

• Al Manar • François Bégaudeau • Emmanuelle Pireyre • Botho Strauss • Robert Menasse • Marc Décimo •

N° 70. Février 2006 - 5 €

Le matricule des anges

Le mensuel de la littérature contemporaine

A black and white portrait of Jean Echenoz, a middle-aged man with dark hair, wearing a light-colored button-down shirt. He is looking directly at the camera with a neutral expression. The background is a plain, light-colored wall.

Jean Echenoz
le styliste aventurier



Travail constant sur les focales, les livres de Jean Echenoz ont cette façon particulière de s'approcher du monde, du flou au gros plan. Visuels, mais aussi véritables bandes-sons, alertes, ses romans allient férocement légèreté et dérive existentielle.



L'éducation des regards

On pourrait penser l'homme rompu à l'exercice de l'entretien, devenu, avec les années, routinier. Or, non, visiblement, on supporte la chose de bonne grâce mais presque timidement. Voix grave et profonde, douce en un sens, sans grandiloquence, mais toujours affirmée, même lorsqu'il s'agira d'esquiver une question en y répondant à côté.

Jean Echenoz, vous publiez un livre consacré aux dix dernières années de la vie de Maurice Ravel qui est pourtant aussi un « roman » (dixit la couverture). Votre attitude vis-à-vis de la fiction a-t-elle changé ? La biographie est-elle en soi un genre qui vous intéresse, au besoin pour le subvertir ?

Je ne crois pas que Ravel soit une biographie, dans le sens où cela ne tient compte que des dix dernières années de la vie de Ravel. L'enjeu du livre s'est construit plutôt dans un aller-retour entre la fiction et le réel, le romanesque et le certain. Il m'a fallu d'abord lire tout ce qui concernait ce compositeur, devenu pour moi un personnage. Mais plus je me renseignais à son sujet (je crois avoir à peu près tout lu le concernant) et plus il m'échappait. Cette expérience d'éloignement devenait pourtant fertile en ce que Ravel, paradoxa-

lement, me devenait proche par son opacité. C'est aussi pourquoi je n'ai pas eu l'impression de m'écarter du roman pour fabriquer, par exemple, à partir de cette chronologie, une biographie historique, mais seulement qu'il me fallait reprendre l'idée romanesque contre les romans que j'avais écrits précédemment.

Mais pourquoi avoir choisi Ravel ?

L'idée de ce livre m'est venue de deux choses : d'abord de mon rapport à la musique et à Ravel particulièrement que je n'ai cessé d'écouter depuis mon enfance. Le lien avec cette émotion musicale ancienne, sans que je puisse m'en expliquer davantage, est sans doute essentiel. Ensuite, il s'est trouvé que j'avais envie d'aller du côté d'un temps historique qui ne serait pas le mien au moment où j'entreprendrais la rédaction du livre, alors que tous mes autres livres se passent, au contraire, dans le temps présent de leur écriture. Je suis allé voir vers les années trente, parce que le Paris de ces années-là m'a toujours beaucoup intrigué. J'avais lu pas mal de livres sur cette période, et me venait aussi l'idée d'un livre qui intégrerait en lui la dimension du cinéma muet. J'ai voulu dans un premier temps construire une fiction avec des personnages réels, dont Ravel, mais le projet n'a pas abouti et Ravel, qui devait n'y tenir

qu'un petit rôle a pris soudainement toute la place dans le livre.

On retrouve en effet ce parfum d'une époque, quelque chose qui a à voir avec les images cinématographiques d'une période très connotée, en particulier lors des séquences sur le paquebot transatlantique qui sont très suggestives...

Ça me plaisait beaucoup, c'est une préoccupation qui s'est toujours imposée, que celle d'écrire des scènes, des situations les plus visibles et les plus sonores possibles, autant que je puisse. La partie qui se passe sur le paquebot est un travail où j'appelle au secours la rhétorique cinématographique. Il est vrai qu'elle m'a beaucoup servi et dans ce passage-là en particulier C'est un grain particulier, plutôt du noir et blanc alors que *Les Grandes Blondes*, par exemple, c'était plutôt du technicolor. Ici c'est le début du parlant.

