

Un An de Jean Echenoz : d'une retraite minimaliste vers un espace poétique

Sophie Deramond

Hypothèse gueule de bois 1 :

– qu'un principe (ou qu'un but) de la poésie (si tout va bien) serait : rien de trop,

– qu'on pourrait importer ce rien de trop dans le roman bien qu'il soit consubstantiellement : trop.¹

Dans leur numéro consacré aux « stratégies du moins », *Les Cahiers de médiologie*², tentent un tour d'horizon interdisciplinaire de l'application du « less is more » et de ses nouvelles significations. Cette préoccupation pour le « moins » commence en effet à se généraliser dans des domaines aussi variés que les sciences humaines, les sciences dures, l'art. Cependant, si l'on cherche à être précis, le choix d'une date initialisant l'émergence de cette tendance pose problème : faut-il considérer les années 60 et le « minimal art » comme point de départ de la définition minimaliste ? En architecture, la tentation est grande de situer avec la naissance du style international (années 20), le début d'une préoccupation pour la simplicité...mais il y a aussi le manifeste d'Adolf Loos daté de 1908, *Ornement et crime...* et l'architecture cistercienne, et pourquoi pas l'ordre dorique ? En littérature, faut-il considérer Beckett comme le premier écrivain minimaliste ou citer Esope, Démocrite ? Le questionnement des origines devient problématique lorsqu'on évoque une tendance minimaliste. Régis Debray³ nous propose d'en considérer les fondements anthropologiques interséculaires en confrontant « le camp du moins » (sublime, dépouillé, viril, rugueux, intransigeant) avec « le camp du plus » (joli, fleuri, facile, flatteur, accommodant), « comme s'il y avait là un inconscient rhétorique, un tandem de caractères reconductible de siècle en siècle », un régime diurne masculin et un régime nocturne féminin comme aurait pu l'exprimer Gilbert Durand. L'opposition fascine. Récemment, l'architecte John Pawson dans son ouvrage, *Minimum*⁴, s'engage dans l'affirmation d'une vision morale de la simplicité et propose des fragments visuels illustrant sa théorie. Le temple japonais traditionnel y côtoie le design épuré d'une fourchette ou la géométrie d'un paysage naturel vu du ciel. La multiplication et la variété des références censées imposer une logique trans-temporelle et trans-spatiale frôle parfois le bric à brac citationnel en imposant toutefois cette conclusion : « parvenir à la simplicité requiert paradoxalement énormément d'efforts »⁵.

Dans la littérature française contemporaine, une certaine confusion demeure : le qualificatif de « minimaliste » se trouvant appliqué tantôt à Philippe Delerm et à certains de ces écrivains du quotidien que Pierre Jourde dénonce dans *La Littérature sans estomac*, tantôt à une nébuleuse d'écrivains aussi divers que Hervé Guibert, Annie Ernaux, Leslie Kaplan, Pierre Michon, Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Antoine Volodine, etc⁶... Une autre vision plus ou moins admise par la critique et le mi-

¹ ECHENOZ, Jean. « Pourquoi j'ai pas fait poète », p. 395-397 dans *Revue de Littérature Générale* : 95 / 1, La mécanique lyrique. Paris : POL, 1995.- 419 p.

² *Les Cahiers de médiologie* n° 9 : less is more : stratégies du moins/ coordonné par François Dagognet. [Paris] : Gallimard, 2000. 221 p.

³ « Ambivalences », p. 19-25.- *Ibid.*

⁴ PAWSON, John. *Minimum*. London : Phaidon, 2000. 325 p. (trad. Pierre Doze)

⁵ p. 20, *Ibid.*

⁶ La liste est longue et elle fait partie de la classification opérée par Warren MOTTE dans son ouvrage *Small Worlds : Minimalism in Contemporary French Literature*. University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1999. 212 p.

lieu universitaire⁷ considère le groupe plus restreint des jeunes auteurs des Editions de Minuit⁸ comme les seuls représentants sûrs d'une école minimaliste française.

Pour Warren Motte, les signes distinctifs de l'oeuvre d'art minimaliste sont les suivants : la notion de « petit » (bref, court), et son corollaire le « moins » envisagés dans le sens d'une concentration de signifiant comme le sculpteur Carl Andre l'entend dans cette citation : « une plus grande économie [de moyens] pour atteindre une plus grande fin »⁹. Le rejet de l'art basé sur un système cosmologique de compréhension de la nature, c'est à dire, dans les arts visuels, « l'opposition [...] contre la prééminence d'une certaine peinture expressionniste caractérisée par une vision émotionnelle et subjective du monde »¹⁰ ; et une quête menée au niveau de la forme dans le but d'une expérience immédiate, par le moyen de compositions basées sur la répétition et la symétrie.

Pour Fieke Schoots, il s'agit de relever les règles qui selon elle caractérisent l'écriture des jeunes écrivains de Minuit :

– le jeu citationnel comme moyen de bouleverser les limites fixées entre réalité et fiction en faisant intervenir le questionnement sur l'écriture.

– le retour au plaisir du récit dans l'élaboration d'oeuvres apparemment fragmentaires, mais que des règles arbitraires rendent cependant unitaires notamment par la prédominance de structures itératives.

– l'importance, au niveau diégétique, de l'espace et du circonstanciel.

Au cours du colloque de Cerisy, une piste supplémentaire a été évoquée : la fréquente parenté avec le classique (époque, style, auteurs) dans certains ouvrages dits « minimalistes », et notamment chez Toussaint, Oster ou Gailly, à la fois dans les références (Pascal revient fréquemment) et dans l'esthétique qui en découle. Ce thème fut traité lors de l'intervention de Ulrich Langer dans une analyse de « l'esthétique de la gêne » appliquée aux oeuvres des auteurs pré-cités.

