



Devant la fresque : *L'Occupation des sols* de Jean Echenoz

Manon Delcour
Université Saint-Louis - Bruxelles

Résumé :

Cet article se propose d'étudier le dispositif de la fresque (qui est aussi la dernière image d'une défunte) dans *L'Occupation des sols* (1988) de Jean Echenoz au regard de l'analyse de deux attitudes face au tombeau menée par Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), afin de décrire le traitement du regard ainsi que la position de cette nouvelle par rapport à l'esthétique minimaliste.

Mots-clés : Jean Echenoz, Georges Didi-Huberman, fresque, tombeau, minimalisme, schize de l'œil et du regard.

Abstract :

This article examines the device of the mural (which is also the last picture of a deceased woman) in Jean Echenoz's *L'Occupation des sols* (1988) using Georges Didi-Huberman's analysis of two attitudes towards the tomb in *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), in order to describe the treatment of the gaze as well as the position of this short story in relation to the minimalist aesthetic.

Keywords : Jean Echenoz, Georges Didi-Huberman, mural, tomb, minimalism, schize of the eye and the gaze.

La nouvelle de Jean Echenoz intitulée *L'Occupation des sols* (1988)¹ s'ouvre sur les conséquences d'un incendie qui a consumé « la mère, les meubles, et les photographies de la mère » (*OS*, p. 7). La seule image de la défunte, Sylvie Fabre, consiste en une fresque réalisée sur un mur près du quai Valmy, qu'arpentent régulièrement Fabre et son fils, Paul. Cependant, un nouveau plan d'occupation des sols dans la ville prescrit la construction d'un bâtiment qui dissimule la fresque, dernier souvenir de Sylvie. Cette modification du paysage urbain met un terme aux visites dominicales que rendaient à ce portrait mural les deux personnages de la nouvelle. L'ancien lieu de dévotion revêt progressivement l'apparence d'un terrain vague, avant que ne soit littéralement éventrée la ville : « Dès lors c'est très rapide, quelqu'un sans doute ayant vendu son âme avec l'espace, il y a le trou » (p. 14). Fabre loue alors un appartement dans le nouvel immeuble, au niveau du visage de Sylvie, désormais

¹ ECHENOZ (J.), *L'Occupation des sols*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988. Désormais : *OS*.

muré, et entreprend, avec l'aide de son fils, de percer le mur qui les sépare de la défunte. La nouvelle se clôt sur cet autre épisode de travaux.

1. Une fresque-tombeau

La question de l'image est déterminante dans *L'Occupation des sols*, où l'effigie de Sylvie est en réalité une publicité pour un parfum (« le flacon de parfum Piver, Forvil », *OS*, p. 8) et est comparée à un « spectacle » (p. 10) ou à une « scène » (p. 10). Démesurée (« quinze mètres de robe bleue », p. 8), avenante (« elle souriait », p. 8), parée d'attributs généralement liés à la féminité et soulignés comme tels dans la description : « le gril d'un soupirail trouait sa hanche », (p. 8) ; « une belle robe au décolleté profond », (p. 11) ; « la pierre de taille [chasse] le bleu, [surgit] nue, craquant une maille du vêtement maternel », (p. 13) ; « l'immeuble allait atteindre le ventre de sa mère. Une autre fois c'était vers la poitrine » (p. 15). L'image publicitaire est présentée comme une image puissante dont la verticalité de portrait « en pied » (p. 9) contraste avec la présentation horizontale et minorative d'un « petit espace vert rudimentaire, sorte de square sans accessoires qui ne consistait qu'à former le coin de la rue » (p. 9). Ses impressionnantes dimensions sont encore mises en exergue par l'étroitesse du cadre dans lequel évoluent les personnages, qu'il s'agisse du « deux pièces » (p. 7) où ils habitent au début de la nouvelle, de la cabine téléphonique (p. 11) d'où Paul hésite à appeler son père ou du studio dans lequel emménage Fabre².

Le rôle structurel joué par l'image, la question de la représentation et la thématique du deuil présents dès le début du texte d'Echenoz peuvent être rapprochés du point de départ adopté par Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*³. Ce dernier souligne en effet, dans un passage d'*Ulysse* de James Joyce, plusieurs caractéristiques que nous pouvons retrouver dans *L'Occupation des sols*. Ce parallèle est d'abord d'ordre thématique : dans son analyse d'*Ulysse*, Didi-Huberman met ainsi en exergue la figure de la mère mourante ou morte, la description du sujet placé devant une tombe, le thème du regard, les motifs de la vague et de la grille (auxquels font écho la « marée » du chantier et la grille du soupirail recouvrant ou trouant la fresque dans la nouvelle d'Echenoz). Ces thèmes et motifs, en particulier la relation à la tombe et l'image tout à la fois contemplée et dotée d'un regard, remplissent surtout une fonction esthétique dans les deux textes, comme nous allons tâcher de le montrer.