Le risque du livre aura consisté à filer, comme dans *Le Boléro*, un thème insistant, monotone en maximisant les détails au détriment de la trame. D'où tenez-vous ce genre de détails comme l'épisode des souliers vernis indispensables au compositeur pour se produire ?

Ce sont des détails réels qui apparaissent dans tel ou tel témoignage que j'ai pu retrouver. Dans ce cas particulier, la récupération des souliers, c'était un trait qui m'apparaissait intéressant comme d'autres parce que, quoique banal, il renvoie à ce rapport très maniaque au paraître et au détail du paraître qui produit, me semble-t-il, un effet de masque. Plus j'avais l'impression d'avancer dans la connaissance de ce personnage, plus je sentais qu'il m'échappait.

On a l'impression que le livre se structure autour de ce thème de l'effacement de la disparition, mais tout en intégrant ce travail sur les détails comme en contrepoint ?

Il y avait cette volonté et puis le fait que cet effet de balance s'est imposé et a été la cause des difficultés que j'ai pu rencontrer avec ce livre. Mais il m'a renvoyé constamment à des oppositions formelles, musicales, quelque chose du côté de l'imparfait, des accélérations du passé composé, même s'il est écrit au présent. Je n'avais pas envie de jouer avec l'éventail considérable que proposent les temps grammaticaux du passé qui pourtant m'intéressent beaucoup. Les effets de modulation, de syncope, de mouvements musicaux passaient par l'ellipse. En faisant aussi appel à la métaphore cinématographique – je peux m'attarder longtemps sur un gros plan, faire une ellipse de deux ans –, je souhaitais pouvoir accélérer, ralentir, jouer avec le rythme comme on construirait une pièce musicale, avec des mouvements spécifiques.

Vous disiez avoir voulu célébrer avec *Je m'en vais* les noces de deux univers, celui du « grand Nord » et le monde de l'art contemporain. Comment définiriez-vous Ravel ?

L'envie, c'était de faire quelque chose sur un personnage réel, mais un livre qui demeure cependant profondément de l'ordre du roman. À surgi dès lors toute une série de problèmes qui ont fait que ce livre a eu plusieurs formes. Toute une série de scènes réelles que j'avais très envie d'intégrer, je pense par exemple à une scène avec Rosenthal qui était un moment son élève, mais cela déséquilibrait complètement le projet. Ça aurait pu être un livre beaucoup plus long mais je me rendais compte qu'il y avait une ligne de crête à tenir. Prendre des chemins de traverse risquait de lester le texte de telle

« Un roman en train de se construire est un peu comme un organisme vivant dont on surveille le système pseudo-biologique. Tel élément importé peut être rejeté par l'organisme. »

sorte qu'il s'affaissait. J'ai dû renoncer à beaucoup de choses sous peine d'aboutir à quelque chose de boiteux. L'entreprise a été parfois tellement désespérante que j'ai abandonné ce livre définitivement deux fois, chose qui ne m'était jamais arrivée. Je me suis dit : « c'est trop difficile, je n'y arriverai pas » et j'ai mis le livre dans un dossier que j'ai mis dans une malle pour ne plus y

penser. Puis un effet d'élastique a fait que, les semaines passant, je me suis mis à penser que je ne pouvais pas laisser derrière moi ce projet dans lequel il y avait un enjeu, je ne savais pas très bien quel enjeu mais il devait être assez urgent pour que j'aie rouvert la malle.

Comment se confronte-t-on à une chronologie donnée, comment passe-t-on d'une phase de vie à une phrase de roman ?

