

TERRITOIRES URBAINS ET IDENTITE DANS *L'OCCUPATION DES SOLS* (1988) DE JEAN ECHENOZ

Isabelle Bernard-Rabadi*

Université de Jordanie

Résumé: C'est selon une perspective triaxiale que nous aborderons *L'Occupation des sols*, un court récit de Jean Echenoz publié en 1988. Le premier axe soulignera l'illisibilité narrative volontaire du texte qui exploite de façon elliptique, entre travail du deuil et exploration du lieu urbain, un fait divers qui traite des conséquences d'un incendie dans un immeuble parisien. Le second explorera les thématiques diégétiques sous-jacentes au travail de deuil des protagonistes, un père et son fils. Le troisième explicitera le bonheur de l'écrivain d'écrire et de décrire la ville de Paris.

Mots clefs: Echenoz, roman contemporain, narrativité, symbolicité, deuil, ville.

Resumen: Vamos a abordar *L'Occupation des sols*, una historia corta de ficción de Jean Echenoz publicada en 1988, en un plano triaxial: el primer eje marcará su ilegibilidad narrativa voluntaria que opera de forma elíptica, entre el trabajo del dual y la exploración del lugar Urbano, un hecho de periódico: las consecuencias de un incendio en un edificio parisino. El segundo explorará los temas diegéticos subyacentes del trabajo del dual de los protagonistas y el tercero explicará la felicidad de Jean Echenoz de escribir y de describir la ciudad: Paris.

Palabras claves: Novela contemporánea, narrativa, simbolicidad, luto, ciudad.

Né en 1947, Jean Echenoz est un écrivain français contemporain, dont l'œuvre, à ce jour composée d'une douzaine de romans et de plusieurs récits, a été récompensée par de nombreux prix littéraires¹. Reconnu par la critique universitaire et apprécié du grand public, le

* **Dirección para correspondencia:** PO BOX 910 185 - 11191 AMMAN, Jordanie. * email:waelr@hotmail.fr

¹ Citons, à titre d'exemples, le Prix Fénelon 1979 décerné au *Méridien de Greenwich*, le Prix Médicis attribué à *Cherokee* en 1983 ou encore le Prix Goncourt attribué à *Je m'en vais* en 1999.

romancier est devenu un écrivain phare de la maison d'édition Minuit. Dans sa bibliographie, *L'Occupation des sols* tient une place particulière: il s'agit d'un court récit fictionnel publié en 1988 qui exploite de façon elliptique, entre travail du deuil et exploration du lieu urbain, un fait divers qui traite des conséquences d'un incendie dans un immeuble parisien.

Nous aborderons cette nouvelle originale selon trois axes: le premier soulignera son illisibilité narrative volontaire; le second explorera les thématiques diégétiques sous-jacentes au travail de deuil des protagonistes; le troisième explicitera le bonheur de Jean Echenoz d'écrire et de décrire la ville.

1. OPACITÉ

D'emblée, la teneur textuelle de *L'Occupation des sols* surprend le lecteur: la presse² s'en est d'ailleurs fait l'écho dès la parution. «Si quelqu'un vous propose d'échanger 90% des romans français publiés depuis un an contre ces seize pages-là, n'hésitez pas, acceptez, c'est une bonne affaire». L'auteur lui-même a confié: «*L'Occupation des sols* est un des seuls textes courts pour lequel j'ai de la sympathie³». Le lectorat passionné a, quant à lui, senti que l'écrivain avait de nouveau œuvré ici de manière inventive et pleinement maîtrisée: «les textes s'offrent à la lecture immédiate sans aucune difficulté, mais séduisent aussi les lecteurs cultivés par leur système allusif constant» (Viar, Vercier, 2008: 412). Il faut dire que le ton impeccable et impassible séduit autant dans les précédents romans que dans ce texte court. Qualifié de «classique vivant», Jean Echenoz pose partout sa patte dandy: son ineffaçable sourire en coin, désabusé mais sincère, reflète celui supposé du lecteur à la découverte de la mécanique narrative et diégétique qu'il a savamment mise au point. C'est précisément une certaine opacité volontaire qui parcourt *L'Occupation des sols* qui, au final, la rend si étrangement attachante. Et ce caractère obscur du texte ne doit rien à son traitement en tous points réaliste. En effet, la diégèse tient en quelques mots puisqu'elle narre comment à la suite du décès de leur épouse et mère dans un incendie, deux Parisiens, Paul Favre et son père, entament un difficile travail de deuil qui les conduit à investir un lieu aussi intime que symbolique, l'immeuble mitoyen au mur sur lequel, ultime souvenir de Sylvie Fabre, figure le portrait peint de la disparue.