En ce qui concerne l'implication de Jean Echenoz dans cette mouvance, et hormis son appartenance au groupe d'écrivains publiés par Minuit, nous allons tenter de définir en quoi elle se caractérise en fonction des critères énoncés plus haut ; ma propre intervention à Cerisy tentait notamment de montrer que la première partie de son oeuvre narrative ne se pliait pas à toutes les définitions énoncées par Motte et Schoots ; exception faite de *L'Occupation des sols* qui possède un caractère particulier, je proposais¹¹ de ne considérer comme relevant d'un style minimal que les trois derniers ouvrages d'Echenoz, c'est à dire *Un An*, *Je m'en vais*, et *Au Piano*. Parmi eux, il nous semble pertinent d'analyser *Un An*¹² pour tenter de découvrir ce que peut être un minimalisme de l'écriture chez Echenoz. Quelques raisons simples montrent l'évidence de ce choix : d'abord la brièveté de cet ouvrage de 110 pages, et sa position initiale dans notre périodisation de l'oeuvre d'Echenoz. De plus, il semble que dans sa concision, *Un An* recèle quelques arguments intéressants concernant en particulier

⁷ Le colloque de Cerisy-la-Salle organisé en juillet 2003 par Gilles Ernst et Marc Dambre ayant en quelque sorte, malgré l'extrême prudence de ses organisateurs, institutionnalisé le groupement et son appellation autour des Editions de Minuit.

⁸ L'ouvrage de référence pour cette catégorisation est celui de Fieke SCHOOTS. « Passer en douce à la douane », l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint.- Amsterdam : Rodopi, 1997. 234 p.

⁹ Cité p. 24 dans MOLLET-VIEVILLE, Ghislain. *Art minimal et conceptuel*. Genève : Skira, 1995. 128 p.

¹⁰ p. 7, *Ibid.*

¹¹ Nne pouvant reproduire le raisonnement de mon intervention de Cerisy, je renvoie le lecteur aux actes de colloque qui paraîtront prochainement.

¹² *Un An*.- Paris : Les Editions de Minuit, 1999. 111 p. (1ère édition : 1997).

le rapport au classique de l'oeuvre minimaliste dans sa vision du monde et dans son expression, ainsi que les effets de constructions par symétrie et répétitions.

« Il est du Bossuet chez Echenoz » nous fait remarquer Bruno Blanckeman¹³ qui propose de lire *l'Occupation des sols* comme une *vanité*, « image évoquant la fragilité des occupations humaines et la précarité de l'existence »¹⁴ ou « les fins dernières de l'homme »¹⁵. Cette réflexion, rejoignant le parallèle qui a pu être fait entre le classique et le minimal à Cerisy, éclaire l'oeuvre échenozienne d'un jour nouveau : dans *Un An*, les références à la faute, au crime initial, à la chute, et l'accession finale à la pauvreté convoquent une nébuleuse idéologique qui tient du prédicat. Quels sont donc les péchés dont Victoire se croit coupable au point de s'enfuir sans même prendre le temps de savoir si Félix est mort ou vivant et si ses actes y sont pour quelque chose ? La motivation de cette longue errance volontaire reste de l'ordre du mystère pour ne pas dire du mystique : la certitude de la faute condamne sans appel une jeune femme qu'il aurait peut-être été hardi de nommer Eve, mais dont le choix de l'exil rappelle sans équivoque celui de celle par qui tout est arrivé, ne serait-ce que dans la notion d'oubli qui est la cause de ce malentendu initial :

Victoire, s'éveillant un matin de février sans rien se rappeler de la soirée puis découvrant Félix mort près d'elle dans leur lit, fit sa valise avant de passer à la banque et de prendre un taxi vers la gare Montparnasse (p. 7).

L'incipit du roman est fondamental pour notre étude : il pose les bases de ce que nous pensons définir comme un minimalisme de l'écriture échenozienne qui tient en quelques points :

1. un parallèle avec la morale classique qui s'illustre en premier lieu par une faute ou un accident initial comme nous venons de le voir, et qui va soumettre le personnage principal à une épreuve : punition, chemin de croix ou jugement et placer l'intrigue sous le signe de la disparition et de la mort. Bien entendu, modernisme et post-modernisme étant passés par là, les personnages contemporains d'Echenoz ne sont plus en proie au doute ou au remords, ce qui allège l'apparente lourdeur de ce premier postulat : résignés, ils acceptent toute épreuve et se laissent porter à la dérive, remplissant par là un autre critère de la pensée classique, celle « *du corps comme automate* »¹⁶. Il n'en reste pas moins que la notion de culpabilité est un des moteurs tacites de l'action, comme le montre le premier paragraphe d'*Un An*.

2. une recherche de l'économie du style qui tend à insérer souvent le « rien de trop » qui définit l'énoncé poétique selon Echenoz¹⁷ et qui permet, comme dans le deuxième paragraphe d'*Un An*, d'instiller par raccourcis une présence à la fois minimale et sur-signifiante au décor environnant :

Il faisait froid, l'air était pur, toutes les souillures blotties dans les encoignures, assez froid pour élargir les carrefours et paralyser les statues, le taxi déposa Victoire au bout de la rue de l'Arrivée (p. 7).

L'énoncé poétique sera positionné au coeur d'une construction claire (en diptyque et en chute pour *Un An*) émaillée d'échos thématiques, et secondé par une phrase souvent courte et rythmée, des énumérations et des listes, ainsi que par des sortes de maximes, la maxime dont Odon Vallet¹⁸ nous rappelle que malgré une

¹³ « L'Occupation des sols ou la mélancolie des vanités », conférence tenue le 19/03/03 à Saint-Etienne dans le cadre du séminaire sur « Les objets architecturaux chez Jean Echenoz » organisé par M. Jean-Bernard Vray.

