comme l'eau de Burle, et visible comme un arbre ou un plat de lentilles. Rends visible et clair ce qui est absolu. Décris à la perfection un plat de lentilles et l'appétit qu'on en a ; et sans reprendre souffle, décris avec les mêmes mots l'appétit que Dieu a pour la fontaine de Burle. Les barons ne doutent pas des lentilles, ils ne douteront pas de Dieu. [...] Pour que ces rustres t'entendent, tu vas devoir dire le vrai et cependant mentir. J'agirai avec toi comme si tu n'avais pas menti, mais je ne pourrai t'en absoudre. Le vrai que tu mettras au cœur de ton mensonge pourra seul t'absoudre. Tu en seras le maître devant Dieu¹⁰. »

On assiste à la naissance du texte. Apparemment, le protocole réaliste est conservé. Il y a un destinataire, « les barons ». Il y a un sujet écrivant, « maître devant Dieu », autorisé par son évêque, c'est-à-dire la société. Mais dès qu'on envisage le référent et le sens de l'entreprise, tout s'effondre. Le poème reste écartelé entre idéalisme (peindre Dieu) et matérialisme (peindre les lentilles). Si Michon était marxiste, l'appétit de Dieu serait de même nature que celui des barons. Si Michon était chrétien, Dieu transcenderait les lentilles. Dans les deux cas, le texte serait intelligible : il pointerait en direction d'une réalité, humaine ou divine. Mais cet évêque saintement cynique est un vrai porte-parole de la modernité : au lieu d'établir des distinctions, des hiérarchies, il enseigne que le texte doit entretenir le doute et la confusion. Il invite à ne pas « reprendre son souffle » puisque c'est un même souffle qui préside à la description de Dieu et des lentilles ; dans la poêle à frire du style, tous les appétits se valent.

Chacun à sa manière, Michon et Échenoz restent fidèles au programme anti-réaliste de la modernité. Ils découvrent le peu de réalité de la réalité : toute réalité n'est que stéréotype. L'énonciation est « *en roue libre*¹¹ » ; elle se consacre à l'échelonnement infini des clichés superposés. C'est pourquoi il est difficile d'identifier, à la manière de Lyotard, réalisme et académisme. Toute représentation de la réalité n'est pas nécessairement rassurante ou conformiste. Michon et Échenoz proposent un réalisme de l'inquiétude. Le premier radiographie le malaise du sujet contemporain, l'autre son inconsistance. Pour l'un, le désir de l'être est hanté par l'expérience du néant ; pour l'autre, le sujet reste étrangement absent à lui-même. Tous deux se séparent des approches radicales de la modernité, celles qui suppriment

⁸ Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, le Seuil, 1975 et 1995, « décomposer / détruire », p. 65.

⁹ Échenoz, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999, p. 7.

¹⁰ Michon, *Mythologies d'hiver*, Lagrasse, Verdier, 1997, pp. 67-68.

¹¹ Roland Barthes par Roland Barthes, « le second degré et les autres », *op. cit.*, p. 68.

sujet, public et référent dans l'avènement du texte. Mais au rebours de l'axiome hégélien, pour qui « tout ce qui est réel est rationnel », la relative conformité de leur fiction aux attentes de la rationalité n'en déchire pas moins le lecteur : le texte avoue son impuissance à fixer le sens, à donner du sens. À cet égard, l'horizon épistémologique de Michon et d'Échenoz est bien celui de la perte¹².

Perte

Entre Michon et Échenoz, la différence est pourtant évidente. Michon nomme la perte, Échenoz jamais. Le premier l'appelle Dieu ou Littérature. Ses héros sont comme les bohémiens de Baudelaire : ils promènent sur le Sens, sur la Valeur « des yeux appesantis / Par le morne regret des chimères absentes ». Or les chimères ne sont jamais plus présentes qu'absentes, par la nostalgie qu'on en a. Quand le deuil est mené à son terme, cela donne un artiste crédible :

Une fenêtre s'ouvre à l'étage, un gros homme se penche dans l'hiver. Il pense à la littérature, à quoi donc pourrait-il penser d'autre ? Ces étoiles dans le gel sont littérature. Ce clair de lune voilé de nuages est littérature. Littérature, ces marronniers de février, effets de brumes aux branches, c'est dans Shakespeare. Le silence est parfait. On entend soupirer le gros homme. Il ferme le volet¹³.