Il n'y a pas de tombe à proprement parler dans *L'Occupation des sols* puisque Sylvie a été réduite en cendres, pas plus qu'il n'y a apparemment de parallélépipède ou de volume étant donné que le dispositif central de la nouvelle est une surface plate, une fresque, elle-même dessinée sur une façade, élément architectural qui, isolé, se caractérise également par l'absence de profondeur : « Sylvie Fabre [...] bravant l'érosion éolienne de toute la force de ses deux dimensions » (*OS*, p. 13). Par ailleurs, cette fresque, seule image de Sylvie Fabre ayant subsisté après sa mort et l'incendie, donne à Fabre et à Paul l'impression d'être vivante : « Le dimanche et certains jeudis, ils partaient sur le quai de Valmy vers la rue Marseille, la rue Dieu, ils allaient voir Sylvie Fabre » (*OS*, p. 8, nous soulignons).

Cependant, le chantier enfouit progressivement l'image derrière un nouvel immeuble. Dès lors, une isotopie sépulcrale assimile le portrait de Sylvie à la mort, et plus précisément à une tombe : « on laissait l'espace dépérir » (*OS*, p. 11-12), « Son parfum levé par-dessus la charogne » (*OS*, p. 13), « le trou [...] tapissé de terre fraîche » (*OS*, p. 14), « les planches brisées de la palissade brûlaient sans flamme dans une excavation (*OS*, p. 14), « la robe entière eut été murée » (*OS*, p. 15), « [c]'était un

² Au sujet des rapports entre l'image, la ville et la mère, voir aussi : HADLOCK (P. G.), « Real Estate and Stating the Real in Jean Echenoz's *L'occupation des sols* », *Studies in 20th and 21st Century Literature*, 30, (2006), p. 288-304 ; LEYGONIE (A.), « Echenoz et l'architecte : L'occupation des sols ou l'occupation des vies ? », in *Architecture et littérature contemporaines*, sous la direction de HYPOLITE (P.), Presses universitaires de Limoges, Limoges, 2012, p. 271-280 ; BÉDARD-GOULET (S.) et VINOT (F.), « “ Avec l'espace, il y a le trou. Il y eut le trou ”. Deuil et habiter dans *L'Occupation des sols* de Jean Echenoz », *Sens public*, (2017), en ligne, <http://sens-public.org/article1251.html>, page consultée le 18 novembre 2019.

³ DIDI-HUBERMAN (G.), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

sépulcre au lieu d'une effigie de Sylvie » (*OS*, p. 16). Après cette mise au tombeau, Fabre et son fils essaient, « avec des scrupules d'égyptologue » (*OS*, p. 21), de trouer le mur séparant le nouveau studio de l'effigie recouverte. Le canal sur lequel s'ouvrent les fenêtres du nouveau logis rappellent explicitement la mort : une vidange y révèle « squelettes », « carcasses » et « armes du crime » (*OS*, p. 17-18). Par ailleurs, pour ce qui est du volume apparemment absent d'un dispositif tel que celui d'une représentation picturale, la personnification de la fresque esquisse un trompe-l'œil, c'est-à-dire une impression de matière et de relief, avant d'en souligner et d'en saper simultanément les effets grâce à la dynamique du chantier⁴.

Le traitement de la fresque – image et tombe, vivante et morte, plate et en relief, visible puis enterrée, présente et absente – dans *L'Occupation des sols* donne donc à lire les deux réactions du sujet face à la perte et au manque (ramassés dans l'objet exemplaire du tombeau) dégagées par Didi-Huberman. Celui-ci les schématise sous la forme de deux attitudes, la croyance d'une part, la tautologie minimaliste d'autre part. Toutes deux tentent « d'échapper à cette scission ouverte en nous par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons⁵ », par la perte ramassée dans l'image du tombeau. Ces deux positions rejoignent bon nombre de caractéristiques revendiquées par les esthétiques réaliste et minimaliste, dont Dominique Viart a par ailleurs étudié la portée dans *Je m'en vais* et d'*Un an* :

Les deux esthétiques – réalisme et minimalisme – sont naturellement en opposition forte : le réalisme est saturant, il prétend à l'exhaustivité, le minimalisme au contraire fait l'épreuve de la réduction la plus sévère. On observera cependant qu'avec le choix d'une telle histoire, celle d'une dépossession progressive, l'auteur se donne la possibilité de conjuguer ces deux esthétiques contradictoires⁶.

Le rôle joué dans la nouvelle d'Echenoz par l'image bientôt disparue d'une femme réduite en cendres illustre et dénonce tout à la fois les présupposés de ces deux positions.

2. Personnification et croyance

Sylvie Fabre, l'habitation et les photographies, consumées dans un même incendie, continuent à interagir, suscitant chez le veuf, le désir, dans l'appartement ou plus tard dans la ville, d'une description hyperréaliste de la défunte. Fabre essaie ainsi de « décrire toujours plus exactement » Sylvie : « au milieu de la cuisine naquirent des hologrammes que dégonflait la moindre imprécision. Ça ne se rend pas, soupirait Fabre en posant une main sur sa tête, sur ses yeux » (*OS*, p. 8). La seule image de Sylvie ayant échappé aux flammes consiste en une fresque publicitaire peinte sur le flanc d'un immeuble, que les Fabre assimilent à la disparue, au point de considérer la représentation comme vivante : « ils allaient voir Sylvie Fabre. Elle les regardait de haut, tendait vers eux le flacon de parfum Piver, Forvil, elle souriait dans quinze mètres de robe bleue » (*OS*, p. 8). Un procédé particulier dans la description de la fresque est donc la personnification de l'effigie de la défunte.