Sylvie Fabre [...] les regardait de haut, tendait vers eux le flacon de Piver, Forvil, elle souriait dans quinze mètres de robe bleue. Le gril d'un soupirail trouait sa hanche. Il n'y avait pas d'autre image d'elle.

L'artiste Flers l'avait représentée sur le flanc d'un immeuble, juste avant le coin de la rue (Echenoz, 1988: 9).

Le titre et ses attaches urbanistiques – rappelons que le Plan d'Occupation des Sols prévu par le Code de l'Urbanisme est conçu pour planifier le développement et prévoir les équipements: habitat, loisirs, espaces naturels à protéger – s'associent à de nombreux effets de

2 Notamment Pierre Lepape dans le quotidien *Le Monde*, le 8 janvier 1988.

3 Echenoz répond aux questions des journalistes de la revue *La Femelle du Requin*, n°26, hiver 2005-2006, p.28.

réel: les indications spatiales sont précises (les protagonistes habitent près du quai de Valmy à Paris), les événements d'apparence banals et quasi-inexistants sont cités:

Après l'entrée, au cœur d'une cour dallée, un terre-plein meuble prédisait le retour de la végétation trahie. Paul considérait cela, une femme qui venait sur le trottoir s'arrêta derrière lui, leva les yeux au ciel et cria Fabre. Paul, dont c'est quand même le nom, se tourna vers elle qui criait Fabre, Fabre encore, j'ai du lait. La voix énervante tomba du ciel, d'une haute fenêtre au milieu du ciel: tu simules, Jacqueline. La femme s'éloignait, on ne sait pas qui c'était (Echenoz, 1988: 17).

Le sujet journalistique entre également dans une perspective réaliste puisque la question d'urbanisme situe la nouvelle minimaliste à l'aune du fait divers: l'incipit en fait preuve. «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 surfaces» (Echenoz, 1988: 7). Certes, sous la plume échenozienne, l'objectivité est toujours discrètement ironique: l'écrivain n'abandonne jamais sa désinvolture lorsqu'il s'agit de croquer un lieu, un objet ou un individu.

Au lieu de l'espace vert, ce serait un immeuble à peu près jumeau du successeur de la vieille chose, avec des bow-windows au lieu des balconnets. Plus tard tous deux seraient solidaires, gardes du corps du Wagner préservé, projetant l'intersection de leurs ombres protectrices sur sa vieille toiture de zinc. Mais à partir des épaules, le chantier pour un fils devenait insoutenable. Paul cessa de le visiter (Echenoz, 1988: 15).

Rompu à l'utilisation de la technique du décalé qui s'emploie à troubler la logique narrative réaliste par l'afflux de détails incongrus, le romancier, ici nouvelliste, peint un microcosme chargé de signes dont la teneur elliptique renforce à l'envi l'ambiguïté.

Des revers auraient dû sévir pendant leur perte de vue puisqu'il n'y avait plus aucun de ses gros meubles achetés en demi-deuil, lustrés par l'argent de l'assurance. Ce n'était qu'un matelas de mousse poussé contre le mur de droite, un réchaud, des tréteaux avec des plans dessus; déjà les miettes et les moutons se poursuivaient sur le sol inachevé. Mais Fabre se tenait bien vêtu, ne craignait pas l'eau froide (Echenoz, 1988: 17).