Tout y est : la fenêtre du descripteur posté, Shakespeare, la métaphore *in absentia* autorisée par la paronomase (« les étoiles dans le gel » pour « dans le ciel »), le mot « effet » dénonçant l'esthétisation du motif, et jusqu'au ahanement de l'épiphore convertie en anadiplose – je veux parler de la répétition du mot « littérature ». Et puis rideau : Balzac se met au lit en sachant qu'il est un grand écrivain, mais il a cessé d'y croire. Il est l'art « en personne¹⁴ », c'est-à-dire l'imposture faite homme, comme Rimbaud, Le Lorrain, et tant d'autres. L'objet perdu c'est la foi : ne reste que le rite dont procèdent les œuvres. Et comme toute réalité ici-bas, le rite suffit et ne suffit pas. Cette tension est portée par le rire, par l'énorme ironie qui conduit Flaubert à se peindre (si j'en crois Michon) dans la bouche du Suisse commentant la cloche d'Amboise : « l'ouvrier qui l'a fondue en est mort de joie¹⁵ ». Et comment, après cela, le son de la cloche ne serait-il pas fêlé ? L'art, cette grande illusion, se retourne contre lui-même ; l'artiste moderne en est inconsolable, lui qui ne cesse de railler son deuil, sa déception. Au lieu du « grand rire¹⁶ » rabelaisien, on entend le petit sarcasme du raté : « J'en ai soupé. Il n'en est pas encore dégoûté, le gros malin, le bon apôtre. Qu'il peigne encore si ça lui chante¹⁷. » Desiderii, lui, estime qu'il a mieux à faire. C'est vendre son droit d'aînesse contre un plat de lentilles.

Dans l'œuvre d'Échenoz, l'objet perdu est insignifiant. Le deuil aussi : « 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 : toute cette cendre et ce deuil, déménager, courir se refaire dans les grandes surfaces¹⁸ ». Dans notre économie de marché, tout finit forcément dans un supermarché. On criera donc au réalisme : l'ironie réaliste dénonce ce capitalisme dont père et fils seraient les victimes sympathiques. Mais tout ce protocole compassionnel, toute cette rhétorique de l'indignation convenue écœurent ; la force du texte est de se tenir à distance d'un

¹² « Je pense [...] / À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais ! » (Baudelaire, « Le Cygne »).

¹³ Michon, *Trois auteurs*, « Balzac », Lagrasse, Verdier, p. 27.

¹⁴ Le terme appartient à la théologie catholique, selon laquelle le prêtre célébrant l'eucharistie est « *persona Christi* ». Voir « Balzac », *op. cit.*, p. 34 (« à moins que ce ne soit la farce elle-même qui écrive, comme en personne ») et *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, collection « folio », p. 89 : « être la poésie personnellement ».

¹⁵ *Corps du roi*, « Corps de bois », Lagrasse, Verdier, 2004, p. 45.

¹⁶ « Balzac », *op. cit.*, p. 38.

¹⁷ *Le Roi du bois*, Lagrasse, Verdier, 1996, pp. 9-10.

¹⁸ Échenoz, *L'Occupation des sols*, Minuit, 1988, p. 7.

tel pathos, propre à satisfaire les consciences de journaliste. Je crois plus conforme à la vertu agissante du texte de s'en tenir à une lecture neutre, littérale, plate, d'Échenoz : la mort, ce n'est finalement rien d'autre qu'une corvée dont on se passerait bien. Le montrent à l'évidence l'objectivité détachée du constat opéré par le « comme » initial, la neutralisation des affects marquée par l'évaluation « beaucoup d'ouvrage », qui place sur le même plan la « cendre » et le « deuil », la matérialité de l'incendie et son retentissement psychologique. « Mère » et « meubles », la personne et sa représentation, s'équivalent dans ce « tout » cruellement englobant. La mère, ce n'est d'ailleurs qu'une Vierge de pacotille, souriant « dans quinze mètres de robe bleue ». Les « quinze mètres » sapent toute velléité d'adhésion au mythe maternel. Échenoz est sans doute un grand pudique ; à une époque où être ému devient une obligation civique (le raz de marée et Florence Aubenas), j'aime la consciencieuse application d'Échenoz à détruire dans ses textes toute velléité sentimentale, toute effusion affective.