Cette figure de style donne à lire un rapport particulier à l'image, très proche de la *croyance* décrite par Didi-Huberman. La fresque se confond avec Sylvie Fabre en personne puisqu'il est initialement fait mention de ses seuls prénom et nom (sans préciser qu'il s'agit d'une fresque) et de sa capacité à « regard[er] de haut » (*OS*, p. 8) le père et le fils⁷. La personnification de la façade peinte demeure en filigrane dans le reste de la nouvelle, provoquant une confusion entre représentation et

⁴ Au sujet de l'effet de dénouement qu'opère le chantier dans la nouvelle, nous nous permettons de renvoyer le lecteur ou la lectrice à : DELCOUR (M.), « D'une littérature fin de siècle à une écriture du dénouement : l'habitation hantée dans « Véra », *Bruges-la-Morte* et *L'Occupation des sols* », *Les Lettres romanes*, 70, (2016), p. 89-104.

⁵ DIDI-HUBERMAN (G.), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., 1992, p. 21.

⁶ VIART (D.), « Les esthétiques démenties : réalisme et minimalisme d'*Un an* à *Je m'en vais* », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXe siècle. Jean Echenoz. Les Grandes Blondes, Un an et Je m'en vais*, 38, (2004), p. 20.

⁷ Christine Jérusalem relève un type similaire de confusion entre image et réalité au début d'un chapitre d'un autre roman d'Echenoz, *Le Méridien de Greenwich* (JÉRUSALEM (C.), *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p. 121.

présence, tant pour le père (« Regarde un peu ta mère, s'énervait Fabre », *OS*, p. 10 ; « un studio situé sous les yeux de Sylvie », *OS*, p. 19) que, plus occasionnellement, pour le fils (« Paul visita sa mère », *OS*, p. 10 ; « une maille du vêtement maternel », *OS*, p. 13 ; « le ventre de sa mère », *OS*, p. 15, etc.) Ce faisant, Echenoz use d'un procédé proche de l'« analogie anthropocentriste », considérée par Alain Robbe-Grillet comme « dangereuse⁸ », car supposant une nature humaine et s'inscrivant dans un humanisme que le Nouveau Roman a récusé⁹. La personnification à l'œuvre dans *L'Occupation des sols* est bien sûr contrebalancée par l'effet de minoration, par plusieurs procédés liés à l'humour, à l'ironie et à la distanciation, et ne permet donc aucune révélation d'une vérité cachée qui serait l'âme de la ville, du bâtiment ou de Sylvie. Elle nous paraît toutefois autoriser, instaurer et même renouveler la position de spectateur – que Robbe-Grillet jugeait mise à mal dans l'emploi des métaphores.

La personnification et ses effets sur les personnages dans la nouvelle rejoignent l'une des deux réactions humaines face au tombeau et à la scission du voir décrites par Didi-Huberman. Cette attitude consiste à « faire de l'exercice du voir *un exercice de la croyance* : une vérité qui n'est ni plate ni profonde mais qui se donne en tant que vérité superlative et invocante, éthérée mais autoritaire¹⁰ ». Il s'agit ici de :

[S]e porter *au-delà de la scission* ouverte par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons [...] dépasser – imaginativement – *et ce que nous voyons, et ce qui nous regarde*. Le volume perd alors son évidence de granit, et le vide perd lui aussi son pouvoir inquiétant de mort présente [...] [Ce] cas de figure revient donc à produire un *modèle fictif* où tout – volume et vide, corps et mort – pourrait se réorganiser, subsister, continuer de vivre à l'intérieur d'un grand rêve éveillé¹¹.

Les personnages de *L'Occupation des sols* semblent également vivre un « grand rêve éveillé », en raison de la confusion entre la représentation de Sylvie et la présence effective de cette dernière.

Le parallèle entre la croyance décrite par Didi-Huberman et ce qui se joue entre l'effigie et Fabre, convaincu d'être en face de Sylvie, est encore plus manifeste lorsque la personnification confine à la déification. Fabre et son fils ont en effet institué un rituel dominical qui s'apparente à un pèlerinage : « le dimanche et certains jeudis, [...] ils allaient voir Sylvie Fabre » (*OS*, p. 8). La dernière image qui a été conservée de Sylvie se situe près de « la rue Marseille, la rue Dieu » (*OS*, p. 8) et emprunte à l'imagerie de la Vierge : « elle souriait dans quinze mètres de robe bleue » (*OS*, p. 8). Les descriptions de la fresque mettent de plus l'accent sur la verticalité : l'effigie, haute de « quinze mètres », « regardait de haut » les passants (*OS*, p. 8), « la voix énervante » de Fabre installé dans le studio jouxtant la fresque « tomba du ciel, d'une haute fenêtre au milieu du ciel [...] Monte, Paul » (*OS*, p. 17). Le portrait de Sylvie participe alors simultanément de l'icône publicitaire et de l'image sainte, l'évocation de la madone redoublant de surcroît le signifié maternel.