Il faut dire que l'écriture minimaliste échenozienne tout à la fois narrative (la nouvelle condense logiquement l'intrigue, la peinture des personnages et du cadre), énonciative (le texte multiplie les changements de focalisation) et rhétorique (le texte fait grand usage de la litote et de l'ellipse...) déstabilise pour le moins. «La structure narrative est pour Echenoz une vraie machine, programmée pour générer un univers littéraire, fictionnel, fantasmagique, de toute cohérence, qui doit remplacer une réalité toute fissurée» (Houppermans, 2008: 109). La question du rythme y est pour beaucoup: l'écrivain que l'on sait mélomane (et notam-

ment admirateur du compositeur Ravel à qui il dédie un livre en 2006) et amateur de jazz se montre hypersensible à la construction de la phrase et très attaché à la souplesse de la syntaxe. Aussi puise-t-il volontiers dans la musique des éléments de rhétorique rythmique qu'il applique efficacement à sa cadence stylistique et narrative: «syncope, coupures, ruptures, dissonances caractérisent fortement l'écriture de Jean Echenoz» (Jérusalem, 2006: 21). Le goût de l'auteur pour une phrase chaloupée rencontre aisément celui des sonorités, l'attention portée aux mots le prouvant d'autre part. La prépondérance conférée à la mélodie et aux articulations se retrouve dans la composition macrostructurelle qui repose sur des changements rythmiques et de points de vue irréguliers. La nouvelle s'ouvre effectivement sur un plan général de la situation, qui correspond à une dévastation: «Comme tout avait brûlé – la mère, les meubles et les photographies de la mère – (Echenoz, 1988: 7); elle se développe ensuite à l'aide de plans plus restreints sur l'immeuble en ruine, creuset des souvenirs des Fabre en face duquel une nouvelle construction point au fil des mois, sans que nulle part ne soit mentionnée la chronologie; elle égrène ça et là des détails de dégradation suivis comme au quotidien par le regard impuissant des riverains: «La palissade se dégradait à terme: parfait support d'affiches et d'inscriptions contradictoires, elle s'était vite rompue à l'usure des choses, intégrée au laisser-aller» (Echenoz, 1988: 12). Pour son état général et détaillé de ce lieu romanesque inhabituel, l'écrivain recourt donc à des accélérations du récit narratif qu'il tresse à des explorations plus paisibles de bribes descriptives, sortes de mini-inventaires. Finalement fort étrange à appréhender en raison de sa concentration narrative et émotionnelle, la nouvelle l'est aussi car elle conçoit de concert l'espace urbain et le travail de deuil.

2. SYMBOLICITÉ

D'emblée, il faut noter que la topographie dolente de *L'Occupation des sols* dit en peu de mots, par touches elliptiques et denses, le dépouillement des êtres quand les murs sont tombés: la fragilité psychologique et affective des protagonistes résulte d'une forme de mise à nu. L'intrigue donne en effet un statut sémiotique au site bâti qui permet l'existence d'un lien, même irrationnel, entre les survivants et la défunte. De fait, l'effigie de Sylvie Fabre cesse d'être un portrait pour devenir une icône. Le pan de mur qui n'était qu'«une tranche de vie antérieure» (Echenoz, 1988: 10) se confond bientôt avec le corps maternel, objet de tous les désirs des Fabre: «C'était une belle robe au décolleté profond, c'était une mère vraiment» (Echenoz, 1988: 11). Fort sensuelle, la personnification de l'immeuble au portrait est à elle seule édifiante: «Paul visita sa mère»; «dans le champ visuel de Sylvie Fabre» (Echenoz, 1988: 10-11); «l'immeuble allait atteindre le ventre de sa mère» (Echenoz, 1988: 14). Et il est question d'un «sépulcre» (Echenoz, 1988: 16) pour dire abusivement l'effacement du dessin sous la construction nouvelle⁴. En outre, les travaux de construction accélèrent chez le fils un processus actif qui avait déjà abouti dans l'esprit du veuf. «Regarde ta mère, s'énervait Fabre que ce spectacle mettait en larmes, en rut, selon» (Echenoz, 1988: 10). Le récit elliptique d'une force dramatique hors du commun tient ainsi dans l'expansion de la formule administrative

⁴ En parallèle, on trouvera dans le *Journal de deuil* de Roland Barthes, cette sentence: «Je ne souhaite rien d'autre que d'habiter mon chagrin» (Barthes, 2009: 186).

