

Michel Volkovitch

Les temps verbaux chez Jean Echenoz

Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde, dir. Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2006, p. 267-276. Contributions à un [colloque](#) de 2004. Table des matières [en ligne](#).

Cette idée d'observer Jean Echenoz en train de jouer avec les temps – avec LE temps – c'est à lui-même que je la dois. C'était il y a dix ans, je commençais à m'intéresser de près aux relations des écrivains avec la langue française, quand j'ai entendu Echenoz parler en public à Beaubourg. On lui avait demandé, comme à d'autres auteurs avant lui, d'apporter un objet en rapport avec son activité d'écriture et d'expliquer ce rapport. Il est venu avec une boîte de vitesses d'automobile ; cette boîte de vitesses, a-t-il dit, c'est le système des temps verbaux français, et il a démonté devant nous cette boîte verbale. Chaque temps était associé à une vitesse, et à chaque fois Echenoz donnait des exemples, tirés de ses auteurs préférés – Flaubert au premier rang –, montrant comment on peut user de ces divers temps, et de leurs combinaisons, pour raconter une histoire et surtout émouvoir. Car la grammaire, pour l'écrivain, c'est avant tout une machine à produire de l'émotion.

Ce topo d'Echenoz mécanicien des mots m'a ébloui. Quel bonheur, quel soulagement de quitter un peu les grandes idées pour plonger dans le concret ; de soulever le capot pour mettre les mains dans le cambouis. À la fin je suis allé demander son texte à l'auteur, qui me l'a confié avec sa gentillesse coutumière ; j'en ai recopié plusieurs passages dans un carnet de notes d'où allait sortir mon livre le *Verbier*. Quelques années plus tard, travaillant au dit *Verbier*, j'ai cherché dans mes archives la précieuse photocopie : introuvable. Je demande à l'auteur de me confier une autre copie ; impossible, répond-t-il, je ne retrouve pas l'original. Voilà comment, par ma faute, un texte echenozien s'est changé en fantôme, connu seulement à travers les citations d'un humble scoliaste, comme au temps des présocratiques. Voici donc Echenoz assis à côté d'Héraclite, et moi, couvert de honte, contraint de passer la surmultipliée devant vous pour me faire pardonner de ma victime.

Dans quelle galère me suis-je fourré. Je ne m'attendais pas, naïf que je suis, à un sujet aussi énorme. Un grammairien orfèvre pourrait tenir vingt minutes sur le seul plus-que-parfait, et consacrer au reste toute la durée de ce colloque. C'est le temps qui nous manquera le plus. Je suis condamné à l'excès de vitesse permanent. Démarrons vite.

Ou plutôt décollons. Vue de haut et de loin, l'image est encore assez nette et cohérente. Dans chacun des neuf romans, la narration s'effectue pour l'essentiel au passé, dans une alternance classique de passé simple et d'imparfait. *Le Méridien de Greenwich*, l'opus 1, est à cet égard le plus sage ; puis les choses deviennent complexes, de *Cherokee* à *L'Équipée malaise* les changements de temps se multiplient jusqu'au sommet que constitue *Nous trois* (le plus chaotique, le plus sismique de par son sujet même) ; *Nous trois* où le récit est la proie de secousses temporelles si brutales parfois que la prééminence du récit au passé se trouve même par moments menacée. Dans *Un an*, inversement, là aussi sans doute à cause du sujet (personnage unique, intrigue linéaire, atmosphère plus dépouillée, moins ludique), les ruptures temporelles seront réduites – mais pas abandonnées. Les deux derniers romans, eux aussi, maintiennent une certaine discrétion, *Au piano* surtout – *Au piano*, sans doute mon préféré, qui me semble d'ailleurs très proche de *Un an*.

Si l'on se rapproche, tout commence à se brouiller. Le grammairien amateur que je suis est comme un voyageur perdu dans la jungle. Quelle abondance ! Quelle luxuriance ! Où se trouve le nord ?