Fonctionnalisme d'Échenoz

Le fait est assez rare pour être souligné. Échenoz s'est peint sous les traits de son éditeur, Jérôme Lindon : « Lui a horreur des états d'âme et qu'on le prenne pour ce qu'il n'est pas [...] ». Et cinq pages plus loin : « qu'on n'aille pas croire cependant que cet homme est froid, cassant, autoritaire, inaffectif, que sais-je, c'est tout le contraire¹⁹ ». Nous voilà prévenus : déjà les Parnassiens se rêvaient impassibles ; mais au lieu qu'ils copiaient des bas-reliefs, Échenoz, nourri comme tout le monde de pop art, s'intéresse aux objets banals. Pour lui, la chose à désigner, à décrire, n'est jamais une essence ou une énigme. Ce n'est qu'une fonction : « servant de table basse ou de support de téléviseur, deux blocs de marbre qui conserveraient toujours pour eux-mêmes, en leur for intérieur, les formes qui avaient été censées sortir de leurs entrailles²⁰ ». « For intérieur », « entrailles » d'un bloc de marbre : ces mots dénigrent la psychologie de l'acte créateur. Échenoz ne peint pas des objets mais des usages : or cet usage dit à l'évidence que Ferrer est un artiste raté.

On pourrait multiplier les emblèmes textuels du fonctionnalisme, véritable marque de fabrique de la pensée Échenoz. « Un port est d'abord et toujours un décor, ce n'est qu'ensuite que ce n'est qu'un port²¹ ». Baudelaire oblige : la *fonction* esthétique du port prime sur sa fonction pratique. À l'étude du fonctionnement des objets s'ajoute parfois une évaluation (qui n'a rien de moral). Je pense à « ces villages désertés sur les rivages du Labrador », construits « pour le bienfait des autochtones » : « mais », ajoute le narrateur, « inadaptés aux besoins des locaux, ceux-ci les avaient détruits avant de les abandonner pour aller se suicider²² ». L'horreur se convertit en cocasserie : terme d'un mouvement physique et psychique indiqué par le verbe « aller » et la préposition « pour », « aller se suicider » devient aussi « naturel » que « aller se coucher ». La non-expression de l'indignation amalgame dans un savant « effet d'art » deux propositions opposées : soit on considère que, mise en regard de l'atrocité de la situation, l'indignation est une hypocrisie, une complaisance ; soit on considère qu'il n'y a pas là de quoi s'indigner. Pour le dire autrement, la distanciation chez Échenoz ne s'accompagne jamais d'un discours qui la dépasse en vue de créer les conditions langagières de la mobilisation, de l'action. Chez Échenoz, la lucidité est orpheline de l'espérance révolutionnaire. C'est pourquoi son anthropologie est d'un matérialisme un peu court : il suffirait que les objets répondissent aux « besoins » des hommes pour qu'on entre dans la fin heureuse de l'histoire. Dans la vie quotidienne, les choses sont heureusement moins graves : « Ferrer finit par découvrir, au sous-sol du terminal, un centre spirituel œcuménique dans les fauteuils duquel on pouvait calmement

¹⁹ Échenoz, *Jérôme Lindon*, Minuit, 2001, pp. 37 et 42.

²⁰ Échenoz, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999, p. 17.

²¹ Échenoz, *Souvenir du triangle, Parc de Gerlan*, Lyon.

²² *Je m'en vais*, op. cit., p. 22.

ne pas penser à grand-chose²³ ». Le centre spirituel invite au recueillement. À cette pression modérée, Ferrer résiste : définir soi-même la fonction de l'objet, voilà en quoi consiste l'invention du quotidien. Cette marge de manœuvre est faiblement subversive. Quant au style, il sert non à gommer mais à souligner les dysfonctionnements de la langue : « Le soir après le dîner, Fabre parlait à Paul de sa mère, de sa mère à lui Paul, parfois dès le dîner²⁴ ». La mère de l'un se confond avec la femme de l'autre. Obligeant à de lourdes procédures de désambiguïsation, les ratages de l'anaphore inscrivent dans le texte la dénégaration d'une équivoque dont un psychanalyste ferait ses délices.