éponyme qui, polysémique, exprime tant la sécheresse inhérente au procédé urbanistique que l'appropriation d'un espace intime, symbole d'un droit du sol affectif. L'anthropomorphisme égrené par le narrateur confère aux immeubles alentours l'image de «vieilles constructions terrifiées par le plan d'occupation des sols» (Echenoz, 1988: 9) et le discours réaliste s'embue soudainement d'un halo de mystère et de symbolique. Sous l'impulsion de son père, veuf inconsolable, Favre entreprend un minutieux sauvetage de la fresque qui disparaîtra bientôt ensevelie sous la construction d'un lot d'appartements mitoyens. Ce pan de mur, gage d'une proximité physique avec la disparue, devient dès lors une amorce de temps retrouvé: autrement dit, la publicité totalement déglacée signifierait la résurrection de la mère ! Cependant, le récit prend fin avant l'achèvement de ces gros travaux et les retrouvailles de la triade familiale demeurent en devenir, fantasmatiques et fuyantes: à la clause, le mur n'est pas encore devenu le lieu de mémoire espéré, la stèle funéraire incarnée. Malgré l'obstination des deux hommes, ne demeurent que des images de la détérioration inéluctable de l'espace par le temps à travers l'effacement progressif de la publicité qui figure l'être cher impossible à oublier. Mélancolique et surprenante, la diégèse s'appuie sur un cadre spatio-temporel en pleine déliquescence, la charge émotive toute entière étant concentrée sur un bâtiment éventré laissant apparaître le mur publicitaire aux traits aimés. En fait, la matérialité même est envisagée dans sa teneur la plus fugitive et précaire. Certes, la fiction figure une topique échenozienne dans la mesure où, à maintes reprises dans ses œuvres, l'écrivain a exploré les non-lieux postmodernes, du chantier de (dé)construction à l'hôtel cinq étoiles en passant par les terrains vagues et les couloirs du métro parisien. Pourtant, cet immeuble presque démoli, idéalement sis rue Dieu (Echenoz, 1988: 9) et qui dévoile la silhouette de madone du mannequin défunt enveloppé d'azur marial, est plus profondément que tous les autres espaces impersonnels des récits échenoziens une zone incertaine. Ce lieu en perte et en quête de sens se situe au-delà des théories urbaines actuelles qui disent la notion aliénante d'éparpillement centrifuge, déterritorialisée, de la cité qui va de pair avec l'errance circumterrestre précisément parce qu'il incarne cet impensable – ailleurs décrit comme «mat, sans adjectif, vertigineux parce qu'insignifiant (sans interprétation possible)» (Barthes, 2009: 88): la mort elle-même.

Sylvie Fabre luttait cependant contre son effacement personnel, bravant l'érosion éolienne de toute la force de ses deux dimensions. Paul vit parfois d'un œil inquiet la pierre de taille chasser le bleu, surgir nue, craquant la maille du vêtement maternel [...] Les étages burent Sylvie comme une marée (Echenoz, 1988: 13-14).

Cette poétique douloureuse de l'urbain qui est aussi celle de la disparition est forte car elle cristallise «une esthétique de la disparition», selon l'expression chère à Paul Virilio, architecturale et plus généralement humaine. Aussi une lecture symbolique transcende-t-elle cette banale histoire d'un père et de son fils esquissés dans les affres d'un trouble identitaire amer et profond provoqué par le deuil, leur égarement entre une immense colère et un déni de la réalité qu'ils souhaitent salvateur.