Tous les temps verbaux sont là, utilisés, il faudrait dire *explorés* dans leurs différents aspects, comme un instrument de musique dont le musicien voudrait tirer tous les sons, tous les effets possibles. Nous allons voir chacun de ces temps invité à son tour sur le devant de la scène pour faire son solo, son chorus, comme en jazz. Mais le plus frappant, c'est la succession, l'enchaînement des temps. Je ne m'appuie sur aucun dénombrement précis, scientifique, je travaille dans l'artisanat et la pifométrie, mais je crois pouvoir avancer que chez Echenoz on change de temps plus souvent qu'ailleurs. Et que cela exprime, par des moyens purement grammaticaux, une certaine vision du réel. À chaque changement de temps, c'est comme si le sol se dérobaient un peu sous nos pas ; on s'aventure ici dans un monde éminemment instable. On est en même temps troublé par l'infinie variété des combinaisons entre ces temps, leur audace, et aussi par la variété dans la fréquence des successions : calme plat pendant une page ou quelques-unes, puis soudain une rafale de changements ; deux temps alternés ou plusieurs mélangés, répartis par blocs ou en incrustations solitaires – le seul élément constant étant une surprise continuelle. Quand on traduit un texte ou quand on le suit à la loupe, on a l'impression de se mettre, sinon dans la peau, du moins dans les pas de l'auteur ; lisant Echenoz, j'ai souvent l'impression de prendre un type en filature, un type rusé qui s'amuse à me laisser le suivre avant de me semer en douce. À peine ai-je reconnu un dispositif, repéré une recette, qu'il en change, dans une série d'écarts par rapport à la norme, puis d'écarts vis-à-vis de ses propres écarts. Et voilà l'explorateur paumé...

Raccrochons-nous à un temps réputé solide : le présent.

Echenoz, dans sa boîte de vitesses, lui assigne le rôle de « point mort », ce qui peut surprendre, le présent étant plutôt associé au mouvement, à la vie. Le présent de narration est un truc efficace et archi-connu des romanciers traditionnels pour relancer le récit, souligner les moments palpitants, les jeter sous nos yeux en une espèce de gros plan. Or cet usage du présent, ici, reste assez marginal.

Les relations entre Echenoz et le présent sont d'ailleurs assez complexes, et même un peu tendues au début. Il faut attendre la p. 110 de *Cherokee* pour trouver le premier présent de narration de l'œuvre ; dans *L'Équipée malaise*, il apparaît presque à la fin. Ce qui ne veut pas dire que le présent soit absent par ailleurs. *Le Méridien de Greenwich* en fait un usage intéressant. Il s'ouvre et se referme sur un présent. Où l'on voit un temps verbal doté d'une fonction architecturale : il installe une symétrie, parachève un mouvement circulaire avec retour au point de départ, et assume du même coup une fonction de signal – ATTENTION, FIN. A noter aussi que ces présents décrivent à chaque fois une image, un tableau. Ce type de présent n'est pas de l'ordre de l'action, mais de la contemplation. Au lieu de rapprocher, il éloigne en déréalisant. Dans *Cherokee*, de même, le présent décrira successivement des gens qui regardent un film, une scène de film, une répétition de théâtre, un récit de rêve : le lien est évident. Le présent accompagne, dans le même livre, la perte de conscience d'un personnage (p. 216) ; puis, dans *L'Équipée malaise*, l'agonie de l'un d'eux (p. 199). Le *point mort*, là encore...

Le présent echenozien serait donc plutôt du côté de l'immobilité, et plus précisément, souvent, du suspens. Il met le temps et l'espace entre parenthèses. C'est lui qui accompagne le vertige alcoolisé du personnage dans *Nous trois* (p. 58), la fusée quittant la terre dans *Nous trois* encore ou le final des *Grandes blondes*, dans une cabine de téléphérique. Présent de délices ou de malaise, tout est possible. Pour les délices, l'exécution planante du concerto de Chopin dans *Au piano*, certaines scènes érotiques, comme celle de la cabine sur le bateau dans *Je m'en vais*, ou le septième ciel final dans le téléphérique des *Grandes blondes*, évoqué ci-dessus. Pour le malaise, l'attente angoissée de Suzy dans *Lac* (p. 32), la fin de *L'Équipée malaise*, marquée par l'absence et le vide ; ou la fin de *Au piano*, glaçante, où le héros n'est plus qu'un fantôme. Mais nous savons que cette distinction entre plaisir et malaise perd une bonne partie de sa valeur avec Echenoz, chez qui, le plus souvent, ils se tiennent par la main et se balancent en cadence. Notons au passage que presque tous les livres d'Echenoz, de façon plus ou moins détournée, s'achèvent au présent, sur un point d'orgue. Point d'orgue, point mort : machine débrayée, temps arrêté.