La fresque, travaillée par la personnification, n'est pas simplement un souvenir qui supposerait que le travail de deuil ait été accompli, un support pour la mémoire, elle *est* Sylvie. Créant l'illusion d'une Sylvie réelle, vivante, le portrait renoue avec l'objectif poursuivi, dans la cuisine, par la description holographique. Mais là où cette dernière, supportée par le seul discours de Fabre, échouait, la fresque personnifiée s'apparente à un trompe-l'œil, à une représentation qui, grâce à des artifices de perspective, crée l'illusion d'un objet en relief et fait croire à la présence du modèle.

3. Façade et minimalisme

Cependant, si le désir de percer les murs et de trouer l'écran de la représentation pour renouer avec la présence d'une Sylvie vivante constitue la trame de la nouvelle, il ne s'accompagne, dans l'écriture d'Echenoz, d'aucune révélation, ni sur les motivations du personnage ni sur le sens à donner

⁸ ROBBE-GRILLET (A.), *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 52.

⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN (G.), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, 1992, p. 21.

¹¹ *Ibid.*, p. 20.

à l'environnement urbain – est-il en mouvance ou en déliquescence ? Même si le désir maladif de Fabre crée l'illusion qui anime la fresque, conférant à celle-ci une dimension auratique, la description reste une description « de surface ». Le rapport des personnages d'Echenoz à leur environnement urbain, s'il est définitoire de la caractérisation de bon nombre de ceux-ci, ne semble guère empreint d'affects, dans un mouvement caractéristique des « romans minimalistes, blancs, que leur éditeur, Jérôme Lindon, a dit "impassibles"¹² ». Comme l'écrit Fieke Schoots : « le personnage minimaliste se définit par rapport aux lieux et objets. En fait, le décor est aussi important que les personnages. Faute d'une motivation psychologique, ceux-ci n'ont pas plus de profondeur que les objets. Le regard ricoche autant sur la surface des choses que sur les apparences des hommes¹³ ». L'écriture d'Echenoz participerait de l'« effet d'anonymat¹⁴ » qu'Henri Garric associe aux milieux urbains mis en scène par Olivier Rolin ou Joseph Brodsky, voire de la « dépersonnalisation du sujet¹⁵ ».

Selon Didi-Huberman, l'autre attitude face au tombeau, face à la perte que ce dernier commémore et annonce tout à la fois, face à la scission du voir à laquelle ce monument préside, serait *tautologique* et consisterait à :

[R]ester *en deçà de la scission* ouverte par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons. Attitude qui revient à prétendre s'en tenir à ce qui est vu. C'est croire – je dis bien : croire – que tout le reste ne nous regarderait plus. C'est, devant un tombeau, décider d'en rester au volume comme tel, au *volume visible*, et postuler tout le reste comme inexistant¹⁶.

Cette posture rejette la possibilité de l'association, l'interprétation symbolique ou spirituelle. L'homme de la tautologie, devant le tombeau, « voudra *ne rien voir d'autre au-delà de ce qu'il voit* présentement¹⁷ », « affirmant comme un triomphe l'identité manifeste – minimale, tautologique – de cet objet même : "Cet objet que je vois, il *est* ce que je vois, un point, c'est tout." [...] "Ce que je vois, c'est ce que je vois, et je m'en contente"...¹⁸ » Cette position équivaut, selon Didi-Huberman, à un triomphe de la transparence, de l'objet indépendant, vidé d'intériorité et de symbolisme, et peut, selon le philosophe, être mis en parallèle avec le courant minimaliste dans les arts plastiques. La forme de déni que serait la tautologie minimaliste signe, d'après Didi-Huberman, « qu'il n'y a là [devant un cube de Donald Judd par exemple] *rien qu'un volume*, et que ce volume n'est rien d'autre que lui-même, par exemple un parallélépipède d'environ un mètre quatre-vingts de longueur...¹⁹ » Comme l'écrit Pascal Mougin : « L'œuvre minimale résiste à la sublimation parce qu'elle ne représente ni ne signifie rien, n'offrant à voir "littéralement" que ce qu'elle est. Muette et opaque, elle abandonne toute dimension auratique²⁰ ».

Cette esthétique rappelle à maints égards les déclarations de Robbe-Grillet quant au refus de l'anthropomorphisme dans la description du monde qui nous environne.

Le monde autour de nous redevient une surface lisse, sans signification, sans âme, sans valeurs, sur laquelle nous n'avons plus aucune prise. Comme l'ouvrier qui a déposé le marteau dont il n'a plus besoin, nous nous retrouvons une fois *en face* des choses.

¹² VIART (D.), « Mémoires du récit. Questions à la modernité », in *Écritures contemporaines I. Mémoires du récit*, sous la direction de VIART (D.), Paris, Lettres modernes Minard, 1998, p. 13.

¹³ SCHOOTS (F.), *Passer en douce à la douane*, op. cit., 1997, p. 153.