¹⁴ *Le Grand Robert de la langue française*. Paris : Le Robert, 1989.

¹⁵ *Le Grand Larousse de la langue française*. Paris : Larousse, 1989.

¹⁶ ROBINET, André. *La Pensée à l'âge classique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981. 127 p. (coll. « Que sais-je »).

¹⁷ « Pourquoi j'ai pas fait poète », *op. cit.*

¹⁸ « Le mineur et le ministre », p. 13-15 dans *Less is more : stratégies du moins*, *op. cit.*

éthymologie maximaliste (« sentence la plus grande »), c'est bien elle qui permet de « donne[r] plus de sens en moins de mots ».

3. une signification particulière donnée aux bâtiments, aux lieux et aux noms de lieux comme concentrés historiques, métaphoriques ou poétiques, permettant d'en dire peu en faisant voir beaucoup. Ce caractère « visuel » de l'écriture échenozienne étant à rapprocher des prises de position des artistes minimalistes pour qui l'espace et la vue étaient considérés comme outils d'appréhension de l'oeuvre dans son immédiateté. Le troisième paragraphe de *Un An* illustre ce dernier point :

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 rapide pétrifient l'utilisateur 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 (p. 7-8).

On le voit, les trois premiers paragraphes de l'ouvrage posent en quelque sorte les données éthiques et esthétiques autour desquelles l'action va pouvoir se nouer.

Le schéma de la progression du personnage principal se concentre sur sa transformation de l'état de culture (partir d'une grande ville, quitter la vie confortable qu'elle y menait avec un homme) à l'état de nature, en en suivant les étapes : dégradation physique et effacement identitaire pour atteindre une sorte d'idéal apathique. Le récit est divisé en deux parties strictement égales de 55 pages chacune ; selon Bruno Blanckeman¹⁹, cette composition en diptyque présente « la fuite d'abord, l'exclusion ensuite ». Nous rajouterons que la première partie est aussi celle qui offre à Victoire une série d'abris couverts, fermés, alors que la deuxième partie, sans argent, l'oblige à vivre aussi sans abri.

Le besoin de retraite qui est celui que présente Victoire tout au long du récit, pratiquement seule et fuyant tout contact dès qu'elle le peut, va, dans la première partie de l'ouvrage, lui faire occuper successivement quatre logements qui se révéleront être des cellules, de la plus confortable à la plus austère, à mesure que ses moyens diminuent. Ces cellules étant, comme il se doit, des invitations à la méditation et à la réflexion sur soi, même si, malgré toute sa bonne volonté, Victoire en est incapable.

Pourtant, tout semble réuni dans le pavillon de Saint-Jean de Luz pour que Victoire accède à la rédemption : loué par un ange moderne, « menant son véhicule par influx de faisceaux magnétiques » (p. 19), il est situé « légèrement en marge de la ville, dans une zone aérée peuplée de couples à la retraite [...] les fenêtres arrière [donnant] sur un terrain de golf et les fenêtres avant sur l'océan » (p. 14-15). Tous les signes sont rassemblés pour en faire une retraite idéale : l'ange annonciateur, l'isolement nécessaire, la vue, et même le voisinage (des retraités justement !). Réunissant tous les éléments propices à la réflexion, Echenoz y convoque même le matériel nécessaire à l'élaboration d'une *vanité*, au sens où nous l'avons défini plus haut : peuplé « d'objets incomplets », le pavillon propose à Victoire une multitude de possibles pour se reconstruire une morale, un style de vie :

albums photographiques désaffectés, clefs sans étiquette, cadenas sans clefs, manches d'accessoires et poignées de portes, tronçons de bougies, fragments de montants de lit, montre privée de sa grande aiguille. Sur des consoles se dressaient quelques chandeliers vides et lampes sans prise ainsi que ce qu'on doit appeler un photophore, un soliflore, posés sur des napperons de canevas et de dentelle gâtée. Deux statuettes exotiques attestaient d'un passé colonial (p. 20-21).

Il semble que seul le crâne manque à cette nature morte allégorique et transposée à notre époque post-moderne ; les clefs, le cadenas, les bougies, la montre, et les chandeliers convoquent en effet un imaginaire pictural historique clair (situons-le dans la peinture flamande du XVII^e siècle), tout en l'amputant de manière ironique

¹⁹ « Sans Domicile de fiction : Echenoz SDF », p. 904-916 dans *Critique*. Paris : Les Editions de Minuit, n° 607, décembre 1997.

de tout ce qui peut le rendre opérationnel : ce ne sont que fragments et rebus, bric à brac inutile ou de mauvais goût, que viennent transcender la présence des statuette, achevant de placer le tableau au XX^e siècle et cherchant peut-être à inspirer la méditation sur l'exploitation de l'homme par l'homme via le colonialisme... Respectueuse de ce matériel signifiant pour âme égarée, Victoire, d'ailleurs, « ne [changera] rien à l'arrangement du rez-de-chaussée » (p. 22) ; par contre, sa recherche de l'ascèse la conduira à vider sa chambre mettant en valeur la fenêtre, comme dans une de ces cellules pour repentant privilégié, ouvrant sur un panorama de décor minimal, serein et abstrait :

dans la journée, Victoire couchée n'aurait devant elle qu'un rectangle de ciel tel une page blanche, grise, bleue selon le temps, divisée par une marge centrale au tiers de laquelle une espagnolette posait un point (p. 22-23).

Le temps s'écoule peu à peu dans le « silence général » mais la pénitente ne répond pas exactement à ce que l'on pourrait, dans un schéma classique, être en attente d'elle :

les premiers jours elle demeura souvent ainsi, allongée sur son lit, soit qu'elle essayât de penser à sa vie, mais en vain, soit qu'elle s'efforçât aussi vainement de ne point y penser (p. 23).