On pourrait continuer dans le même sens en montrant encore d'autres présents privés de substance, comme dans ces indications didascaliques semées ici et là, espèce de degré zéro de la narration ; ou dans l'évocation d'un personnage – car certains personnages sont parfois associés à un temps, comme cette créature totalement désertique : Odile Otéro dans *L'Équipée malaise*, parfaitement nulle, comme inexistante en dehors de son présent (p.191).

Mais je voudrais surtout évoquer deux autres fonctions du présent, qui parcourent l'œuvre d'un bout à l'autre et semblent liées.

D'abord, un présent de description des lieux. Pas n'importe lesquels. Les décors parisiens, notamment, sont toujours décrits au présent. Façon de dire : ceci est une histoire contemporaine. Ou peut-être : l'espace a plus de permanence que les personnages qui fugitivement l'arpentent : ils étaient là au moment de l'histoire, ils sont toujours là tandis que j'écris et seront là tandis que vous lirez. Cependant cette règle n'est pas toujours suivie en ce qui concerne les autres villes. Dans *L'Équipée malaise*, Le Havre, pourtant ville sans passé, est décrite à l'imparfait. Le message serait donc que Paris est un lieu à part. Capitale incontestée de l'Echenozland, lieu où la plupart des histoires commencent et finissent, Paris mérite un traitement grammatical spécial.

Mais parlons d'un autre emploi du présent, assez étrange quand on y réfléchit. Ce présent-là, qui revient dans presque tous les livres, sert à décrire un personnage. Lequel personnage, du même coup, déborde lui aussi du roman, comme si au-delà de cette fiction racontée au passé, il continuait son existence aujourd'hui encore ; et l'on ne sait pas si cela le rapproche, le rend plus présent en élargissant sa réalité, ou si au contraire cela ne l'éloignerait pas en suggérant une existence inconnue de nous. Voilà un procédé retors, qui semble à la fois couronner le romanesque et le miner sournoisement.

Une chose est sûre : le présent echenozien ne dure pas. Ce n'est pas un élément naturel. L'élément naturel, c'est le passé simple et l'imparfait, base de la narration, fond du tableau, et là j'aimerais avoir le temps de savourer avec vous les beaux imparfaits flaubertiens d'Echenoz. Par *imparfait flaubertien*, j'entends un imparfait inhabituel, mis là où un autre auteur collerait un passé simple, et qui a pour effet de suspendre, d'engluer. L'imparfait, disait Echenoz à Beaubourg, est « le temps le plus proche de l'immobilité ». (Décidément, ce conducteur aligne à toute vitesse des temps qui ralentissent...) Mais passons : je veux insister davantage sur un autre phénomène, plus propre à notre auteur.

Le passé simple et l'imparfait ne sont pas aussi fermement installés qu'on pourrait le croire aux commandes narratives. Leur place est souvent prise, à leurs deux extrémités temporelles, de façon symétrique, par des temps périphériques et centrifuges, à savoir le plus-que-parfait côté passé, et de l'autre côté le futur, chacun d'eux tenant une place étonnamment grande, et ce, je crois, pour la même raison.

Recourir au plus-que-parfait et au futur pour apporter de la variété, c'est là encore un procédé classique ; à cela près qu'accentuer la dose, comme c'est le cas ici, contribue à déstabiliser le lecteur, en menant le plaisir du changement jusqu'au bord du malaise. Ce malaise vient de ce que dans l'affaire l'action se dérobe. Ce qui nous est annoncé

comme déjà accompli ou devant l'être plus tard ne se déroule pas sous nos yeux ; c'est déjà fait et on n'y était pas ; ou bien ça se fera plus tard et on n'y sera pas ; encore quelque chose qui nous échappe. Le récit chez Echenoz saute sans cesse vers l'arrière ou vers l'avant, comme dans une mise au point malaisée, peut-être impossible. Le présent nous glisse entre les mains. La réalité s'éloigne encore un peu. L'un des haut-lieux de l'Echenozland serait pour moi la ville de Mimizan dans *Un an* où règne une « ambiance déprimante de vieux film d'avant-garde revu après sa date de péremption » (p. 51). Mimizan où le temps se brouille, où passé, futur et présent se cachent les uns derrière les autres et nous fuient, également inaccessibles et désolants, dans « un grand malaise flou » – je cite Echenoz là aussi.