Le soir après dîner, Fabre parlait à Paul de sa mère [...] Comme on ne possédait plus de représentations de Sylvie Fabre, il s'épuisait à vouloir la décrire toujours

plus exactement: au milieu de la cuisine naquirent des hologrammes que dégonflait la moindre imprécision. Ça ne rend pas, soupirait Fabre (Echenoz, 1988: 8).

Du reste, il est fréquent qu'au cours de la gestion du deuil, la perception du temps ne soit plus linéaire mais circulaire, l'inacceptable achevant de troubler les repères spatio-temporels. La clausule relève bien ce retour vers l'incendie originel traumatique par la sensation d'étouffement qui saisit les Fabre luttant en vain contre la dématérialisation du bâti qui peut tout aussi bien se lire tel un retour vers la chaleur amoureusement protectrice du corps et du sexe maternels. De fait, la dégradation des matériaux et la fuite des souvenirs, les travaux et les tentatives de réanimation de l'être défunt, c'est-à-dire d'un temps et d'un espace à jamais perdus, s'avèrent inextricablement liés. La critique lit ce rapprochement sur le mode nervalien.

La petite machinerie architecturale se perd dans le rapprochement infini où la mère les fait entrer dans sa chaleur absorbante: c'est encore le feu du début qui se propage, dirait-on. La fille du feu (cette trop tendre Sylvie de Gérard de Nerval) exerce sa fascination constante. Pourtant la formule que le texte ne délivre pas, ce qu'on ne saura jamais, forcément, c'est s'il vit Sylvie... Encore une fois, Echenoz joue avec le nom de ses personnages pour dire, ici, le regard aliéné dont dépend la vie même (Houppermans, 2008:104).

Au cœur de la nouvelle naît donc une sorte de roman familial⁵ postmoderne qui se déploie en une intrigue ténue toute en émotion contenue, comme ramassée, repliée sur elle-même. En cela, elle métaphorise les personnages recroquevillés sur leur souffrance, leur solitude et leur deuil. Père et fils en proie au même fantasme de retrouver Sylvie s'expriment peu sur «la difficulté de leur tâche qui requerrait, c'est vrai, de la patience et du muscle, puis des scrupules d'égyptologue en dernier lieu» (Echenoz, 1988: 20). Grâce à ses protagonistes brossés dans un entre-deux spatio-temporel et identitaire post-traumatique, en l'occurrence dans les préparatifs d'un emménagement au plus près de l'effigie désormais décrépie de la défunte ainsi qu'en plein travail d'acceptation du décès, le nouvelliste ébauche une réflexion sur la mémoire, puisqu'il s'agit de maintenir intact le souvenir de Sylvie Fabre en sauvegardant le lieu qu'elle habite encore symboliquement. Des liens avec l'œuvre proustienne s'ébauchent à plusieurs propos puisque le pan mural rappelle le mur lumineux de Combray qui, pour le jeune Marcel, absorbe la terreur des absences et des manques affectifs. Toutefois, le dessein commun au père et au fils Fabre relève plus de la survie identitaire que du travail de mémoire ou de l'hommage posthume. D'abord, parce qu'il est archaïque, le rapport du fils à la mère se définit comme irrationnel et passionnel. «Mais à partir des épaules, le chantier pour un fils devenait insoutenable, Paul cessa de le visiter lorsque la robe entière eut été murée. Des semaines passèrent avant qu'il revînt quai de Valmy, d'ailleurs accidentellement» (Echenoz, 1988: 16). Cette mise en forme romanesque de l'identité de Paul est éclairante sur la place

5 Le roman familial désigne un concept introduit par Sigmund Freud. Dans un article de 1909, intitulé «*Le roman familial des névrosés*», il est défini telle une activité fantasmatique élaborée par l'enfant pour l'aider à se séparer progressivement de ses parents.