Rétive à l'abandon méditatif que réclame toute retraite, c'est bientôt une erreur fatale qui va lui coûter son logement car « la société des hommes [...] se [met] à lui manquer » (p. 32). Cette imprudence la jette à la merci de Gérard, qui l'oblige à quitter le pavillon en lui subtilisant ses économies. Cette deuxième faute, bien réelle cette fois-ci, la met devant la nécessité de fuir tout en s'attirant le mépris de son ange gardien-propriétaire à qui elle doit rendre les clefs.

Déchue, errante à nouveau, c'est à l'hôtel Albizzia que Victoire décide de se rendre :

c'était à première vue la chambre idéale, pas trop grande, assez basse de plafond, une lumière soyeuse y pénétrait par deux fenêtres ogivales à pots de fleurs. Parquet ciré, baignoire sabot, téléviseur mural, édredon de secours et vue sur un jardin parcouru de fauvelles, planté de pittosporums en liberté conditionnelle et d'une frise de platanes domestiqués (p. 46).

Cette fois, le lexique carcéral est explicite : il s'agit bien d'une prison idéale pour repentante, d'une nouvelle chance pour repartir à zéro. La chambre est basse de plafond, les fenêtres ogivales et les fleurs en liberté conditionnelle, mais la lumière y est encore soyeuse, le parquet, la baignoire et le téléviseur assurant le confort moderne minimum à notre héroïne en disgrâce. Pourtant, ce refuge sera de courte durée : une apparition de mauvais augure (la présence de Louis-Philippe sur les lieux), étant la cause d'un nouveau départ et du choix arbitraire d'une nouvelle destination : Mimizan-Plage.

L'auteur intervient en personne pour noter ce que l'on pressent déjà : « sans vouloir offenser personne, c'est plutôt moins bien que Saint-Jean-de-Luz, Mimizan-Plage » (p. 49). Dans le déroulement du récit en chute, les étapes successives ne peuvent aller qu'en se dégradant, comme les moyens de Victoire. Ainsi, la chambre où elle s'installe est tout à coup beaucoup moins plaisante que les précédentes : « vue sur le parking, réceptionniste eczémateux, personnel distrait, tuyauterie sonore : des coups de bélier faisaient trembler à toute heure les canalisations », et des « échafaudages bouch[ant] le jour, deux tronçons de passerelle obliquement reliés par une échelle barraient la fenêtre en Z » (p. 49). Cette occultation, mimant les barreaux d'une cellule, marque une étape supplémentaire vers l'ascèse et c'est dans cette chambre que Victoire abandonnera ce qui lui reste de superflu (« une robe, deux jupes, trois chemisiers, deux paires de chaussures et autres contingences » (p. 52)).

L'étape finale de cette descente vers l'état de sans abri est l'un « de ces hôtels impersonnels et bon marché dont les fenêtres donnent sur des échangeurs, des postes de péages, des rocade. Dépourvus de ressources humaines, toutes les opérations s'y

traitent par l'intermédiaire de machines et de cartes informatisées » (p. 53). L'inhumanité de ce dernier séjour où Victoire se trouve recluse parmi « tous les objets, couleurs et accessoires scellés aux murs comme au cachot » (p. 54) ne l'invite pas davantage à la réflexion mais bien plutôt à une observation sociologique : elle y côtoie la dernière frange de marginaux, d'illégaux ou d'« itinérants désargentés » (p. 55) avant de quitter définitivement la compagnie des hommes logés. Cette dernière *vanité* est celle de la misère de notre ère moderne, celle qui crée des espaces à occuper avant la chute finale dans la clandestinité. L'errance qui suit inévitablement l'occupation de cet ultime cachot est l'opposé en négatif de la vie sociale.

La deuxième partie du diptyque commence ainsi : « les jours suivants, sa vie quotidienne prit un tour qu'elle n'avait jamais connu » (p. 55). Le sans abri vit en effet à rebours comme va le comprendre Victoire : se déplaçant sans d'autre but que celui de trouver où s'abriter, le jour se passe à préparer la nuit. Les abris détectés sont des négatifs d'espaces vécus où la limite spatiale indistincte n'empêche pas la sensation d'enfermement :

au revers d'un vieil hôtel à vendre, une porte mal cadenassée donnait sur une remise au plancher défoncé, parsemé de matelas corrompus ; des montants de hauts lits métalliques dessinaient des grilles sur les murs (p. 57).

Les montants de lits rappellent les « fragments de montant de lit » qui figuraient dans la vanité post-moderne du pavillon avec cette différence que leur présence ici évoque autant l'absence de lit, espace de l'intime par excellence, que l'omniprésence de la prison, même si c'est en ombre chinoise. Et en effet, l'espace du dehors est une autre sorte de prison : enfermée mais à l'air libre, Victoire vit en recluse, « tournant au monde le dos » (p. 59). C'est ainsi que ses trajets en auto-stop forment un itinéraire incohérent « s'apparentant plutôt au trajet brisé d'une mouche enclose dans une chambre » (p. 63), et que la fréquentation des restaurants devient une incongruité spatiale :

on ne sort d'un restaurant que pour rentrer chez soi, en sortir pour ne rentrer nulle part revient à se retrouver doublement dehors (p. 59).