Voyons d'abord le plus-que-parfait, plus présent dans les premiers livres que dans les derniers – ce qui s'explique en partie pour des raisons techniques : les premiers romans ont des actions multiples ; le plus-que-parfait est souvent chargé de démarrer un chapitre, lorsqu'on passe d'une action à l'autre, ce qui impose de raconter ce qui s'est passé entre-temps. Procédé naturel sans doute, mais dont il faut saluer l'efficacité : j'ai parlé de démarrage, il faudrait plutôt dire *reprise*, au sens vroum-vroum du terme – on recule dans le passé pour mieux repartir, on rétrograde pour relancer le moteur. En même temps la curiosité du lecteur s'en trouve attisée : le plus-que-parfait postulant une action postérieure à celle qu'il décrit, toute action décrite au plus-que-parfait affirme implicitement l'existence d'événements ultérieurs qui viennent dès lors, avant qu'on les expose, hanter la page comme des fantômes – surtout quand l'auteur force la dose.

Et s'il force la dose, Echenoz, c'est aussi, sans doute, qu'il apprécie le côté obsessionnel du plus-que-parfait, lequel vient de sa longueur, et par conséquent sa lenteur (qui lui rappelle « un ralenti cinématographique ») et des répétitions inévitables de l'auxiliaire être ou avoir. Voilà pourquoi, j'imagine, le plus-que-parfait accompagne si bien, dans *Au piano*, l'idée fixe de Max qui croit voir la femme aimée dans le métro :

... la ressemblance lui avait paru évidente : une ressemblance vêtue de cet imperméable dans lequel Max, s'il ne l'avait donc jamais vu, reconnaissait bien là ce qu'il avait cru deviner des goûts vestimentaires de Rose, dans le temps (p. 67)¹

Tandis que le fameux coït spatial de *Nous trois*, scène echenozienne entre toutes, se trouve portée non par le présent, comme on pourrait s'y attendre, mais par un passé simple festonné de plus-que-parfait aux grâces de bibendum, lesquels parachèvent l'impression de ralenti planant, de lourdeur légère :

Sans bruit, mesurant le moindre geste, il se laissa glisser de son support et s'approcha de la jeune femme : l'orbiteur survolait Venise à la première étreinte, magnitude 9 sur l'échelle des baisers.

Puis ils avaient tourné l'un contre l'autre en suspension, longuement, flottant légèrement au-dessus de la couchette. Bien que Molino dormît à poings fermés, saoul de champagne et d'anxiolytiques, ils avaient quand même préféré s'éloigner. Abandonnant leurs lits superposés, ils voltigèrent... (p. 208)

Plus-que-parfait, futur, même combat, disions-nous. Echenoz à Beaubourg assimile d'ailleurs le futur à la marche arrière – comme si passé et futur, pour lui, étaient les deux faces d'une même sorte de présence ou d'absence. Son futur favori, on pouvait s'y attendre, c'est le futur-dans-le-passé, futur par rapport à une narration qui s'effectue chez lui, en principe, au passé. Echenoz aime raconter au futur. Cette technique du *flash forward*, du saut en avant, il ne l'a pas inventée non plus, certes, mais qui donc y a recours autant que lui ? J'ai compté plus de quinze occurrences dans *Les grandes blondes*, soit une fois toutes les quinze pages ! Une vraie nécessité respiratoire ! Il faut dire que ce futur-dans-le-passé, c'est du gâteau pour l'écrivain : voilà une petite merveille d'ambiguïté, puisque ce temps emprunte les formes du conditionnel présent. Ce qui permet de jeter sur l'action à venir l'ombre d'un doute, un léger voile d'irréalité dont la fiction se trouve comme nimbée. Cela va-t-il se produire, ou bien est-ce là le simple vœu du personnage ? On n'est pas très loin du « On serait des Indiens » des enfants quand ils jouent.