maternelle dans la sphère familiale puisqu'elle permet à Jean Echenoz de travailler les images, les symboles et les réalités de la mère, figure charnière, maillon indispensable dans une configuration qui la précède et qui lui survivra, celle, temporelle, d'une généalogie et celle, spatiale, d'un foyer métaphorisé à l'extrême dans le récit par la construction architecturale. La blessure du fils est ensuite exacerbée par un travail de deuil rendu irréalisable par la douleur démonstrative du père qui se heurte sans cesse à cet indépassable espace du souvenir et invite son héritier à l'y suivre. Sans jamais faire allusion aux sentiments amoureux ayant naguère existé entre le couple Fabre, le romancier parvient à les faire revivre au travers d'un deuil impossible et réactive la force du lien érotique, si souvent dépeint par les Romantiques sous la forme d'un éros *amator mortis*. C'est le père sous l'emprise du désir – il agit sous l'effet d'une «une mission supérieure» (Echenoz, 1988: 18) – qui décide l'achat de l'appartement construit dans le nouvel immeuble.

Un studio situé sous les yeux de Sylvie qui étaient deux lampes sourdes sur le mur de droite; Selon ses calculs, il dormait contre son sourire, suspendu à ses lèvres comme dans un hamac; à son fils, il démontra cela sur les plans (Echenoz, 1988: 18).

A l'instar de nombreux lieux prépondérants dans les fictions de Jean Echenoz, le site chargé du souvenir maternel appartient au sol parisien: palimpseste aux ramifications nombreuses et fantasmatiques, la capitale française grâce à sa photogénie exceptionnelle s'avère du reste et pour une part non négligeable à l'origine de la poétisation de la culture urbaine présente dans le grand-œuvre échenozien.

3. CITÉ

Depuis qu'il est devenu le biotope de l'individu moderne, Paris s'avère le terroir privilégié du littéraire français et son obsession: rien d'étonnant à ce que la capitale française compose le point nodal du romanesque de l'extrême contemporain.

Écrire le réel, ce n'est donc plus installer une «histoire» dans un cadre réaliste, mais aller directement vers cette matérialité même du monde qui témoigne de ce qu'il fut et devient [...] nombreux sont les textes [...] qui se consacrent ainsi simplement à dire les lieux et les façons de les habiter (Viart; Vercier, 2008: 227-228).

A la suite des philosophes, ethnologues et anthropologues, les romanciers, de Jean Rolin à François Bon, appréhendent effectivement la question des espaces contemporains; Jean Echenoz est l'un d'eux qui place ses écrits à la frontière de l'anthropologie et de la fiction. Il aime à décrire les nouveaux us et usages des territoires citadins et à multiplier les descriptions de lieux architecturés, de non-lieux et autres lieux de passage ou de mémoire⁶. Parisien

6 A ce propos, je renvoie à l'analyse intitulée «Des liens et des lieux de mémoire dans la littérature française contemporaine: *L'Occupation des sols* de Jean Echenoz; *L'Embardée ou Les Quartiers d'hiver* de Jean-Paul Goux», Revue *Thélème*, n° 26 (Université de Madrid, Espagne), qui sera mise en ligne en juillet-août 2011.

d'adoption, l'écrivain avoue être un infatigable promeneur, amoureux de sa cité. Il est vrai que, de *Cherokee* à *Au piano* en passant par *Un An* ou *Je m'en vais*, ses œuvres ont toutes un lien étroit avec la mégalopole⁷. Muse et musée, la ville hétéroclite offre un permanent spectacle qui comble le «sémiomane déambulatoire» (Hamon, 1989: 55) qu'il est. Décors et moteurs de fiction, les rues de Paris sont sans cesse le théâtre de micro-événements que l'artiste s'amuse à croquer, laissant le lecteur en peine de les interpréter ou non. L'écrivain qui concède écrire des romans géographiques comme d'autres écrivent des romans historiques⁸ est incontestablement passé maître dans l'art de manier la focale variable. «Posant un regard discret d'ethnographe en vacances sur le boulevard» (Echenoz, 1983: 190), il décline une poésie de la ville singulière dans *L'Occupation des sols*. Du reste, il se plaît à rappeler que la nouvelle fut inspirée d'une double émotion visuelle née sur le pavé parisien.