C'est l'éditeur qui a choisi d'imprimer la mention « roman », j'ai dit oui parce que je crois que c'est plutôt un roman. Ça restait une entreprise romanesque puisque j'envisage cet individu comme un personnage de fiction, précisément parce qu'il l'est à mes yeux, par ses mystères ; sa maladie elle-même reste un peu énigmatique. Pour ne pas balancer du côté de ce qu'on pourrait appeler le roman historique, genre qui fait sourire mais qui n'est pas intéressant et sur lequel il faudrait se pencher, je me suis refusé à inventer des dialogues, il n'y a pratiquement rien dans ce registre qui soit de mon propre fait, la plupart des propos que je lui prête viennent de sa correspondance, de témoignages, d'entretiens qu'il a accordés, de conférences, je ne voulais pas lui inventer des répliques, ça ne me paraissait pas moralement défendable. Même si je fabriquais de fait quelque chose d'autre (le personnage que j'ai construit n'est évidemment pas le vrai), il fallait que cela parte d'éléments concrets. Il y a aussi des phrases qui n'appartiennent pas à la dimension dialoguée du livre, dont je suis très content mais qui ne sont pas de moi et que j'ai trouvées dans sa correspondance. Je me souviens de l'une d'entre elles, lors du voyage en train aux USA, il est question d'« arbres qui ont l'air de chênes mais sont des houx », c'est une belle phrase tirée d'une de ses lettres.

Avez-vous composé avec ce personnage de telle façon que vous avez imaginé des pans entiers de sa vie possible aux États-Unis ou vous en êtes vous tenu à une réalité rapportée ?

La tournée américaine est entièrement fidèle, je l'ai suivie dans ce qu'on rapporte mais, par exemple, la rencontre avec Conrad est une hypothèse. Son biographe français, Marcel Marnat, pense qu'elle n'a pas eu lieu. Une biographie de Conrad prétend le contraire. L'éditeur des nouvelles de Conrad en « Quarto » parle, lui, d'une deuxième rencontre de Ravel avec Conrad, en compagnie de Paul Valéry. Il fallait trancher, j'ai pris le parti de reconstituer cette rencontre. La rencontre avec Jean-Aubry à Southampton, elle, est imaginaire mais très vraisemblable. Jean-Aubry vivait alors à Londres, il était très lié avec Ravel et traduisait alors plusieurs livres de Conrad. Là, je décide qu'on est dans le roman. Je pense aussi, par exemple, qu'on a dû l'accompagner au bateau qui l'emmenait aux USA, mais moi j'ai décidé que, romanesquement, il s'y rendrait tout seul. C'est donc un aller-retour un peu incessant entre ce que je m'autorisais et ce à quoi j'obéissais.

Un seul de vos autres livres est consacré à un personnage ...

- ... **ayant réellement existé, c'est Jérôme Lindon. Ce livre était-il une sorte d'autobiographie déguisée ? Vous dites à un moment : « je pourrais vous raconter cette histoire mais non, pas envie ». Est-ce que ça résume votre posture d'une certaine façon ?**

Autant que je me souviens – ça date de quelques années et je ne relis pas mes livres –, cette phrase renvoyait à des histoires drôles que prisait Lindon et que je n'avais pas envie de rapporter dans ce cadre. Il se trouve que des gens m'ont dit que, dans ce livre sur Jérôme Lindon, je parlais surtout de moi, or ce n'était pas mon projet. Ce qui s'est passé, c'est que je le savais très malade, j'espérais qu'il finirait par s'en sortir tout en sachant bien qu'on se dirigeait vers une issue, comme on dit, fatale, et puis j'ai appris sa mort un matin. Il avait été mon seul éditeur pendant plus de vingt ans, nous avions des liens d'amitié, sa mort m'a pas mal affecté. Il n'était pas un personnage facile mais il était surtout une figure très singulière et pas seulement comme éditeur. J'apprends donc sa mort un matin, me reviennent des scènes qui m'avaient frappé depuis que je l'avais rencontré et, le soir venu, je fais une liste de ces scènes. Je n'avais pas envie au départ de faire quelque chose qui soit rendu public, je me suis seulement dit que, ces scènes-là, si je ne les inscrivais pas, je finirais par les oublier.

Au départ, c'était donc pour mon usage personnel et puis ça a pris cette forme. J'ai donné ce texte à Irène Lindon comme si je lui envoyais une lettre à propos de Jérôme. Apparemment ça l'a touchée, elle a voulu le publier. Le problème, c'est que, si je n'avais pas du tout envie de parler de moi, c'était impossible puisque toutes les scènes que je relate nous concernaient évidemment tous les deux. C'était donc un portrait à partir de ces fragments-là, que j'ai eu le désir de livrer parce que notre lien s'était construit à travers eux, entre autres.