Notez qu'on pourrait aussi bien aller en sens contraire, et montrer le côté dur, implacable de ces futurs-dans-le-passé. On en trouve sept dans *Un an*, ce qui est beaucoup pour un texte court et par ailleurs assez nu : chacun d'eux trace à l'avance le chemin de l'héroïne, et l'enferme dans ce qui apparaît comme un destin. Dans *Au piano*, de même, le romancier n'hésite pas à vendre la mèche dès les toutes premières pages, où un futur annonce carrément la mort prochaine du héros.

Entre futurs qui allègent et futurs qui alourdissent, y a-t-il contradiction ? Non, car nous sommes en Echenozie, où les repères s'estompent, où les contraires se rejoignent. Un pied sur l'accélérateur, un pied sur le frein, voilà un genre de conduite que notre homme pratique en virtuose. Et là il faut mentionner l'un des plus beaux futurs-dans-le-passé de l'œuvre, dans *Au piano*, lorsque le pianiste mort séduit son infirmière : "Et c'est ainsi que Max Delmarc, un beau soir, posséderait Doris Day. » Ce « posséderait » m'enchanté plus que tout autre, et ce d'autant plus que je ne sais trop pourquoi. Sans doute l'effet de surprise : il nous prend à contre-pied, soudain et incongru comme l'événement lui-même. Résultat : ce « posséderait », moins cru, moins brutal qu'un simple « posséda », s'avère en fin de compte plus frappant ! Encore une combinaison de frein et d'accélérateur, de cymbale et de sourdine.

Il me reste encore beaucoup de temps (pluriel) et peu de temps (singulier), je vais donc filer honteusement vite, bâclant le subjonctif, que notre auteur manie classiquement presque toujours, nous offrant de somptueux subjonctifs imparfaits, comme ce « qu'ils s'engueulassent » dans *Au piano*, digne du fameux « qu'on lui foutit la paix » de

¹ J'utilise le soulignement pour désigner le jeu sur les temps.

Queneau . Profitions-en pour remarquer qu'Echenoz, c'est là une tendance commune à pas mal d'écrivains actuels, pratique volontiers le mélange des niveaux de langue – encore une façon de brouiller les cartes. Subjonctif imparfait pas vraiment naturel cependant, vaguement déconnatoire, et qui bien souvent sert lui aussi de sourdine, pour atténuer par son côté ludique une scène qui pourrait, perdant l'équilibre instable voulu par l'auteur, verser dans le pathétique. C'est assez net dans la description des deux SDF *d'Un an*, où des subjonctifs imparfaits plutôt décalés font contrepoids, tenant le misérabilisme à distance :

... il arrivait aussi qu'ils parussent pris de boisson n'ayant rien bu. [...] Spontanément sociaux, ils semblaient n'aimer pas que l'on fût, dans leur condition, bande à part (p. 72).

Ou dans *Je m'en vais*, quand Ferrer et Sonia vont faire l'amour et que le subjonctif imparfait dégonfle un peu l'émotion :

... avant de partir enfin et qu'on pût se jeter l'un sur l'autre et se déplacer comme en dansant maladroitement de guingois, tels deux crabes enlacés, vers la chambre de Sonia, puis qu'un soutien-gorge noir dégrafé se déposât en douceur sur le tapis de cette chambre comme une paire de lunettes géantes (p. 120).

Un mot également sur l'impératif, assez fréquent, dans des figures assez variées : tantôt le personnage s'adresse à lui-même, tantôt c'est l'auteur qui s'adresse au personnage, au lecteur, à lui-même ; ces trois derniers cas surtout m'intéressent, en ce que ces interventions directes de l'auteur constituent des infractions discrètes au code de la fiction, dont l'apparence plaisante ne doit pas cacher l'agression perpétrée aux dépens de l'illusion romanesque. Echenoz le dit autrement : l'impératif est un « moment où le moteur cale ».