D'une part, une anecdote architecturale en haut de la rue Lafayette, un immeuble maigre qui s'est retrouvé tout seul, comme un phare, après la démolition de ses voisins. C'était un beau petit phénomène. La deuxième idée était celle de ce personnage de mère qui n'existe plus que par son image sur un mur (Casaubon; Nicolino; Roux, 2006: 27).

Le corps du texte est visiblement empreint de cette passion pour l'architecture:

L'immeuble était plus maigre et plus solide, mieux tenu que les vieilles constructions qui se collaient en grinçant contre lui, terrifiées par le plan d'occupation des sols. En manque de marquise, son porche saturé de moulures portait le nom (Wagner) de l'architecte-sculpteur gravé dans un cartouche en haut à droite (Echenoz, 1988: 9).

Romancier du territoire, Echenoz ancre son intrigue au cœur du 19^e arrondissement: «Le dimanche et certains jeudis, ils partaient sur le quai de Valmy vers la rue de Marseille, la rue Dieu, ils allaient voir Sylvie Fabre» (Echenoz, 1988: 8). Attaché à la toponymie parisienne il dresse l'inventaire du fond du canal de l'Ourcq lors de sa «vidange trisannuelle» (Echenoz, 1988: 17), commente *in petto* les négligences des urbanistes, déchiffre les vœux des entrepreneurs (Echenoz, 1988: 12), anime quelques riverains (Echenoz, 1988: 16). Le quotidien du quartier dans sa discontinuité événementielle constitue un spectacle de rue de premier choix sous la plume de Jean Echenoz. Presque photographique, le regard qu'il propose sur ce que les Fabre perçoivent au-delà des ornières de leur deuil tient en quelques gros plans, regards jetés ça et là reliés à des bribes de dialogues banals.

Regarde un peu le soleil qu'on a, dit-il aussi le lendemain matin. Le soleil en effet balayerait tout le studio, comme un projecteur de poursuite dans un music-hall fron-

7 J'ai ailleurs analysé la ville dans un parcours des romans intitulé «La ville, espace privilégié du romanesque de Jean Echenoz», *Dirasat* [Revue de Sciences Humaines de l'Université de Jordanie], n° 37, 2010, p. 260-278.

8 Dans un entretien, Echenoz déclara: «J'écris des romans géographiques comme d'autres écrivent des romans historiques», (Entretien avec Jean-Baptiste Harang, *Libération*, 16 septembre 1999).

telier. C'était dimanche [...] Ainsi que tous les jours chômés, les heures des repas tendraient à glisser les unes sur les autres, on s'entendit pour 14 heures – ensuite on s'y met (Echenoz, 1988: 19).

Ce quartier du Canal de l'Ourcq constitue dès lors pour les personnages un dehors intime et collectif à la fois. Parce qu'il est un espace de circulation, d'échange et de flux incessants, il s'appréhende tel un organisme en constante mutation et régénération: rien n'y est figé. Il s'agit d'un espace familial sans cesse remodelé par les travaux en cours et s'étendant en un fantastique rhizome dont la plume alerte essaie de capter et de reproduire le mouvement de façon diachronique.

Négligence ou manœuvre, on laissait l'espace dépérir. Les choses vertes s'y raréfièrent au profit de résidus bruns jonchant une boue d'où saillirent des ferrailles aux arêtes menaçantes, tendues vers l'usager comme les griffes mêmes du tétanos. L'usager, volontiers, s'offense de ces pratiques. Heurté, l'usager boycotte cet espace rayé du monde chlorophyllien, n'y délègue plus sa descendance, n'y mène plus déféquer l'animal familial (Echenoz, 1988: 12).