¹⁴ GARRIC (H.), *Portraits de villes*, op. cit., 2007, p. 224.

¹⁵ *Ibid.*, p. 226. Voir aussi : BESSARD-BANQUY (O.), *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 147-149 ; BLANCKEMAN (B.), *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 78-81.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN (G.), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., 1992, p. 18-19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸ *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ MOUGIN (P.), *Moderne / contemporain: art et littérature des années 1960 à nos jours*, Dijon, Les presses du réel, 2019, p. 100.

Décrire cette surface n'est donc que cela : constituer cette extériorité et cette indépendance. Probablement n'ai-je pas plus à dire « sur » la boîte de mon encrier qu'« avec » elle ; si j'écris qu'elle est un parallélépipède, je n'ai pas la prétention d'en dégager une quelconque essence ; j'ai encore moins le projet de la livrer au lecteur pour que son imagination s'en empare et l'orne de colorations multiples : je désirerais plutôt l'en empêcher²¹.

Le projet « tautologique » des artistes minimalistes américains tel qu'il est décrit et problématisé par Didi-Huberman fait également écho à de nombreux traits caractéristiques de l'esthétique d'Echenoz et d'autres « jeunes auteurs de Minuit », étiquetés « minimalistes » par plusieurs critiques²².

Au sein de cet univers « désenchanté », ces écrivains portent leur travail doublement sur le contenu et le style : le contenu est réduit à la banalité de micro-événements (il n'y a plus rien à raconter, le monde est ordinaire) [...] De même le style se refuse à toute emphase, à tout pathos, à tout lyrisme²³.

Didi-Huberman, en étudiant quelques œuvres d'artistes minimalistes américains (Donald Judd, Robert Morris et Tony Smith essentiellement), associe la position théorique défendue par certains de ceux-ci à un refus des détails – refus peu compatible, il est vrai, avec le projet esthétique de la plupart des auteurs rangés sous l'étiquette de minimalisme, qu'il s'agisse, entre autres, d'Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel, Éric Chevillard, Marie Redonnet ou encore Christian Gailly. Il lie surtout cette position théorique à une attitude tautologique, qui reviendrait à nier la scission du sujet pour proposer « des objets réduits à la seule formalité de leur forme, à la seule visibilité de leur configuration visible, offerte sans mystère, entre ligne et plan, surface et volume²⁴ ».

Bien sûr, le médium et les procédés et par conséquent ce que recouvre cette appellation dans les arts plastiques, en littérature ou encore en architecture diffèrent. Se dégagent cependant de l'œuvre de Jean Echenoz un goût pour les intrigues minimales (ce que corrobore le genre de la nouvelle), un même attrait pour le moins et l'économie des moyens, une semblable mise en scène d'objets quotidiens, sans mystère, entassés ou en série, un attrait pour l'insignifiant et les formes géométriques, une même défiance à l'égard de la psychologie, qui se manifeste, selon les critiques, par l'impassibilité, le lissage des affects, etc. Parallèlement à un « retour au récit », les « jeunes auteurs de Minuit » opéreraient un « retour au réel », qui reviendrait souvent, comme dans les arts plastiques, à se concentrer sur des objets d'apparence banale, sans mystère. En ceci, effectivement, ces auteurs ne seraient pas si éloignés de la littérature que Robbe-Grillet appelait de ses vœux : « Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles²⁵ ». Dans cette optique, le narrateur se verrait dépersonnalisé et le point de vue finalement aboli.

Selon Didi-Huberman, le projet des minimalistes, dans les arts plastiques du moins, serait de rendre les objets artistiques *transparents* :

Des objets de certitude visuelle autant que conceptuelle ou sémiotique (« Ceci est un parallélépipède d'acier inoxydable... » Exit la « similitude désidentifiante » dont Michel Foucault parlait dans *Ceci n'est pas une pipe*). Devant eux, il n'y a rien à croire ou à imaginer, puisqu'ils ne mentent pas, ne cachent rien,

²¹ ROBBE-GRILLET (A.), *Pour un nouveau roman*, op. cit., 1963, p. 64.

²² Voir notamment : AMAR (R.), « Du minimalisme de Jean Echenoz », *Les Lettres romanes*, 59 (1-2), (2005), p. 113-121 ; BESSARD-BANQUY (O.), *Le roman ludique*, op. cit., 2003 ; BLANCKEMAN (B.), *Les récits indécidables*, op. cit., 2000 ; DAMBRE (M.) et BLANCKEMAN (B.) (éds), *Romanciers minimalistes. 1979-2003*, op. cit., 2012 ; SCHOOTS (F.), « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., 1997 ; THIBAUT (B.), « Les bâtons rompus de l'écriture : "l'histoire brisée" entre récit minimal et récit minimaliste », in *Le récit minimal: du minime au minimalisme: littérature, arts, media*, sous la direction de BÉDRANE (S.), REVAZ (F.), VIEGNES (M. J.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 121-136.

²³ VIART (D.), « Blancheurs et minimalismes littéraires », in *Écritures blanches*, sous la direction de RABATÉ (D.), VIART (D.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 21-22.

²⁴ DIDI-HUBERMAN (G.), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., 1992, p. 31.