Je dois faire l'impasse, hélas, sur les autres temps, non sans rappeler que chacun d'eux a son heure de gloire : le passé composé (assez peu représenté par ailleurs) quelque part dans *Lac*, le participe présent (lui aussi parent relativement pauvre) dans *L'Équipée malaise*, l'infinitif dans *Nous trois*, le conditionnel présent dans *Nous trois* encore, le conditionnel passe dans *Je m'en vais* ; et de voir ces temps prendre en charge le récit, eux qui ne sont pas armés pour le faire, c'est comme d'entendre un solo de tuba ou de tout autre instrument peu maniable : à la fois comique, angoissant et grandiose.

Disons enfin, pour clore ce chapitre, qu'Echenoz sait aussi se passer des verbes : l'une des pages les plus étranges de l'œuvre est pour moi celle du passage secret des Champs-Élysées dans *Cherokee*, que l'absence totale de verbes nous fait traverser en retenant notre souffle, comme en apesanteur.

Je voudrais maintenant effleurer l'aspect essentiel : le mélange des temps. La forme la plus simple est celle d'une alternance répétée : aba-bab... où l'on reconnaît la figure du balancement. Un balancement de grande amplitude parfois, à la limite de l'acrobatie, quand on oscille par exemple entre plus-que-parfait et futur dans le passé, dans *Les grandes blondes* (p. 127) ou *Je m'en vais* :

Il n'y aurait pas de messe de funérailles pour Delahaye, juste une bénédiction dans une petite église vers Alésia, en fin de matinée. Quand Ferrer était arrivé... (p. 69).

Un balancement plus d'une fois érotisé, avec son va-et-vient et ses ondulations obsessionnels, comme il arrive dans *Les grandes blondes* notamment, lors d'une scène de parade nuptiale liée à un désir intense :

A peine passé la porte, Kastner enlaçait à nouveau la jeune femme et se permet à présent, l'air frais, l'obscurité l'encourageant, d'explorer plus avant les choses. Elle ne paraissait pas rétive à cette démarche, ainsi Kastner était content. Attends un peu, dît-elle, viens (p. 23).

Naturellement, Echenoz n'hésite pas non plus à mélanger plusieurs temps. Ce mélange peut accompagner un moment fort, un épisode violent, comme le terrifiant chapitre du tremblement de terre dans *Nous trois*, vrai cataclysme grammatical : on démarre au passé, un passé chaotique où s'entrechoquent passé simple, imparfait, plus-que-parfait et futur-dans-le-passé, puis ça se dégingue, on vire à un présent strié de futurs prophétiques pareils à des éclairs, avant le retour au calme du passé simple, flanqué d'un petit subjonctif imparfait un peu guindé, comme s'il était temps de resserrer sa cravate. Dans le même *Nous trois*, on rencontre un autre moment extrême, d'une rare violence grammaticale, où une succession d'événements est décrite à contre-courant du temps, puisqu'on passe du présent au passé composé pour aboutir au plus-que-parfait.

Mais, chose curieuse, ce déballage *a priori* spectaculaire accompagne au moins aussi souvent des moments creux. Dans *L'Équipée malaise*, quand le personnage attend et tourne en rond, le récit tourne en rond lui aussi d'un temps à l'autre, comme déboussolé (p. 18). De même, à la fin des *Grandes blondes*, lors de l'entretien entre Gloire et ses poursuivants – moment de gêne, d'observation réciproque –, les temps se succèdent, on change de cap sans cesse, comme un voilier privé de vent.

Rappelons que ces turbulences alternent avec des moments de calme. Les plus longs sont sans doute dans *Les grandes blondes* (136 sqq, 170-95), quand Gloire, en Inde, traverse un moment de marasme, d'accablement. Dans *Au piano*, de même, au début du séjour au pays des morts, on s'attarde au passé simple, dans une ambiance grise, terne, cotonneuse.

Cette alternance de mouvements et de repos a une fonction évidemment expressive, mais aussi, pourrait-on dire, respiratoire : elle donne au texte son tempo, son balancement. Un petit exemple : le début de *Je m'en vais*.