En outre, en tant que «citation litotique d'un passé» (Hamon, 1989: 60), le bâtiment en déconstruction par son ambiguïté mémoriale même, ne peut échapper au désir herméneutique du flâneur attentif: parce qu'il est la décomposition du réel qui sans cesse se recompose, le pan de mur publicitaire du quai de Valmy, à l'image de la capitale toute entière, se doit d'être investi d'une signification. Cette relecture en temps réel requiert pour cela un usager-interprète qui, à l'instar ou du père ou du fils Fabre, est près à se lancer à corps perdu dans l'entreprise. C'est ainsi que la fresque murale sur lesquels les traits féminins sont encore bien présents dévoile l'intimité des Fabre en décuplant leurs fonctions émotionnelles. Les deux hommes sont tout entiers livrés à leur pulsion de redonner vie à Sylvie: ils s'installent au creux de son effigie, armés de leurs matelas en mousse et d'une réserve de chips et de yaourts, dormant et mangeant peu (Echenoz, 1988: 19). Du délabrement à la réhabilitation, les étapes progressives de reconstruction des environs de l'ancien immeuble, sorte de ruine romantique moderne, sont brossées avec une identique alacrité qui privilégie l'hétéroclite et l'incongru. De même que la conscience des deux hommes a été mise en miettes par le choc du décès, le chantier n'est alors qu'un amoncellement dépareillé d'objets et de matériaux.

L'édifice n'était pas entièrement achevé, des finitions traînaient, avec des sacs de ciment déchirés; mastiquées depuis peu, les vitres étaient encore barrées de blanc d'Espagne pour qu'on ne les confondit pas avec rien (Echenoz, 1988: 16).

En outre, les aspérités du mur compact et habile à dépeindre hantises et névroses des Fabre, laissent place à la transparence du verre, momentanément inopérante telle une cataracte qui obstrue leur regard. Si les vitres recouvertes de blanc d'Espagne et les bow-windows en cours d'installation (Echenoz, 1988: 15) esquissent une esthétique architecturale hypermoder-

ne, celle des cités de verre austériennes⁹, ils contribuent indéniablement à l'exploration des points de vue sur l'éphémère de l'existence.

Pour conclure, il faut noter que, si la critique littéraire apprécie tout particulièrement *L'Occupation des sols* depuis sa publication, c'est que le texte n'a pas été rigoureusement conçu comme une nouvelle; son intension voisine étonnamment avec celle d'un projet romanesque d'envergure. Nous avons tenté ci-avant d'en faire la démonstration en abordant non seulement ses rouages narratologiques mais également ses axes thématiques et ses confluences aussi anthropologiques que poétiques, façon pour nous d'autrement dire le souci perfectionniste de l'écrivain Jean Echenoz.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUGE, Marc. 1992. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland. 2009. *Journal de deuil*. Paris, Seuil/IMEC.
- CASAUBON, Christian, Nicolino, Sylvain, Roux, Laurent. 2005-2006. «Attrape-moi si tu peux. Entretien avec Jean Echenoz», *La Femelle du Requin*, n° 26, p. 24-37.
- ECHENOZ, Jean. 1988. *L'Occupation des sols*. Paris, Minuit.
- ECHENOZ, Jean. 1989. «Le sens du portail», préface d'*Articles de Paris* de Pierre Marcelle, Paris, Le Dilettante.
- HAMON, Philippe. 1989. *Expositions: Littérature et architecture au XIXe siècle*. Paris, José Corti.
- HOUPPERMANS, Sjef. 2008. *Jean Echenoz. Étude de l'œuvre*. Paris, Bordas.
- JERUSALEM, Christine. 2006. *Jean Echenoz*. Paris, ADPF-Ministère des Affaires Étrangères.
- VIART, Dominique, VERCIER, Bruno. 2008. *La littérature française au présent*. Paris, Bordas.
- VIRILIO, Paul. 2004. *Ville panique: Ailleurs commence ici*. Paris, Galilée.

9 Pour l'écrivain américain Paul Auster, la ville et ses circonvolutions représentent également une topique.