Cette façon de se livrer sans se livrer, a-t-elle à voir avec des formes que vous affectionnez ? On pense à votre texte intitulé « Pourquoi j'ai pas fait poète ? » où vous disiez vouloir importer dans le roman ce qui est, selon vous, un des principes de la poésie : « rien de trop ». Est-ce là une espèce de retenue, de refus d'être démonstratif ?

Ça me rappelle justement une phrase de Lindon que je n'ai pas rapportée dans le livre, il me disait sur un ton ambigu, un peu goguenard, à la fois approbateur et agacé : « Avec vous, il faut toujours qu'il n'y ait jamais rien qui dépasse ». Ça peut rejoindre un peu ce que vous dites.

Une des caractéristiques de vos romans est qu'ils jouent de régimes de maximisation et de minoration qui peuvent être perçus comme des signaux privilégiés de l'ironie...

Ce n'est pas un but, mais il m'est difficile d'aborder un roman sans avoir envie de rappeler parfois d'une façon ou d'une autre qu'on y est, qu'on est justement dans une entreprise romanesque. La grande révolution de Diderot, Sterne, etc. c'est ça, le moment où le roman cesse d'être dupe, sans distance avec son objet, où il se met lui-même en scène à l'intérieur de lui. Ce qui me fait jouer, dans mes premiers livres, avec les codes du roman policier, du roman d'espionnage, etc.

En même temps, ce que vous appelez l'ironie a une dimension affective. Ce n'est pas seulement du recul, c'est d'abord le refus du

pathos au premier chef, mais pas pour autant le refus du sentiment : l'ironie est aussi un affect. C'est en tout cas pour moi le refus radical de toute psychologie, de toute hystérisation psychologique. C'est aussi pour cela que Ravel m'intéressait beaucoup car, chez lui, elle n'est pas présente. Cela me renvoie aussi à ce principe de comportementalisme dans le traitement des personnages qui est peut-être l'invention de Dashiell Hammett. Il s'agit de faire entendre leur rapport au monde intérieur par leur rapport au monde visible. Entendons-nous, ce refus concerne ma propre pratique, il ne m'empêche pas d'être par exemple un lecteur d'Henry James.

Les personnages que vous convoquez qui sont souvent des « bras cassés », sont-ils là pour dédramatiser, pour mettre à distance ou pour d'autres raisons ? Pourquoi cette attention à des gens qui sont en dehors de leur rôle ?

Il me semble que le déséquilibre est un moteur de fiction plus intéressant que, disons, l'idée d'un héros positif. La position instable m'intéresse parce qu'il y a – parce que j'ai – plus de connivence immédiate avec un personnage en rupture. C'est aussi pour ça que les figures de femmes, quand je m'en suis rapproché un peu plus près dans deux livres, sont plus proches des héroïnes hitchcockiennes, un peu *borderline* comme chez les personnages féminins de Manchette.

Ce décalage crée un effet loufoque, on sourit, on rit même souvent. Quand vous écrivez autour de ces personnages, recherchez-vous un effet loufoque ?

Ce sont surtout, encore, des éléments de déséquilibre, qui rendent une scène plus intéressante à mes yeux. Que l'on puisse en sourire n'est évidemment pas inintentionnel.

Un an est sans doute le livre le plus grave que vous ayez écrit. Une femme quitte son domicile pour une raison assez peu vraisemblable mais plausible jusqu'à sombrer dans une forme de clochardisation. Ce livre n'évite pas l'effet dramatique mais ne suc-

combe pas à la dramatisation. Comment concilier ces deux exigences ?

Dans ce livre il y avait l'idée de ne pas quitter quelqu'un, comme dans *Ravel*, d'ailleurs. Il s'agissait de reconstituer de façon assez neutre, sans entrer dans des états d'âme, un parcours individuel. C'était une tentative de reconstitution de celui-ci. L'ambiguïté du livre consistait à évoquer un parcours vraisemblable sans entrer dans une dimension réaliste que je refuse autant que la position psychologisante. On est dans ce qui me semblait être le possible. Dans la mesure où je traitais un sujet qui n'est pas le plus gai du monde, cela supposait de ne pas jouer avec de façon désinvolte. Il me fallait construire une trajectoire qui ne relève pas d'une entreprise ludique. La seule chose ludique étant précisément celle qui échappe au personnage, le retournement final : le personnage que l'on croyait mort est vivant et vice-versa. Tout cela étant indépendant du parcours du personnage. Ce petit coup de force me semblait être la moindre des choses que l'on puisse se permettre lorsqu'on écrit une fiction.