C'est d'abord une exclusion spatiale que vit la jeune femme et qui l'oblige à vivre en négatif dans l'espace du dehors. Son chemin de croix se poursuit donc en « trouvant abri dans des lieux isolés, désaffectés, parfois en ruines » (p. 67) avant de rejoindre une grande ville dont les espaces extérieurs sont plus propices à l'appropriation, les entrelacs du bâti plus riches de coins et recoins constituant parfois un semblant d'intimité, voire les promesses d'une nouvelle vie à l'envers du décor²⁰. Mais Victoire n'a pas l'intention de se reconstruire : sa chute n'est pas tout à fait involontaire, ce qui l'empêche de se confondre réellement avec les autres sans abri de la ville. Exclue parmi les exclus, elle finit par se retrouver, après quelques péripéties, au cœur de ce qu'on pourrait appeler l'« état de nature » avec Castel et Poussin, échoués tous deux en bordure du monde social par une exclusion au carré, étant à la fois chômeurs et homossexuels. Faisant office d'ermes contemporains, ils vont initier Victoire à l'ascèse de la vie en marge :

[elle] acquit ainsi quelques techniques élémentaires, chasse au merle à l'arc, saisie du goujon à main nue, construction de pièges avec trois grosses pierres et deux brindilles en rupture d'équilibre [...] ils se rendirent aussi la nuit dans les décharges, sur des chantiers, pour y chercher un pot de peinture ou un sac de ciment, du gaz, des fauteuils et tablettes que rafistolerait Poussin (p. 90-91).

Dans l'exil volontaire, de nouvelles promesses de vie se présentent à Victoire : la société de consommation moderne laisse à celui qui le souhaite, la possibilité de se construire une existence avec tous les objets semi-usagés qu'elle rejette immanquablement pour en produire de nouveaux. Une nouvelle *vanité* est alors présentée au

²⁰ On engage à la lecture de *L'Équipée Malaise* du même auteur, sous l'angle de l'appropriation urbaine par Charles Pontiac, dont les abris sont autant les dessous des ponts que les souterrains, les canaux enterrés, et les musées en nocturne.

lecteur, celle de la réexploitation judicieuse du gaspillage que produit le cercle vicieux de la consommation de masse. Cette philosophie a pour base l'antithèse des principes consuméristes :

par prudence, donc par principe, rare était le recours à l'appropriation, strictement réservée aux biens dont on a besoin neufs, ceux qu'on ne peut remplacer par leur double usagé - somme toute assez peu de choses quand on y pense, moins qu'on croirait. Les ingrédients alimentaires de base, les lames de rasoir, les bougies, à l'occasion le savon. Pour tout le reste on pouvait s'arranger dans le récupéré. Même les chaussures dont le monde se débarrasse souvent à moitié neuves, voire neuves de temps en temps, quoique ce ne soit pas forcément la bonne pointure ; même les piles à peine vierges dans les télécommandes jetées (p. 91).

C'est cette expérience d'une vie possible en négatif de la société qui constitue l'aboutissement du chemin de croix de Victoire. Elle touche, avec Castel et Poussin à la vérité des choses et au cœur de sa retraite du monde. De manière significative, un dernier tableau allégorique est dépeint dans la description d'une nature dont la sérénité apparente dissimule un trafic qui n'est pas sans rappeler la vanité des actions de l'homme, ce prédateur situé au sommet de la chaîne alimentaire :

Victoire s'en fut passer plusieurs moments près de cet étang bordé de grands peupliers au feuillage compact de broussaille géante ; elle s'asseyait sur la rive opposée. L'été, la plupart du temps, nul mouvement d'air n'anime ces arbres, dédoublés comme des rois de cartes à jouer sur l'eau, dans le fond de quoi circulent quantité de brochets, de black-bass, de sandres qui se menacent et se poursuivent sans trêve, s'accouplent et s'entredévorent sans merci (p. 93).

La contemplation de la nature dans son évidence, sa simplicité, sa cruauté aussi, est peut-être ce déclic qui sonne pour Victoire le rappel à la vie avec ses semblables. Mais avant sa libération, elle franchit une dernière étape nécessaire pour sa rédemption en accédant à l'état brut par excellence, « se comport[ant] comme une personne retardée » (p. 97). C'est alors que la récompense est obtenue : après cette chute vers l'état de nature, elle rencontre Louis-Philippe, le messager, le guide qui croise sa route régulièrement depuis le début du roman, qui finit par l'absoudre et la délivrer de son joug :

l'affaire Félix était close, fit-il savoir, il ne fallait plus y penser. On avait fini par la classer en écartant toute responsabilité de Victoire. [...] Pas de soupçon ni même de supposition : elle pouvait maintenant rentrer à Paris (p. 104).

Que cette absolution soit effectuée par un revenant alors même que Félix est bien vivant ne doit pas surprendre : il n'est nul besoin de raison valable pour entreprendre une retraite, seule compte la volonté de se laver d'un excès de culpabilité. La fin du roman, pour mystérieuse qu'elle soit, doit donc être mise sur le compte de cette « mystique » initiale qui compose l'origine et l'aboutissement d'une épopée intérieure dans *Un An* qui ne se justifie pas autrement que par un désir de se connaître dans l'exil.

La mise en évidence de cette structure en diptyque (vie en positif puis en négatif) et en chute (d'espaces construits en espaces résiduels jusqu'à l'occupation de l'espace naturel) a permis de lire l'ouvrage de Jean Echenoz comme un tableau des vanités humaines dont les liens avec le récit classique réside en partie dans la poursuite de la rédemption après une faute initiale ; nous allons voir qu'en dehors de cette lecture linéaire, *Un An* présente aussi une structure en échos et en résonances, critère important si l'on souhaite circonscrire un minimalisme de l'écriture échenozienne. Dans cette épopée vers l'ascèse, certains signes forts marquent la lecture de leur fréquence récursive : il en va ainsi des miroirs, des gares, des « anges » (bons ou mauvais) et de l'omniprésence du hasard, de la contingence. Dès le début du récit, l'errance de Victoire est en effet fortement marquée par le hasard : le choix arbitraire de ses destinations ferroviaires présageant les trajectoires en zig-zag de ses déplacements en auto-stop :

elle avait pensé procéder, à Bordeaux, de la même façon qu'à Montparnasse et sauter dans le premier train venu mais plusieurs partaient en même temps, l'un desservant Saint-Jean-de-Luz, l'autre Auch, un troisième Bagnères-de-Bigorre. Histoire de brouiller les pistes, sans trop savoir pour qui, trois fois Victoire tira au sort entre ces destinations puis, comme chaque fois sortait Auch, pour à ses propres yeux les brouiller mieux encore, elle choisit celle de Saint-Jean-de-Luz (p. 12-13).

