

Echenoz et ses pièges

Au piano, de Jean Echenoz, Minuit, 224 p.

Francis Farley-Chevrier

Numéro 192, septembre–octobre 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18335ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Farley-Chevrier, F. (2003). Echenoz et ses pièges / *Au piano*, de Jean Echenoz, Minuit, 224 p. *Spirale*, (192), 58–58.

ECHENOZ ET SES PIÈGES

AU PIANO de Jean Echenoz

Minuit, 224 p.

L'ŒUVRE de Jean Echenoz est une somme à l'égale de ses parties : d'une régularité témoignante de sa maîtrise, elle commande au lecteur un engagement devenu presque familier qui ne manque jamais de déboucher sur un déplacement. Une fois la dernière page lue, quelque chose n'est plus le même : bien que loin des coups d'éclat, une faille s'est faite chez le lecteur, faille qui, même mince, ne disparaîtra pas. Les idées reçues sur le genre romanesque passent ainsi entre les mains de l'écrivain pour ensuite nous entretenir du roman comme invention et équilibre.

Après s'être mesuré aux romans noir (*Le méridien de Greenwich*), de voyage (*L'équipée malaise*), d'espionnage (*Lac*) ou de science-fiction (*Nous trois*), l'auteur de *Je m'en vais* campe sa nouvelle œuvre dans le territoire de l'au-delà, cette zone très inflammable de l'imaginaire sur laquelle repose pour une bonne part la littérature occidentale, d'Orphée à Milton, en passant par Virgile et Dante bien sûr. Mais une telle prémisse n'est en rien prétexte à une ambition débridée et le dessein d'Echenoz la pénétrera d'autant plus résolument que l'écriture gomme toute aspiration au spectaculaire. Max Delmarc, pianiste de concert alcoolique et torturé, ne remplit ses engagements que grâce à l'empressement de Bernie, son escorte (avec qui il forme dans les premières pages un duo qui n'est pas sans évoquer ceux de Beckett). Mais poignardé au terme du premier tiers du roman, Max se retrouve dans un hôpital aux allures carcérales qu'on devine être le purgatoire. Un dénommé Béliard (nom qui apparaissait déjà dans *Les grandes blondes*) l'accueille et lui annonce que plutôt que de goûter la quiétude d'un parc paisible où séjournent déjà plusieurs de ses congénères, il retournera parmi les vivants après une chirurgie plastique et avec l'interdiction de renouer les fils de son ancienne vie. Bien que devenu barman dans un hôtel de passe, il est naturellement reconnu et va reprendre du service dans un piano-bar, au grand dam de Béliard qui lui réserve cependant une vengeance à l'égale du démon-Bélias que son nom ne dissimule guère.

Le nom de Bélias apparaît fréquemment dans la Bible pour désigner Satan, mais il s'agit en hébreu d'un nom commun désignant la malignité ou tout ce qui s'oppose à l'ordre établi. Dans les textes apocryphes, il est parfois le père des nations idolâtres, un tentateur, mais son nom a aussi été traduit par « le pays duquel il n'est pas de retour ». Le Psaume 18, 5-6 dit d'ailleurs : « Les liens de la mort m'ont enserré, les torrents de

Bélias m'ont surpris, les liens des enfers m'ont entouré, les pièges de la mort étaient tendus devant moi. » Du minuscule ange gardien qu'il était dans *Les grandes blondes*, le Bélias-Béliard d'Echenoz est devenu une entité complexe, à la fois rebelle, tentatrice et personnification de la mort. Démon de l'impureté dans *Paradise Lost* de Milton, il devient ici l'image de l'instance qui contrôle secrètement le récit tout en jouissant du privilège de le court-circuiter. À lui donc de tendre les pièges tant pour les personnages que pour le lecteur.