²⁵ ROBBE-GRILLET (A.), *Pour un nouveau roman*, op. cit., 1963, p. 63.

pas même le fait qu'ils peuvent être vides. Car, d'une façon ou d'une autre – concrète ou théorique – ils sont *transparents*. [...] art vidé de toute connotation, peut-être même "vidé de toute émotion" [...] un anti-expressionnisme, un anti-psychologisme, une critique de l'intériorité²⁶.

L'« anti-psychologisme » évoqué par Didi-Huberman ne manque pas de rappeler le projet revendiqué par Echenoz de délaissier la psychologie de ses personnages. À première vue, les textes d'Echenoz, y compris *L'Occupation des sols*, suscitent souvent un effet de lecture objectivant et peuvent être rapprochés de ces « objets de certitude visuelle » de plusieurs façons. Sophie Deramond, établissant un parallèle entre l'« écriture minimaliste » d'Echenoz et le minimalisme en architecture²⁷, scinde ainsi l'œuvre d'Echenoz en considérant, *grosso modo*, les romans publiés à partir d'*Un an*, caractérisés par la « sobriété », comme « minimalistes » (les autres étant « post-modernes »). L'attrait pour le détail, l'abandon de l'exubérance et des couleurs au profit du gris, l'austérité, constitueraient autant de points communs entre *Un an*, *Je m'en vais* et *Au piano* et le credo « Less is more » de Ludwig Mies Van Der Rohe.

Ultime effigie d'une disparue, promise à l'engloutissement par le plan d'occupation des sols, la fresque, dispositif central de la nouvelle, est doublement liée à la disparition et au deuil. Ces deux thèmes semblent pourtant d'emblée minimisés par la position détachée et prosaïque qu'adopte le narrateur, avec l'effet d'humour qu'une telle formulation peut éventuellement provoquer : « 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.* » (*OS*, p. 7, nous soulignons). Le même processus de minoration s'applique aux environs de la fresque par la fonction restrictive de la conjonction *que* et le choix d'adjectifs insistant sur le caractère secondaire et approximatif de cet espace : « le mur [...] surplombait un *petit* espace vert *rudimentaire*, sorte de square sans accessoires qui ne consistait qu'à former le coin de la rue. » (*OS*, p. 9), « gazon *subsidaire* » (*OS*, p. 11, nous soulignons). L'effigie même de Sylvie est ponctuellement dédramatisée par Paul « pour qui ce mur n'était qu'une tranche de vie antérieure » (*OS*, p. 10). La détérioration de la fresque due aux travaux contigus est quant à elle aussitôt minimisée par une proposition concessive : « quoique tout cela restât très progressif » (*OS*, p. 13).

De même, la description du premier intérieur des Fabre est laconique, marquée par la minoration et l'indétermination, placée sous le signe des seules fonctionnalité et commutation : « *quelque chose* de moins vaste, deux pièces *aux fonctions* permutables sous une cheminée de brique dont l'ombre donnait l'heure, et qui avaient ceci de bien d'être assez proches du quai de Valmy » (*OS*, p. 7, nous soulignons) ; « Souvent ce fut à Paul de déplier le canapé convertible, *transformant les choses en chambre à coucher* » (*OS*, p. 8, nous soulignons). Le studio que loue ensuite Fabre paraît encore plus misérable :

Des revers avaient dû sévir pendant leur perte de vue puisqu'il n'y avait plus aucun de ces 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 (*OS*, p. 17).

Toute cette description ne manque pas d'évoquer l'impression d'« éloge de la banalité²⁸ » minimaliste que peut donner l'œuvre d'Echenoz, déterminée par l'attention portée aux objets : le début des travaux qui vont masquer l'effigie maternelle est ainsi signifié par une formule tout à la fois centrée sur l'élément minimal qu'est l'objet et sur l'atténuation de celui-ci par le choix du verbe *suffire* : « Il *suffit* d'un objet pour enclencher une chaîne » (*OS*, p. 13, nous soulignons). Le chantier mis en scène dans *L'Occupation des sols*, notamment le terrain vague que devient le square aux pieds de Sylvie, renforce cette impression de désaffection subjective :

²⁶ DIDI-HUBERMAN (G.), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., 1992, p. 34-35.

²⁷ DERAMOND (S.), « Minimalisme et spatialité chez Jean Echenoz », in *Romanciers minimalistes. 1979-2003*, op. cit., 2012., p. 93-101.

²⁸ BESSARD-BANQUY (O.), *Le roman ludique*, op. cit., 2003.

Négligence ou manœuvre, on laissait l'espace déperir. [...] Heurté, l'usager boycotte cet espace rayé du monde chlorophyllien, n'y délègue plus sa descendance, n'y mène plus déféquer l'animal familial. Le trouvant un matin barré d'une palissade, il cautionne cette quarantaine l'œil sec, sans se questionner sur son initiative ; son cœur est froid, sa conscience pour soi (OS, p. 11-12).