Tout commence de façon classique, par un chapitre 1 entièrement au passé. Puis soudain ça se gâte, lorsque Ferrer prenant l'avion rompt avec son passé : présent, futur de narration, retour au présent et enfin passé composé :

Puis c'est toujours pareil, on patiente, d'une oreille évasive on écoute les annonces enregistrées, d'un œil absent on suit les démonstrations de sécurité. [...] Plus tard, penché contre la vitre, Ferrer va distinguer une étendue de mer, orné d'une île qu'il ne pourra identifier [...]. Il somnole, il suit nonchalamment sur un écran quelques prégénériques de films qu'il a du mal à regarder jusqu'au bout, distrait par les allées et venues des hôtes qui ne sont peut-être plus ce qu'elles ont été... (p. 12).

Ce voyage en avion vers l'Amérique, avec ses changements de fuseaux horaires, est évoqué – puisque le temps est suspendu – au présent. Mais dès la descente d'avion, on retourne au plancher des vaches du couple passé simple/imparfait.

Autrement dit, les changements de temps servent à dramatiser, en soulignant les tournants de l'intrigue, et en même temps à baliser, en différenciant les étapes de cette intrigue. C'est très net également au début de *L'Équipée malaise*, où les chapitres d'aventures malaises, racontés dans la combinaison passé simple/imparfait (celle du roman d'aventures traditionnel), alternent avec les chapitres parisiens conjugativement tourmentés – avant que cette règle, une fois repérée par le lecteur, soit violée puis délaissée. Comme quoi les temps chez Echenoz sont faits tantôt pour éclairer, tantôt pour embrouiller.

Pour finir, rapprochons-nous un peu plus encore pour examiner les transitions d'un temps à l'autre et admirer avec quel art l'auteur alterne, ici comme ailleurs, le continu et le discontinu, le fluide et le heurté, la secousse et la caresse, liant ce qui est séparé, séparant ce qui est lié.

Il arrive assez souvent qu'un nouveau temps arrive sans crier gare comme un coup-de-poing au plexus, mais plus souvent encore le passage est insensible et sournois. Au début de *Je m'en vais*, par exemple, l'entrée dans la zone de troubles est amenée par un présent anodin puisque normal, s'agissant d'un commentaire extérieur à la narration. L'une des figures les plus fréquentes est le glissement quasi invisible entre divers aspects d'un même temps : un présent de remarque générale, ou de description, amène de façon subreptice un présent de narration. Ou bien le récit peut pivoter doucement autour d'une forme verbale ambivalente, comme dans un passage de *Nous trois* où les conditionnels, venant après des présents, ressemblent d'abord à de vrais conditionnels, avant de déboucher sur un passé simple qui révèle *a posteriori* leur nature de futurs-dans-le-passé :

Mais jamais cet air de vacances n'altère assez l'ennui autoroutier : pour se distraire Meyer chanterait un peu, divers extraits, parlerait seul à voix très haute, crierait fort les réponses des jeux radiophoniques. [...] Meyer soudain refroidi la refermerait en accélérant vivement. Un peu de vitesse, allons, pour se changer les idées.

À toute allure passèrent dans son esprit d'autres objets... (p. 20).

C'est ainsi qu'Echenoz nous mène en bateau – ou en voiture, passant les virages en douceur (enfin, pas tous), quitte à nous secouer dans les lignes droites.

Changeons de métaphore, mais pas de mouvement, pour laisser le mot de la fin au journaliste Pierre Lepape, lequel qualifiait naguère Echenoz de « slalomeur surdoué de la conjugaison ». Ce que cette formule implique de performance sportive ne me paraît pas déplacé. Ce qui nous grise en lisant Echenoz, c'est aussi le plaisir de la conduite sportive ; nous le voyons passer négligemment, virtuosement ses vitesses et nous sentons là son amour effréné de la langue – la langue, cette superbe machine, à vrai dire un peu rétive, imprévisible, mystérieuse, comme les voitures les plus nerveuses – qu'il s'agit en même temps d'apprivoiser et de pousser à fond, jusqu'à frôler ses limites.

Ce que nous sentons aussi en lisant Echenoz, c'est l'extrême exigence du sportif : aller encore plus loin, ne pas se contenter de son acquis, refuser le confort et la pesanteur de l'habitude. Je disais en commençant que moi, lecteur, j'avais parfois l'impression que l'auteur cherchait à me semer ; c'est sans doute également lui-même qu'il fuit ainsi vers l'avant. Et c'est pour cela aussi que nous l'aimons.