Exception faite de Toulouse et de Paris, chaque destination est ainsi choisie pour son manque de signification, son peu de population hors saison (Mimizan-Plage plutôt que Mimizan (p. 48)) ou pour d'autres raisons arbitraires comme la seule sonorité des noms (p. 63). Ces choix aléatoires n'empêchent pourtant pas Victoire d'être traquée par un personnage étrange qui retrouve sa trace ou croise son chemin à plusieurs reprises au cours du récit. Cette présence insistante, souvent dérangeante, est d'autant plus mystérieuse qu'il s'agit d'un mort²¹ comme Victoire l'apprendra plus tard. Louis-Philippe pourrait donc être considéré comme une sorte de Béliard²², personnage aux pouvoirs surnaturels chargé de guider, de conseiller ou d'infléchir la conscience de l'héroïne : instruit des raisons pourtant secrètes qui l'ont poussée à fuir, il sonne directement au pavillon du golf quelques jours seulement après l'installation discrète de Victoire (p. 30-31). Puis, c'est une deuxième rencontre fortuite qui provoque le départ de Victoire de Saint-Jean-de-Luz : « si la présence de Louis-Philippe à l'Albizzia n'était pas explicable, elle n'était pas non plus sans éveiller un trouble » (p. 47). Leurs chemins se croisent à nouveau deux fois : il la prend en stop et la dépose à Toulouse alors qu'elle se trouve dans un état second et semble à peine réaliser qu'il s'agit de lui (p. 70-71) et enfin, ils se rencontrent une dernière fois dans un débit, et c'est derrière des lunettes embuées rendant plus fantastique encore sa présence en ce lieu que Louis-Philippe rend sa liberté à Victoire (p. 103-104). Si l'on admet que Louis-Philippe est une sorte d'ange, apparemment plutôt maléfique que bénéfique, alors il convient de rebaptiser les hasards de chacune de leurs rencontres par « signes du destin », ce qui rapprocherait encore le récit d'une forme classique en faisant directement intervenir une instance supérieure dans l'errance de Victoire.

Autre signe fort ponctuant le récit de ses récurrences, les miroirs jouent le rôle de scansion dans la chute de Victoire vers l'état de nature. Le premier miroir est celui du TGV où elle s'examine après son départ précipité :

une jeune femme de vingt-six ans mince et nerveuse, d'aspect déterminé, regard vert offensif et sur ses gardes, cheveux noirs coiffés en casque mouvementé. Elle n'eut pas de mal à gommer toute émotion de son visage, faire s'évaporer tout sentiment, cependant elle n'en menait pas large et regagna son fauteuil (p. 9).

Le second miroir est celui du pavillon du golf dont le rôle se révèle après que Victoire ait découvert le forfait de Gérard mais aussi sa propre naïveté et sa faute : « comme elle passait devant le miroir elle s'était arrêtée puis, surprenant le reflet de son visage, elle en avait laissé tomber le tiroir à ses pieds » (p. 42-43). A la suite de cet épisode, Victoire est contrainte à réduire son train de vie puis finalement à quitter tout logement décent et c'est au début de sa vie de sans abri que son image lui apparaît, considérablement modifiée :

puis arriva encore ceci, dans le miroir d'une pharmacie, qu'elle n'aurait pas cru voir se produire un jour : comme elle n'avait presque plus de vêtements de rechange, ni de produits de maquillage ni quoi que ce fût pour se laver, ni plus aucun argent pour y remédier, son apparence avait commencé de se dégrader. Elle se rapprocha du miroir : bien que n'ayant jamais rien entrepris dans ce sens, toujours différé cette idée, il était clair qu'avec cette tête il était un peu tard pour chercher un emploi ou quelque chose, et le lendemain de ce jour on lui vola naturellement sa bicyclette (p. 59-60).

²¹ Les lecteurs qui ont lu *Je M'en vais* savent pourtant qu'aucun des morts dont il est question dans *Un An* ne l'est réellement, ce qui ne retire rien au mystère des croisements successifs des routes de Louis-Philippe et Victoire.

²² A la fois l'ange gardien de Gloire dans *Les Grandes Blondes* et l'hôte de Max au purgatoire dans *Au Piano*.

C'est la nature qui offre la dernière occurrence sous la forme « d'un petit étang proche et limpide, ovale comme un miroir portatif, prolongé par un étroit canal en forme de manche de miroir portatif » (p. 93), mais au dessus duquel Victoire, devenue indifférente à son image, ne se penchera pas.

Enfin, les gares, sont les seuls bâtiments signifiants de tout le récit : celui-ci commence à Montparnasse, dont l'image est celle d'une morgue géante et glaciale ; puis les gares de Bordeaux et de Saint-Jean-de-Luz sont simplement évoquées (p. 12-13), mais « c'est en gare de Toulouse-Matabiau que Victoire finirait par se faire des amis » (p. 72) ; et il s'achève à Saint-Lazare où Victoire, telle le saint éponyme, retourne à la vie après presque un an d'errance en reprenant contact avec son amie Louise.