4. Une fresque qui regarde

Néanmoins, plusieurs autres procédés minent explicitement une assimilation trop rapide entre l'esthétique d'Echenoz et une quelconque tautologie. Le plus flagrant est probablement la personnification de la fresque que nous avons déjà évoquée et qui conduit Fabre et, dans une moindre mesure, Paul et le lecteur, à confondre Sylvie et son effigie. Pour les personnages et, tout au moins au début de la nouvelle, pour le lecteur, même si la description est souvent menée sous le mode de la minoration, cela n'empêche pas qu'elle produise des effets, tant sur les personnages et le lecteur que sur le statut de la réalité représentée. Si l'intériorité des personnages est clairement réduite à sa plus simple expression, la fresque décrite dans la nouvelle ne peut être confondue avec des productions artistiques devant lesquelles, selon les déclarations des artistes évoqués par Didi-Huberman, « il n'y a rien à croire ou à imaginer, puisqu'ils ne mentent pas, ne cachent rien, pas même le fait qu'ils peuvent être vides²⁹ ».

La fresque « ment », au contraire : dans le trompe-l'œil, la perspective pousse à son maximum le leurre inhérent au regard et à la définition figurée de la façade. Loin d'être une surface neutre, transparente, sans profondeur, le mur de la façade dissimule un intérieur d'immeuble qui ne sera jamais évoqué et se mue en un écran de projection – projection du fantasme d'une Sylvie vivante par le personnage mélancolique de Fabre. La fresque en deux dimensions, passe, grâce au statut de trompe-l'œil auquel correspond la figure de la personnification, à un espace à trois dimensions, pourvu dès lors d'une profondeur et apte à donner l'illusion d'une Sylvie vivante, en chair et en os, « regardante ». Enfin, la description recourant à l'entassement d'objets dans l'épisode de la vidange du canal tout comme les énoncés humoristiques (« des ferrailles aux arêtes menaçantes, tendues vers l'usager comme les griffes mêmes du tétanos », p. 12)³⁰ contredisent également l'idée d'un texte qui serait, pour reprendre l'expression de Didi-Huberman, « vidé de toute connotation³¹ ». Comme l'a remarqué Dominique Viart au sujet des romans *Un an* et *Je m'en vais*³², même si l'écriture d'Echenoz partage certains traits avec le minimalisme pratiqué dans les arts plastiques ou l'architecture, l'auteur semble entamer dans cette nouvelle un travail d'évidement de cette étiquette minimaliste :

Nul doute que la notion de « minimalisme » ne disconvienne particulièrement à l'écriture de Jean Echenoz : l'inventivité de ses romans est trop profuse, ses récits sont trop délirants, sa narration trop virtuose, ses registres trop variés, sa tonalité trop instable, son intertextualité trop riche. Cela n'a pas empêché la critique de lui appliquer cette étiquette bien mal adaptée³³.

La nouvelle d'Echenoz, tout en questionnant cette esthétique en littérature, thématise la question du minimalisme et rejoint les considérations de Didi-Huberman sur la représentation.

En effet, le face-à-face avec le tombeau, qui peut, selon Didi-Huberman, provoquer angoisse ou mélancolie, est exemplaire en ce qu'il « ouvre notre expérience en deux, parce qu'[il] impose tangiblement à nos yeux [la] scission³⁴ » d'un sujet qui est partagé entre œil et regard, organe et (dé)prise de l'Autre, organisme et inconscient. Le face-à-face avec le tombeau renvoie le sujet à sa division inhérente : d'un côté, il y aurait, selon Didi-Huberman ce que l'on peut *voir* devant un tombeau,

²⁹ DIDI-HUBERMAN (G.), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., 1992, p. 34-35.

³⁰ Pour d'autres exemples, voir : PAILLET (A. M.), « Humour et stratégies d'effacement dans *L'Occupation des sols* », *Revue Sciences/Lettres*, 3, (2015), en ligne, <http://rsl.revues.org/887>, page consultée le 18 novembre 2019.

³¹ DIDI-HUBERMAN (G.), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., 1992, p. 35.

³² VIART (D.), « Les esthétiques démenties : réalisme et minimalisme d'*Un an* à *Je m'en vais* », art. cit., 2004, p. 23.

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ DIDI-HUBERMAN (G.), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., 1992, p. 17.

« l'évidence d'un volume, en général une masse de pierre³⁵ », de l'autre, ce qui *regarde* le sujet, « une espèce d'évidement [...] qui touche là, devant moi, l'inévitable par excellence : à savoir le destin du corps semblable au mien, vidé de sa vie, de sa parole, de ses mouvements, vidé de son pouvoir de lever sur moi les yeux. Et qui pourtant me regarde en un sens – le sens inéluctable de la perte ici à l'œuvre³⁶ ». Selon le paradigme psychanalytique – dans lequel s'inscrivent manifestement les présupposés de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* –, au même titre que le sujet parlant est « parlé » par les autres / l'Autre avant de pouvoir lui-même parler, le sujet voyant est d'abord un être vu³⁷. Le regard, assimilé par la psychanalyse à l'Autre et à l'ordre du Réel, ne se confond donc pas, selon ce paradigme, avec l'idée tout occidentale de maîtrise du monde par le sujet. Si le sujet voit et même regarde effectivement le monde, il est préalablement regardé par le tableau du monde³⁸. Le regard humain comporte donc une part aveugle : quelque chose échappe sans cesse à l'œil et renvoie le sujet à une perte irrémédiable, un manque définitoire et existentiel, qu'illustre exemplairement un objet tel que le tombeau.