Échenoz est un anti-idéaliste conséquent, un réaliste au sens philosophique : certes le monde n'est pas conforme à l'idée qu'on s'en fait ; mais le récit en tire la conséquence qu'il vaut mieux ne pas s'en faire d'idées du tout. La pensée du roman est une hygiène. Elle purge l'esprit de toute question inutile face à la succession des objets : « il suffit d'un objet pour enclencher une chaîne, il s'en trouve toujours un qui scelle ce qui le précède, colore ce qui va suivre [...] »²⁵. Il n'y a donc aucun mystère dans le monde. Il n'y a qu'à constater les adéquations éventuelles entre objets et fonctions dans une situation donnée : « la palissade se dégraderait à terme : parfait support d'affiches contradictoires, elle s'était vite rompue à l'usure des choses, intégrée au laisser-aller²⁶ ». Cette palissade est un monument de sagesse : elle laisse l'environnement agir sur elle. Les formes pronominales ou passives saisissent un jeu d'interactions dont la contemplation est sans doute le propre et le terme de l'art. Figure du recyclage permanent auquel la chose est soumise, une habile syllepse redonne à l'expression abstraite et figée « se rompre à l'usage » un sens concret, qui en renforce la pertinence. La description n'implique donc aucune position de maîtrise : le conditionnel, qui énonce un procès ultérieur à un repère passé, renonce à situer le processus, à lui assigner des limites ; l'écriture accompagne les objets dans un devenir qu'elle ne domine pas.

Rien ne montre mieux le retrait du sujet par rapport au monde que l'énumération. Son désinvestissement affectif et cognitif atteint ses dernières limites. Le texte renonce à penser l'être ensemble des choses ; il les abandonne à leur sort, c'est-à-dire à l'arbitraire d'une pure contiguïté :

Il avait fait les vitres par lesquelles on distinguait le fond du canal, privé de son liquide pour cause de vidange trisannuelle : trop peu d'armes du crime se trouvaient là, les seuls squelettes étant des armatures de chaises en fer, des carcasses de cyclomoteurs. Sinon cela consistait en jantes et pneus disjoints, pots d'échappement, guidons ; la proportion de bouteilles vides semblait normale, en revanche une multitude de chariots d'hypermarchés rivaux déconcertait.

Posté derrière sa fenêtre, le descripteur est appréhendé dans sa fonction la plus humble : il a fait les vitres. Ce parti pris de trivialité est confirmé par le choix des mots « liquide », « vidange », et l'intellectualité technicienne du « cela consistait ». La distance ironique envers la convention romanesque est elle-même ironisée : le déterminant quantificateur – « trop peu d'armes du crime » – implique une opération de dénombrement loufoque. L'essentiel du travail descriptif tend à éviter le syntagme « le fond du canal » de toute signification idéaliste : le fond des choses n'existe pas, il n'y a que des surfaces encombrées. Ce constat est pessimiste mais non désespéré. Lui correspond un savoir peu opératoire, sans prestige ni précision : lourdement carré en fin de phrase, le verbe « déconcertait » signale l'étonnement minimal d'un sujet résigné à l'opaque insignifiance du monde.

²³ *Id.*, p. 11.

²⁴ *L'Occupation des sols*, op. cit., p. 7.

²⁵ *Id.*, p. 13.

²⁶ *L'Occupation des sols*, op. cit., pp. 19-20.