Vous jouez avec les références les plus diverses, extraites d'univers très disparates. Comment se passe ce rapport à des matériaux préexistants qui nourrissent la fiction ?

Il y a des souvenirs dont on peut faire le pari microscopique qu'ils sont des souvenirs communs. Aller puiser à volonté, sans être systématique, dans un fonds commun, utiliser tous les éventails possibles de la même manière qu'on peut utiliser tout ce que la conjugaison permet. Le tout avec un certain souci d'agencement. Mais certains éléments peuvent être d'une incongruité tout à fait inacceptable par le roman lui-même.

J'ai le souvenir d'une description parodique, un peu à la Tex Avery, d'un lavabo dans une salle de bains, un détail que je trouvais pas mal sauf que, pour satisfaisant qu'il fût, il n'entraînait pas dans le livre en cours. J'aurais pu faire entrer un personnage dans une salle de bains, placer mon petit détail et m'en tirer comme ça. Mais un roman en train de se construire est un peu comme un organisme vivant dont on surveille le système pseudo-biologique. Tel élément importé peut être rejeté par l'organisme. C'est ce qui est arrivé avec ce détail que le livre a rejeté mais qui a fini par trouver sa place, cinq ou six ans plus tard, dans un autre. La multiplicité des références n'implique pas qu'on puisse les monter n'importe comment. Il y a une logique spécifique à chaque fiction.

Justement, dans cette optique, les personnages semblent relever de ce jeu permanent entre la réalité et ce que la liberté du romancier peut permettre, comme l'illustre la dimension fantastique d'*Au piano* où intervient le personnage de Béliard déjà présent, huit ans auparavant, dans *Les Grandes Blondes*. Est-il d'une certaine façon, l'emblème de cette tension entre le réel et le factice ?

Le personnage de Béliard dans *Les Grandes Blondes* m'intéressait parce qu'il pouvait jouer plusieurs rôles. Il pouvait être ce petit homoncule fantastique qui débarquait dans un roman collant à peu près à une pseudo-réalité, et introduire ainsi une dimension pseudo-fantastique. Mais il pouvait aussi être l'indice de l'état de dérèglement mental du personnage féminin, le symptôme de sa folie particulière. Je voulais qu'elle ait une faille, un peu comme la Marnie d'Hitchcock. Béliard pouvait représenter une espèce de Jiminy Cricket qui peut détraquer une réalité romanesque ou bien être le délégué de la folie du personnage.

Pour *Au piano*, c'est autre chose. C'est une entreprise que j'ai tentée. Mais c'est le livre pour lequel il y a eu des rejets parfois violents. Je voulais reprendre un argument récurrent au cinéma, l'hypothèse romanesque de la vie après la mort, comme dans *Le Ciel peut attendre* de Lubitsch, par exemple. Ce jeu me paraissait intéressant à transposer dans un roman. Je n'aime pas beaucoup le registre fantastique mais il m'intéressait de traiter justement ce genre de la façon la plus prosaïque. Et il m'a bien fallu admettre que ce projet provoquait parfois des réactions assez vives, parfois chaleureuses et parfois très hostiles. Bon, les livres ont leur destin, celui-ci a connu des ratés.

Vous dites écrire des « romans géographiques ». Pour chaque projet de livre, vous amassez une considérable documentation ?

Oui, par exemple pour *Je m'en vais*, j'avais fait des recherches géographiques en consultant le plus de choses possibles sur le Grand nord, ouvrages, films, expositions, photos, enregistrements sonores, etc. Pour chaque livre, je procède comme ça. Je peux aussi



partir faire du repérage mais quelquefois, les lieux, il vaut mieux ne pas y aller. J'avais pris des notes à Madras et à Sydney pour *Les Grandes Blondes*, mais le Grand nord, je n'ai pas eu très envie de m'y rendre. J'aime beaucoup ce travail d'enquête, de documentation sur des univers très

divers qui n'ont rien à voir mais qui m'intriguent, sur lesquels j'ai envie de construire quelque chose. Le temps de la documentation, c'est aussi très plaisant parce que c'est un formidable alibi : on prépare un livre en attendant de l'écrire, on ne travaille pas encore sur lui mais c'est pour lui qu'on travaille et, de la sorte, on a sa conscience pour soi.