Dans *L'Occupation des sols*, la ville, par l'entremise d'une façade peinte, personnifiée, dotée par l'auteur d'un regard et conçue dans un mouvement de va-et-vient entre apparition et disparition³⁹ qui induit un manque à voir, renvoie le personnage à cette division fondamentale. D'une part, l'effigie de Sylvie ramène explicitement les personnages à leur division inhérente, renouant avec l'effet du tombeau décrit par Didi-Huberman et nié par les déclarations (bien plus que par les œuvres⁴⁰) des artistes minimalistes. Le pouvoir de cette image censée être vue de tous se manifeste dans sa capacité à « voir » les personnages (elle « tendait vers eux le flacon de parfum », p. 8), à les dominer de son regard surplombant (« [e]lle les regardait de haut », p. 8), à les capturer : Paul est ainsi dans « une cabine scellée dans le champ visuel de Sylvie Fabre » (p. 11) et son père n'a de cesse de retrouver une place « sous les yeux de Sylvie » (p. 18-19). D'autre part, le manque à voir est au cœur de la nouvelle d'Echenoz : le désir qu'éprouve Fabre de retrouver Sylvie, qui le conduit à projeter sur un mur de la ville le fantasme de son épouse encore vivante est, avec le chantier qui petit à petit dissimule l'effigie, l'un des moteurs narratifs de la nouvelle. Ce personnage est en effet habité par un désir maladif de voir qui l'amène à percer le mur de sa nouvelle habitation pour retrouver la fresque. Le désir de trouer le mur révèle que le désir de voir de Fabre s'avère en réalité être un désir de voir derrière l'écran de la représentation, derrière les hologrammes (qui se révèlent décevants), derrière la fresque (lorsqu'il enjoint à son fils de regarder sa mère alors que ce dernier n'y voit qu'une « tranche de vie antérieure »), derrière le mur qui finalement dissimule cette fresque. La ville en chantier lui ravit l'objet imaginaire de son désir, créant un « manque à voir » incessant.

Le dispositif de la fresque peinte sur une façade, tout à la fois personnifiée et placée dans un environnement minoré orchestre donc *a priori* des procédés et des effets très similaires à ceux de la « tautologie minimaliste » comme de la « croyance », deux attitudes caractéristiques du rapport à la mort et à l'œuvre d'art que décrit Didi-Huberman. En réalité, la nouvelle d'Echenoz détourne l'une et l'autre et fait apparaître leur postulat – faussé – commun, celui d'un sujet refusant la schize inhérente au sujet. Ce déni, que malmène précisément Echenoz, conduit d'une part à l'idéal d'une image « sans reste » qui annulerait l'écart entre sujet et objet et réduirait l'espace environnant une représentation faite de « plat », de « plaqué⁴¹ », au-delà de laquelle il n'y aurait rien à voir, d'autre part à la projection imaginaire pure et simple qui évite le regard porté par l'image sur le sujet et fait céder celui-ci à la fascination. Dans la prépondérance qu'elle accorde à l'image et dans le traitement qu'elle fait de celle-ci, la nouvelle d'Echenoz met en scène ces deux tentations et leurs écueils. L'évanescence et l'inefficacité de

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Voir notamment : PARDO (É.), « Le regard médusé », *Recherches en psychanalyse*, 9, (2010), p. 85.

³⁸ Voir notamment : ASSOUN (P.-L.), *Le regard et la voix. Leçons de psychanalyse*, Paris, Economica, 2014, p. 5.

³⁹ HOUPEMANS (S.), « Pleins et trous dans l'œuvre de Jean Echenoz », *art. cit.*, 1994.

⁴⁰ Didi-Huberman analyse ainsi la parenté entre les cubes de Toni Smith ou Donad Judd et la tombe ou la chute. En réalité, selon Didi-Huberman, ces sculptures sont bien des sculptures-tombeaux, qui regardent l'observateur en le renvoyant à la finitude de son corps (DIDI-HUBERMAN (G.), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, 1992, p. 18).

⁴¹ HAMON (P.), *Expositions : littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, Corti, 1989, p. 34.

l'hologramme empêchent la nouvelle de souscrire à l'hyperréalisme comme à la présentation d'un environnement transparent, qui ne ferait plus sens pour le sujet. Au contraire, le projet d'Echenoz rejoint bien l'effet de nombreuses productions minimalistes, permettant un nouveau regard sur l'environnement de l'œuvre – le cadre urbain dans le cas de la nouvelle d'Echenoz –, « le moyen d'une expérience perceptive et sensori-motrice de l'espace qu'elle redistribue autour d'elle⁴² ». La nouvelle interroge ce faisant certains impensés, évoqués par Didi-Huberman, de la croyance et de la tautologie du minimalisme.

⁴² MOUGIN (P.), *Moderne / contemporain, op. cit.*, 2019, p. 100.