Rater pour mieux dissimuler

Si la structure des romans d'Echenoz est familière avec à mi-chemin son mouvement de bascule poussant le récit dans une direction insoupçonnée, on ne sent jamais de procédé à l'œuvre, l'écriture demeure rigoureusement fluide sans toutefois se faire oublier, se pointant au détour d'une analogie dont la méticulosité qu'elle évoque se fait sentir à chaque phrase, qu'elle décrive le tangible ou l'intangible : « Il n'eut pas été mal de reprendre les deux erreurs d'exécution de la soirée, d'isoler ces passages, les étudier, les démonter comme des petites montres, deux petits mécanismes que l'on pourrait remonter ensuite après avoir trouvé la panne, réparé le rouage défectueux pour la prochaine fois. » Si la faute, le ratage revient à plusieurs reprises au cours de la première partie, faute d'exécution ou ratage amoureux qui poursuit Max depuis sa jeunesse, c'est qu'il s'agit d'un motif alimentant à petite échelle ce plus grand ratage qu'est la mort de Max, fin et recommencement de la fiction, pivot autour duquel celle-ci se réorganise. Ce bouleversement si apparent à la page 86 fait pourtant déjà partie du roman dès les premières pages, alors que l'on apprend déjà le sort réservé à Delmarc. Là où il serait facile de parler de recette, il est préférable de parler de précision : « Il travaille directement sur les pièces qu'il lui faudra bientôt exécuter, signalant quelques trucs qu'il a inventés, ruses et détours techniques adaptés à tel ou tel obstacle, pendant trois ou quatre heures d'affilée. »

De même, ces phrases finement ciselées oscillent entre la description *recto tono* (« un seau à glace isotherme jaune et blanc ») et l'évocation complexe assortie de subjonctifs imparfaits nullement évités et dont la seule présence révèle la nécessité : « Bientôt le silence de la salle était aussi sonore, magnétique et nerveux que la

musique elle-même, ces deux flux se renvoyaient l'un à l'autre et vibraient en commun — sans que Max maîtrisât aucunement ce que faisaient ses dix doigts sur ce clavier, sans qu'il sût d'où cela venait, de son travail ou de son expérience ou bien d'ailleurs comme un éclair, comme une grande lumière imprévue. » Loin du pragmatisme à outrance et de l'esthétisme de bon aloi, la langue s'avère ce qu'elle est et l'auteur ne cherche qu'à l'organiser pour lui donner la forme d'un monde où les apparences doivent tromper avant de s'effriter et passer le masque comme d'autres passent le relais.

Echenoz investit d'un roman à l'autre un genre typé pour mieux en aplanir les stéréotypes et les transformer ainsi en jalons d'une démarche d'écriture dominée par les mécaniques du faux-semblant. Où va-t-on alors ? Y a-t-il des pistes que nous pouvons déceler au sein de cette écriture toujours maîtrisée, presque avare du moindre effet ? Un récit se déroule, mais si saturé de non-dit que même tout appel à un contexte, qui pourtant donnerait des indices quant au texte auquel on se mesure, semble exclu. Or, ce n'est pas le cas. Echenoz dissimule les enjeux qui animent le récit car il y a plus important à faire : la pièce de résistance se prépare, celle qui rendra toutes les pages qui l'auront précédée essentielles malgré leur apparente banalité. Echenoz cherche à tromper la vigilance du lecteur pour mieux l'éveiller et insinuer en lui un doute furtif. Mais voilà qu'une fois ce deuxième mouvement bien entamé, ce même lecteur se pose à nouveau la même question : où va-t-on encore ?

Jean Echenoz sait y répondre en préparant un dénouement qui, bien qu'il ne soit pas tout à fait imprévisible, ramène à la réalité en rappelant que même les pages qui ont fini par avoir l'apparence d'un long prologue gagnent ici leur pleine signification. Ces pages s'affichent comme partie prenante du roman au même titre que les retournements : la progression du récit n'invalide pas les passages précédents (réalité trop souvent occultée par notre soif de transativité) et le roman s'impose en un tout dont la linéarité et le défilement du texte demeurent une convention forcée qu'il est de mise de garder à l'esprit pour mieux s'en jouer, ce que rappelle Echenoz en conjuguant au présent l'incipit et l'excipit qui se font écho sans se recouvrir, deux portails que le récit sépare tel un miroir imparfait.

FRANCIS FARLEY-CHEVRIER