Vous prenez un malin plaisir à surprendre le lecteur en changeant toujours d'univers, mais est-ce que vous n'essayez pas néanmoins de faire de votre œuvre un monde cohérent et fermé sur lui-même comme l'atteste le diplyque *Un an/Je m'en vais* ou, précisément la résurgence d'un Béliard ?

Je n'ai pas la prétention d'inventer un monde, mais il est vrai que j'ai de plus en plus envie d'établir des passerelles d'un livre à l'autre. Quant à Béliard, c'est tout simplement que je l'aimais bien, j'aimais bien l'idée de le faire réapparaître sous une apparence un peu différente, avec un statut presque semblable, mais en même temps distinct, comme s'il avait évolué entre-temps.

Vous utilisez rarement le « Je », à part dans un de vos livres. L'universitaire Christine Jérusalem pense que c'est une façon un peu hitchcockienne d'apparaître dans le livre, d'autant que les deux lettres qui forment ce pronom sont aussi vos initiales ?

Oui, c'est dans *Nous trois* – d'où le titre d'ailleurs, en un sens. L'idée était que, parmi les attributs de l'un des personnages (attributs physique, psychologique, vestimentaire, etc.) il ait cette particularité de parler à la première personne, mais sans être nullement moi-même, ni le narrateur, ni mon délégué dans l'affaire. Je ne pensais pas du tout à en faire ce que l'usage de la première personne pourrait sembler revendiquer, c'était simplement comme un tic nerveux qui lui serait particulier, qui ne changerait absolument rien à son rapport avec les autres personnages : ça n'introduit nulle hiérarchie, il n'est pas du tout omniscient sur le roman. D'autre part, si j'écris « je », ce n'est nécessairement moi qui prends la parole, quoique ça puisse l'être aussi, cela peut être n'importe qui, un témoin de passage, c'est cette pluralité des rôles du pronom personnel qui m'intéresse.

Il y a quand même une bizarrerie formidable dans *Madame Bovary*, ça commence par « Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra ». Or ce « nous », qui est le premier mot du livre, on ne le reverra plus jamais jusqu'à la fin. C'est assez étonnant, c'est une chose qui paraît, quand on la lit, tout à fait aller de soi et c'est quand même un coup de force, un exercice de liberté qui est un peu unique. Des jeux comme celui-ci ne représentent pas des prises de pouvoir considérables, mais ce sont juste des possibles. C'est entre autres choses tout ce registre des libertés et des possibles qui m'intéresse, au service du fil romanesque.

Ce dont vous ne vous privez pas avec le « on » ou le ...

*** « nous » par exemple...

Oui, de plus, le « on », c'est un indéfini, il est à géométrie variable.

Est-ce que cette indécision est ce qui permet de rendre les éléments de la narration immédiatement communs à tous les lecteurs ?

Ça peut être une façon d'embarquer le lecteur, le supposé lecteur, parce qu'au fond le lecteur on ne sait pas s'il existe. Donc le seul lecteur envisageable, quand j'écris, c'est d'abord moi-même. Il ne s'agit surtout pas de s'adresser à lui mais d'installer des moments dans la narration où, de façon tout à fait formelle voire formaliste (je n'ai rien contre le formalisme), on le happe un instant dans le cours de récit. Sans intention particulière, c'est un effet de jeu, un effet de rythme, une tentative de rendre plus efficace un détour de phrase.

Dans le domaine des reprises et variations, on connaît bien votre panthéon littéraire. Mais qu'auriez-vous à dire de votre goût pour les phrases des autres ?