Dans la phrase de Michon, l'énumération suggère au contraire la somptuosité d'une réalité organisée à la manière d'une scène de genre. « Ce serait si joli pourtant de les voir là à la mi-mai mangeant sur la terrasse, l'ivresse des hommes, les guêpes ivres, la nappe de nabab, les ombres qui tournent, les brocs de vin, et la treille, et le pampre, et la rose pour Gérard²⁷ ». Même Verlaine est là. Mais Michon n'est pas dupe de la joliesse de son tableau. Les épaisseurs d'art superposées introduisent le soupçon : la reconstitution imaginaire pourrait bien être factice, tout comme la mise en scène de l'émotion. Elle semble un peu trop appuyée pour n'être pas volontairement vulgaire. La valeur esthétique ne va plus de soi : on ne peut savoir si l'auteur l'assume ou s'en moque. Cette indécidabilité fait le charme du texte : elle tient à la fragilité de toute autorité artistique. Michon sait que le génie est un bouffon, l'artiste un blagueur, « un singe parmi les singes²⁸ ». Mais ce savoir, lui non plus, n'est pas assuré : il meurtrit trop pour être vraiment accepté. « Balzac voulait si fort avoir l'air d'un auteur qu'il fut extraordinairement auteur (mais je ne suis pas sûr qu'il était persuadé de l'être : de six heures du soir à dix heures du matin, chaque nuit pendant quinze ans, il frimait, de toute son âme²⁹) ». L'entêtement du texte à maintenir la crise identitaire au cœur de la réussite la plus indiscutable trouve son icône stylistique dans la métaphore. Elle est polyphonique. Elle juxtapose des énonciations divergentes que souligne la rupture tonale : « frimait » (registre vulgaire, lexique de l'apparence) / « de toute son âme » (registre soutenu, lexique spiritualiste ostensiblement daté, incompatibilité sémantico-référentielle entre le procès « frimait » et son siège, « l'âme ». Les éclats du style renvoient à un monde lui-même éclaté.

Moderne ou postmoderne ?

Échenoz, Michon : ces deux-là n'ont-ils donc rien à faire ensemble ? Il me semble au contraire que ces écritures définissent deux modalités exemplairement opposées d'un rapport critique au présent. Michon fait entendre la voix d'un lyrisme détraqué, foncièrement inadapté à notre univers marqué par le règne sans partage de la technique capitaliste. La grande affaire d'Échenoz est au contraire de montrer « l'ère du vide » à laquelle nous participons. Il décrit ce présent auquel il semble s'adapter grâce à un humour ou à une ironie désinvolte qui préserve l'intelligence des atteintes de la sensibilité. Sur un mode parodiquement épique, Échenoz mime (sans le miner) un monde sagement réduit à la technique : « des hommes calmement casqués de jaune la pelletaient avec méthode [« cette terre fraîche qui est sous les villes »], s'aidant de machines, deux bulldozers puis une grue jaune³⁰ ». On revient à l'excavateur de Flaubert lu par Proust. Un écho sémantique unit les deux compléments de manière : « avec méthode », « calmement », qui dessinent l'arc de la phrase. L'adverbe « calmement » est employé par hypallage : cette étrange figure trahit l'équivoque admiration du narrateur envers ce professionnalisme vainqueur de toute inquiétude. Dans l'univers d'Échenoz, la fonction épuise l'être. Le style rend un hommage ambigu au monde qu'il représente ; il s'en sépare par la conscience aiguë de ses limites. Mais cette conscience est-elle plutôt acceptation ou dénonciation ? Une telle ambivalence envers l'ordre des choses fait la force subtile de ces romans.

Michon et Échenoz mobilisent des légitimations différentes. Le premier s'autorise du sublime : ce que l'esprit conçoit (Dieu, la littérature) ne trouve aucune figure où s'incarner. L'imagination, la sensibilité sont douloureusement impuissantes à représenter ce dont l'esprit

²⁷ « Balzac », *op. cit.*, p. 45.

²⁸ Roland Barthes par Roland Barthes, *op. cit.*, « Singe entre les singes », p. 146.

²⁹ *Id.*, p. 28.

³⁰ *L'Occupation des sols*, *op. cit.*, p. 14.

est capable. D'où sa « théologie de la métaphore³¹ » : « Qu'est-ce qui relance sans fin la littérature ? Qu'est-ce qui fait écrire les hommes ? Les autres hommes, leur mère, les étoiles, ou les vieilles choses énormes, Dieu, la langue ? Les puissances de l'air le savent. Les puissances de l'air sont ce peu de vent à travers les feuillages³² ». Par son insignifiance même, « ce peu de vent » exprime l'impossibilité de montrer ce que vise le texte. Ce procédé est déjà dans la Bible³³. Le sublime est la basse continue du style de Michon. Il ne fait que de rapides apparitions dans l'œuvre d'Échenoz³⁴. Le premier poursuit la tradition héroïque de la modernité. Il persiste à défier les Idoles de la métaphysique. Cette poétique est inactuelle. Elle redonne du lustre à des problèmes insolubles : la genèse de l'œuvre, le sens ultime de l'art. Dans une mise en abîme transparente, Échenoz, lui, prétend sagement ne pas pouvoir choisir entre modernité et dérision post-moderne :