Toutes ces ponctuations, ces occurrences thématiques sont des échos qui, malgré l'inclinaison brutale de l'intrigue tissent un écheveau de contingences qui orientent Victoire et le lecteur dans le sens paradoxal d'une logique infaillible. C'est l'ordre dans le chaos selon la formule de Fieke Schoots, qui permet à la lecture de se structurer sur la base de micro-événements arbitraires mais récurrents et par-là signifiants. Ces structures récursives côtoient aussi d'autres échos : on trouve à deux reprises des énoncés qui se répètent de façon symétrique mais en reflet inversé dans le cours de l'intrigue. On trouve ainsi page 50, la description de la bicyclette neuve que s'offre Victoire :

c'était une sacrément belle bicyclette anglaise à sept vitesses, aux cataphotes rubis, aux rayons scintillants : chaîne veloutée, guidon taurin, cadre olympique, freins à tambours et papillons. Et pompe rétractile. Et la selle grand tourisme vous moulait parfaitement le fessier. Et le soleil brillait.

Cette description s'opposant mot à mot avec celle de la bicyclette dont Victoire se saisit alors qu'elle est poursuivie par des villageois, page 80 :

[ce] n'était qu'un foutu vélo vert-de-gris minable au timbre atone, aux jantes oxydées, aux garde-boue vibratiles : dynamo rétive, pédales dépareillées, pignons édentés, fourche asymétrique et pneus à plat. Et pas de pompe. Et la selle déhiscente vous déchirait affreusement le cul. Et la pluie tombait.

La symétrie parfaite de ces deux énoncés à trente pages d'intervalle permet d'accentuer l'opposition entre la première et la deuxième partie tout en esquissant un pont qui ordonne le texte et introduit le détachement et l'humour dans une scène qui serait sans cela d'un caractère presque dramatique. La même symétrie est à l'oeuvre entre la description de la nature artificielle des Landes que Victoire parcourt à vélo pages 57-58, une illusion de nature où, « pour animer le tableau, un service minimum de ragondins, palombes, écureuils et d'autres encore crée des diagonales et pousse des cris », à l'opposé de l'étang où Castel emmène Victoire pêcher à la fin de la deuxième partie et où, « quantité de brochets, de black-bass, de sandres [...] se menacent et se poursuivent sans trêve, s'accouplent et s'entredévorent sans merci » (p. 93).

Ces constructions récursives et symétriques permettent d'envisager le texte, et sa brièveté engage d'autant plus à le faire, comme un espace poétique, scandé et rythmé de façon régulière.

On distingue encore trois autres types d'énoncés : les « trouées » spatio-temporelles, les sentences ou maximes et les énumérations ou les listes qui achèvent de caractériser cet espace comme minimal. Ce que nous appelons une « trouée » spatio-temporelle est une sorte d'énoncé assez fréquente dans la prose échenozienne qui consiste en la liaison de points de vue différents, éloignés dans l'espace mais synchronisés dans le temps et qui provoque une accélération soudaine de l'action par l'embrassement d'un panorama étendu avant un recadrage sur l'objet de départ. L'influence cinématographique est ici très sensible et l'impression ressentie est celle d'une fenêtre ouverte, d'une béance ou d'une respiration du récit ; on en trouve un exemple pages 28-29, alors que Victoire considère la mer vide depuis la fenêtre de son pavillon du golf :

pas vide pour longtemps puisque par la droite du cadre, au loin, parut la proue d'un cargo rouge et noir. Inactif pour le moment, accoudé au bastingage, le radiotélégraphiste affecté à ce cargo considérait dans sa longue-vue la côte pointillée de pavillons, les drapeaux flaccides hissés sur les plages et les dériveurs aux voiles fassayantes, affaissées comme de vieux rideaux. Ensuite, au beau milieu du ciel, le radiotélégraphiste observa le bimoteur à hélices traînant une banderole publicitaire environnée d'oiseaux marins traçant des chiffres, sur fond de nuages passant du même à l'autre et du pareil au même. Puis, d'un coup, le vent soudain relevé fit battre sèchement les drapeaux, les voiles se gonflèrent en bulle, un dériveur versa, les chiffres se divisèrent, la banderole ondula dans un spasme et la fenêtre faillit à nouveau claquer pendant qu'à la porte on venait à nouveau de sonner.

La notion d'expérience immédiate, prônée par les artistes minimalistes et intensément liée à la vue et à l'espace qui sont des moyens d'appréhension directs, trouve ici son équivalent dans l'écriture de Jean Echenoz : cette parenthèse purement visuelle est un élément d'expérience immédiate de l'action au coeur même du déroulement de l'intrigue.

Parallèlement, on trouve parfois des énumérations, des listes et des classements qui sont une occasion cette fois de réduire la syntaxe à son strict minimum ; on sait que récemment, les textes produits par Echenoz en-dehors de ses romans s'apparentent à l'énumération d'énoncés de forme pseudo-scientifique, censés réunir en quelques mots les caractéristiques principales d'un objet décrit. Ainsi, l'hommage qu'il rend à Olivier Rolin²³ prend la forme d'une classification des styles de nage dans les vagues, souvenir d'une expérience effectuée en commun ; de même, le texte qu'il offre à l'appui des photos de Sophie Ristelhueber²⁴ confond par sa structure fragmentaire et répétitive : il décrit une à une les statues de vingt femmes dans le jardin du Luxembourg en les envisageant systématiquement par leurs attributs, leur coiffure, leurs bijoux et leur expression. Ces énoncés pourraient être rapprochés des expériences effectuées par les musiciens minimalistes : l'apparente monotonie répétitive de phrases à peine nuancées concourt à l'épuisement des possibilités fournies par une forme donnée comme base de recherche. Cette écriture répétitive, en plus d'être la plus dépouillée possible, permet, par le décalage entre l'objet traité et sa mise en forme dans le texte, de donner lieu à un humour subtile ; on trouve ainsi dans *Un An*, des listes, comme celle des occupants d'une voiture de TGV :

un couple âgé, trois hommes seuls dont un masseur endormi, deux femmes seules dont une enceinte puis une équipe d'adolescentes à queue de cheval, appareils dentaires et sacs de sport, en route vers le match nul (p. 11).