J'ai avec certaines phrases un rapport un peu amoureux qui fait que j'ai envie de les distordre tout en essayant de restituer cette espèce de chimie particulière qui est la leur. Je ne l'ai pas fait très souvent, une fois avec une phrase de Beckett, une autre avec une phrase de Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*, et une autre avec une didascalie d'*Ubu roi*. La phrase de Flaubert, cela dit, est une des plus connues de *L'Éducation sentimentale*, tout le monde la connaît, c'était un signe complice que je voulais très démonstratif et le plus marrant c'est qu'un lecteur a écrit, je crois, au *Monde*, pour se plaindre de cet affreux plagiat.

Toujours en relation avec vos rapports aux maîtres-livres du passé, qu'en est-il de votre texte sur *Le Maître de Ballantrae* de Stevenson ?

C'est une préface d'abord publiée il y a une dizaine d'années, quand les éditions POL avaient une collection de classiques, dans laquelle on demandait à des auteurs d'écrire sur un titre choisi par eux. J'avais choisi ce roman, la collection s'est arrêtée là, le Stevenson a été le dernier volume. Le texte a été repris en postface dans la collection « Folio classique ». C'est un texte court dont je suis assez fier parce que, d'abord, c'est pour moi un livre immense. J'avais passé beaucoup de temps à chercher toutes les articulations que je pouvais trouver à partir de ce roman. Sur le travail de Stevenson lui-même, sur ses liens avec Marcel Schwob, avec Henry James, sur le projet tout à fait imprévu d'adaptation cinématographique du *Maître de Ballantrae* par Antonin Artaud, etc. Pour moi, en dehors des deux mythes construits par un auteur qui a pourtant vécu si peu de temps, c'est-à-dire *Jekyll et Hyde* et *L'Île au trésor*, ce livre est, à mon sens, son plus grand roman et reprend en partie certains des thèmes développés dans les deux précédents. Il y a peu de figures aussi romanesquement parfaites que le maître, James Durie.

Et Faulkner ?

Ça a été une lecture très importante. *Les Palmiers sauvages*, *Pylône*,



Lumière d'août par exemple ont été des lectures majeures. On sent l'influence de Faulkner chez quelqu'un comme Claude Simon, que j'admire beaucoup mais dont l'univers ne m'est en revanche pas très familier. Je ne me sens pas très proche en général du Nouveau Roman, sauf peut-être de Robert Pinget. Je devais avoir 18 ans quand j'ai lu deux livres un peu emblématiques du Nouveau Roman qui étaient *Les Gommés* et *La Modification*. Pour des raisons tout à fait différentes, je me souviens m'être dit dans un cas comme dans l'autre qu'on pouvait donc faire ça avec le roman, que des libertés inattendues étaient donc possibles. Comme de nouvelles fenêtres qui s'ouvraient dans l'idée de l'écriture romanesque, ce dont j'ai eu envie très jeune même si j'ai attendu d'avoir une trentaine d'années pour m'y mettre.

Le cinéma intervient de plusieurs façons dans votre travail, les personnages vont au cinéma souvent, ils sont comparés à des personnages de films ou bien à des acteurs ; des salles de cinéma (réelles) apparaissent etc. Vous importez aussi des techniques cinématographiques dans l'écriture elle-même. Cette importation semble à la fois possible et impossible ?

L'idée est toujours d'importer la rhétorique cinématographique pour la construction d'une fiction écrite, par différents moyens. Évidemment le montage, mais aussi des essais de transpositions d'effets de caméra, de type de plans. J'ai même essayé de retrouver, dans une scène des *Grandes Blondes*, la figure du vertige représenté à l'écran dans *Vertigo* par la combinaison d'un travelling avant et d'un zoom arrière. J'ai aussi voulu tenter de substituer aux caméras un usage multiple des pronoms, j'ai même eu envie d'importer dans le roman une équivalence de la musique du film, pas une musique pré-



cise et citée en tant que telle, mais qui se retrouverait dans l'ordonnement du rythme des phrases, dans la composition. Bernard Hermann serait alors le modèle absolu.

Le prisme cinématographique est-il un moyen supplémentaire de se tenir à distance, de souligner la facticité d'un univers ?