Parurent de beaux meubles architecturaux [...] : le palais des Sports, le stade. Le palais des Sports semblait foutu : sans ses affreux rajouts, ses hideux pseudopodes composites, c'eût été une somptueuse machine dont on ne voit pas souvent de si belle toiture en béton et bitume armé³⁵. Je ne savais trop si, le pouvoir m'en étant donné, je démolirais les pseudopodes ou surenchérisais au contraire dans leur accumulation. Ce bâtiment, on lui avait manqué de respect. Devait-on restaurer son apparence ou continuer de le respecter de moins en moins, je n'arrivais pas à trancher³⁶.

Le mot « pseudopodes » évoque l'imaginaire de Simon. Rendue évidente par l'adjectif « composite », la référence à Flaubert s'impose. Mais si pour Flaubert, « la laideur muette » des choses a les « profondeurs d'expression » du « visage d'un imbécile », il n'est pas sûr qu'Échenoz s'attarde beaucoup à l'exploration de telles profondeurs. La question posée est insoluble : faut-il respecter le beau bâtiment moderne ou le soumettre à l'emprise d'une déconstruction consciente de ses impasses ? En réalité, le style d'Échenoz a tranché : il pratique la citation comme un hommage ; elle ne défigure pas l'objet d'art ; elle ne détruit pas ses formes. En cela Échenoz rejoint Michon : si tous deux éprouvent le besoin de distancier le mythe de la belle forme consolatrice, *en pratique*, ils ne le rejettent pas tout à fait : ce serait couper la branche sur laquelle ils sont assis. L'œuvre reste donc pour eux cet événement d'où l'art procède. Or tel est bien le principe cardinal de la fable moderne, la source de sa légitimation : à l'horizon de toute action humaine, il y a l'utopie d'une réalité nouvelle autre à faire advenir.

³¹ Ivan Farron, *Pierre Michon, la Grâce par les Œuvres*, Genève, éditions Zoé, collection « Écrivains », 2004, p. 84. Voir aussi *Michon, l'écriture absolue*, textes rassemblés et présentés par Agnès Castiglione, Saint-Étienne, PUSE, 2002.

³² *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 110.

³³ « Le Seigneur dit : “ Sors et tiens-toi sur la montagne, devant le Seigneur ; voici, le Seigneur va passer. ” Il y eut devant le Seigneur un vent fort et puissant qui érodait les montagnes et fracassait les rochers ; le Seigneur n'était pas dans le vent. Après le vent, il y eut un tremblement de terre ; le Seigneur n'était pas dans le tremblement de terre. Après le tremblement de terre, il y eut un feu ; le Seigneur n'était pas dans le feu. Et après le feu le bruissement d'un souffle ténu. Alors, en l'entendant, Élie se voila le visage avec son manteau ; il sortit et se tint à l'entrée de la caverne. (*Premier livre des Rois*, 19, 11-13, Traduction Œcuménique de la Bible).

³⁴ « Je marche jusqu'à ce que, parvenant devant le poteau indicateur d'un lieu-dit nommé Le Lion, je trouve que je suis trop fatigué. Je décide de rebrousser chemin. » (*Jérôme Lindon, op. cit.*, p. 63). Ces dernières phrases reprennent l'épigraphe du livre : « Un jour de neige, c'est lui qui descendit tuer le lion dans le réservoir. (2 *Samuel*, 23, 20) » (*id.*, p. 7). Entre le vieux prophète, l'éditeur et l'auteur s'instaure un jeu de miroir qui relève du sublime.

³⁵ La phrase est-elle volontairement incorrecte ? Est-ce une coquille ? On comprend mal le sens et la fonction du relatif « dont ».

³⁶ *Souvenir du triangle, Parc de Gerlan, Lyon, op. cit.*