De la page 61 à la page 69, la description des automobilistes qui prennent Victoire en stop se déroule comme un catalogue basé principalement sur quatre critères : l'apparence du conducteur et des passagers éventuels, la marque de la voiture, la présence d'un chien ou non, d'une odeur de chien ou non, et les divers accessoires accrochés au rétroviseur. Ce discours descriptif minimal et répétitif permet à l'auteur, tout en économisant le souffle narratif, d'introduire des observations teintées d'ironie sur ses contemporains ; le catalogue ainsi formé, dans son hétérogénéité, joint le burlesque à l'ethnologie critique tout en restant en marge de l'intrigue principale par sa forme systématique : l'emploi de la même forme verbale introduisant chaque nouvelle observation (« il y eut un prêtre », « il y eut [...] une mère de famille », « il y eut trois garçons goguenards », etc...) conduisant à mettre de côté cet épisode descriptif comme une anecdote visant à composer une toile de fond sociologique pour mieux mettre en valeur l'héroïne.

²³ « Des Vagues », p. 49-52 dans *Scherzo* n° 18-19 : numéro sur Olivier Rolin / textes réunis par Yves Charnet. Paris : Scherzo publications, octobre 2002. 144 p.

²⁴ « Vingt femmes dans le jardin du Luxembourg et dans le sens des aiguilles d'une montre », dans RISTELHUEBER, Sophie.- *Le Luxembourg*. Paris : éd. Paris-Musées, 2002. 35 p. (photographies).

Cette utilisation du fragment nous amène à considérer cet autre énoncé utilisé par Echenoz dans *Un An* et dont la connotation classique claire est un argument supplémentaire pour faire le lien entre cet écrivain et les moralistes du XVII^e siècle : il s'agit de la maxime et de l'ironie qui lui est fondamentalement liée. On trouve ainsi cette remarque acerbe : « certains donnaient, la plupart guère, et personne ne semblait s'étonner de la misère de cette belle jeune femme alors que d'ordinaire le pauvre est laid » (p. 66). Le personnage de Poussin, dont il est dit qu'il « [s'exprimait] avec une précision non exempte [...] de préciosité » (p. 88), est l'auteur de cet aphorisme digne de son statut d'ermite moderne : « *si nous ne nous perdions pas, nous serions perdus* » (p. 89-90). Enfin, c'est en peintre de la vie moderne, qu'Echenoz brosse pour nous un portrait de la société française contemporaine :

puis il advint que, dans nombre de municipalités, les citoyens moins que les élus se lassèrent de voir des vagabonds, souvent accompagnés d'animaux familiers, investir leurs cités bien peignées, vaguer dans leurs parcs, leurs centres commerciaux, leurs quartiers piétonniers, vendre leurs magazines misérables aux terrasses de leurs si jolies brasseries. Donc nombre de maires conçurent d'ingénieux arrêtés prohibant la mendicité, la station allongée dans les espaces publics, le regroupement de chiens sans muselière ou la vente de journaux à la criée, sous peine d'amende et de mise en fourrière suivie de frais de fourrière. Bref, on entreprit d'inciter les gueux à se faire pendre ou simplement se pendre ailleurs (p. 76).

La tentation est grande de rapprocher ce paragraphe du style des Caractères de La Bruyère dont la citation suivante pourrait servir d'exemple :

Champagne, au sortir d'un long dîner qui lui enfle l'estomac, et dans les douces fumées d'un vin d'Avenay ou de Sillery, signe un ordre qu'on lui présente, qui ôterait le pain à toute une province si l'on n'y remédiait. Il est excusable : quel moyen de comprendre, dans la première heure de la digestion, qu'on puisse quelque part mourir de faim ?²⁵.

Nous espérons ainsi avoir permis l'éclaircissement de ce que l'on entend par écriture minimaliste. Chez un écrivain comme Jean Echenoz que certains considèrent comme chef de file de cette « école » (rappelons qu'aucune des personnes concernées n'en revendique l'appartenance...), et bien que ces critères soient difficilement applicables à toute son oeuvre, on décèle donc un rapport avec l'écriture dite classique, prenant l'aspect d'un conte moraliste parsemé de maximes, ainsi qu'une mise en forme textuelle en succession d'échos qui fournit un rythme poétique à l'espace du récit. Si ces conclusions recourent en partie les analyses de Schoots et Motte, elles ne permettent cependant pas d'envisager toute la complexité d'une oeuvre comme celle d'Echenoz, sous le seul angle du minimalisme : l'humour, l'ironie, la mise en jeu critique d'espaces contemporains comme moteurs de fiction entrent difficilement dans la généralisation d'un terme qui regroupe autant de personnalités et d'écrits singuliers. Malgré cela, la détermination, même approximative, d'un contour fédérateur possible entre certains écrivains de l'extrême contemporain devrait pouvoir rassurer les lecteurs et les critiques inquiets pour la fin du roman que de sombres oracles avaient déjà prédit et qui se trouvent ici démentis : la polémique que relance le terme de « minimaliste » prouve, s'il en était besoin, que le roman français actuel conserve une dynamique réelle qui pose sans cesse de nouvelles questions à ses observateurs.

²⁵ LA BRUYERE, Jean de. *Les Caractères ou les moeurs de ce siècle* / préface de Marcel Jouhandeau / édition d'Antoine Adam. [Paris] : Gallimard, 1993. 508 p. (coll. Folio).