J'essaie de tenir un impératif de distance par rapport à ce que je raconte, aux propos que je rapporte, à ce que je mets en scène. En instaurant cette distance, paradoxalement, on arriverait à une plus grande proximité, c'est ce à quoi je voudrais arriver. Convoquer le système de construction cinématographique peut donc être un des outils pour cela. Et puis il est vrai que la dernière chose que j'ai faite avant mon premier roman (*Le Méridien de Greenwich*), c'était un travail sur un scénario. Je m'étais posé beaucoup de questions après avoir passé pas mal d'années à regarder beaucoup de films de façon assez systématique, non pour en réaliser moi-même mais pour y dénicher ce que je pourrais en retirer dans l'optique d'une construction romanesque à venir.

C'était quoi ce scénario ?

Je l'avais écrit avec le réalisateur, Robert Pansard-Besson, le film s'appelait *Le Rose et le blanc*, il a été tourné et a eu une existence assez fugitive vers 1980... Mais, toujours dans ce lien avec le cinéma, j'ai écrit récemment un texte court pour *Les Cahiers de l'École de Blois*, une revue que dirige Jean-Christophe Bailly et qui est centrée sur la question du paysage. J'ai pris un lieu que je connais dans la Mayenne, objet descriptif très simple, et mon parti pris était de faire un plan-séquence panoramique circulaire par une succession de plans larges et se terminant sur un très gros plan. L'idée était de

rendre compte de ce paysage avec les moyens du cinéma, en reprenant cette vieille idée de caméra-stylo.

Le jazz est très présent aussi. Il y est fait allusion très largement dès *Cherokee* (un thème repris par Charlie Parker). Est-ce que vous avez essayé d'importer un peu de ce qu'est le jazz, formellement, dans l'écriture elle-même ?

Oui, beaucoup de musiciens de jazz ont eu vraiment une influence littéraire, certains musiciens classiques aussi mais le jazz a vraiment joué un grand rôle. Le rythme, les syncopes, les coupures, les nappes sonores, le phrasé, les changements de régime, etc., j'ai souvent eu le désir de restituer des choses comme ça.

À un moment donné, d'aucuns ont cru bon de qualifier vos romans de minimalistes, qu'en pensez-vous ?

Je trouve ça complètement idiot.

Pour finir, lorsque vous vous décrivez dans votre courte biographie comme « assez bon nageur », c'est une coquetterie pudique pour ne pas en dire davantage ou c'est une réalité ?

Dans l'espèce de petite biographie factice que j'avais écrite à la demande de Jérôme Garcin, c'était la seule chose vraie, oui, je nage pas trop mal. Garcin avait demandé à de nombreux auteurs d'écrire leur propre notice pour un dictionnaire imaginaire. Il m'avait semblé que c'était un petit piège narcissique dans lequel je n'avais pas envie de tomber, j'ai préféré résumer ma vie en trois lignes. Puis, en les relisant, je les ai trouvées totalement inintéressantes et je me suis dit qu'après tout, étant censé écrire des fictions, j'allais faire la même chose mais en changeant tout pour en faire une micro-fiction (sauf la natation, qui est restée). Je pensais que personne ne s'en apercevrait, mais je la retrouve maintenant dans des éditions étrangères où l'on rapporte fidèlement que j'ai fait des études de chimie organique, ce qui est évidemment faux. Bon, j'aurais mieux fait de m'abstenir.

**Propos recueillis
par Emmanuel Laugier & Frédéric Pomier
Photos : Olivier Roller**

BIBLIOGRAPHIE

- . *Le Méridien de Greenwich* (1979)
- . *Cherokee*, (1983, « double », 2002)
- . *L'Équipée malaise* (1986, « double », 1999)
- . *L'Occupation des sols* (1988)
- . *Lac* (1989)
- . *Nous trois* (1992)
- . *Les Grandes Blondes* (1995, « double », 2006)
- . *Un an* (1997)
- . *Je m'en vais* (1999, « double » 2001)
- . *Jérôme Lindon* (2001)
- . *Au piano* (roman, 2003)
- . *Ravel* (roman, 2006)

Tous ces ouvrages sont parus aux Éditions de Minuit

Ouvrages sur :

Jean Echenoz de Jean-Claude Lebrun (Le Rocher, 1992)

Jean Echenoz : géographies du vide de Christine Jérusalem (Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005)