

Espaces, plis et architecture du récit bref : *L'Occupation des sols* de Jean Echenoz

Résumé

La littérature a été longtemps placée du côté des arts du temps plutôt que de celui des arts de l'espace. Contrairement à ce qui pourrait être attendu d'un roman aussi bref que celui de Jean Echenoz, *L'occupation des sols* pourrait réconcilier cette opposition. Le texte comprime dans un espace restreint des temporalités multiples et un espace fictif plié et replié : il se donne à voir comme une image, permettant ainsi une saisie globale et instantanée du sens, engageant le regard dans une lecture complexe.

Abstract

Literature has long been assumed to be an art of time rather than an art of space. Contrary to what is usually expected from a novel as short as Jean Echenoz's, *L'occupation des sols* could reconcile this opposition. In a limited space, the text condenses multiple temporalities and a fictional space that is folded and refolded: it can be seen like an image, allowing its meaning to be globally and instantly understood, and engaging a complex reading.

Mots-clés

Architecture – espace – représentation – pli – forme brève

Keywords

Architecture – space – representation – fold – short narrative

Architectures et littérature

Les interactions entre littérature et architecture ont fait l'objet de nombreuses études – que ce soit comme métaphore, pour illustrer la construction du récit¹, ou encore comme analyse de l'arrière-plan et des décors du roman². Si certains penseurs ont également souligné les similitudes entre les deux arts³, ce n'est que récemment qu'émerge une véritable lecture de l'espace architectural du texte, établissant le parallèle entre l'espace produit par le texte et l'espace matériel du livre. Selon

¹ Nous pensons aux travaux qui envisagent la littérature en tant que structure, notamment à ceux de Iouri Lotman, qui a théorisé la notion de texte comme construction issue de structures extratextuelles hiérarchisées (voir Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973) ou encore à ceux de Gérard Genette, qui développe une poétique de la *transtextualité*, et place l'objet littéraire dans un réseau de relations avec d'autres textes (voir Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979).

² Voir à ce sujet les ouvrages dirigés par Pierre Hyppolite (*Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006 ; ou encore *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2012).

³ Philippe Hamon, entre autres (cité dans Pierre Hyppolite, *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, p. 9).

l'architecte Bruno Zevi, une « ...construction n'est pas la somme des longueurs, des largeurs, et des hauteurs de ses divers éléments, elle est l'ensemble des mesures du vide, de l'espace interne dans lequel les hommes marchent et vivent »⁴. D'ailleurs, comme l'écrit Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « la notion d'espace littéraire implique une double équation, suivant laquelle la littérature, en son désœuvrement, relève de l'espace, en même temps que l'œuvre littéraire, de par la singularité de son écriture devient apte à engendrer ce en quoi elle s'inscrit »⁵. Ce lien qui unit immanquablement l'espace du texte à celui qu'il évoque – ou convoque – porterait à croire que l'espace déployé par un très court récit (roman court ou *novella*) est restreint, en raison de la brièveté de la narration. Or nous avançons ici l'inverse, soit que la forme brève exerce plutôt une force de compression sur l'espace fictionnel, permettant à des univers de tenir tout entiers dans l'espace réduit du livre, qui s'apparenterait alors à un aleph, cette minuscule sphère qui contient l'entièreté de l'univers⁶. C'est le cas notamment de *L'occupation des sols* (1988), roman⁷ exceptionnellement court de Jean Echenoz qui tient en une quinzaine de pages à peine (avec des marges augmentées), où l'architecture, comme structure et comme construction d'espaces, joue un rôle de premier plan. En effet, Paul et son père (Fabre), doivent déménager suite à un incendie dans lequel ils ont tout perdu – « la mère, les meubles et les photographies de la mère »⁸ (p. 7). Ils ne possèdent plus qu'une seule image de Sylvie Fabre : une publicité de parfum peinte sur le flanc d'un immeuble, qui dépérit au fil du temps, au même rythme que le petit espace vert à ses pieds. Puis, un nouvel édifice est bâti à la place du square : le portrait de Sylvie disparaît à mesure que la construction avance. Fabre décide éventuellement d'acheter dans le nouvel immeuble l'appartement qui se trouve vis-à-vis des yeux de sa défunte femme, et amorce, avec son fils, la démolition du mur qui dissimule le visage de Sylvie. L'espace urbain semble faire la narration du texte : l'architecture, en créant des espaces qui se déplient dans le texte et qui font image tout à la fois, permettrait ainsi de réconcilier les arts du temps et de l'espace, qu'on a souvent opposés dans le passé⁹, affirmant que le sens de la littérature prend du temps à se révéler, alors que les arts visuels en offrent une saisie globale et instantanée. Nous défendons donc l'idée selon laquelle un texte plus économe de ses mots, plus épuré – c'est le cas de *L'occupation des sols*

⁴ Cité dans Pierre Boudon, *Sur l'espace architectural*, Paris, Dunod, 1971, p. 16.

⁵ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 11-12.

⁶ Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Paris, Gallimard, 1967.

⁷ Nous prenons le parti de considérer qu'il s'agit d'un « roman court », à défaut d'une classification fixe de ce texte. Sophie Deramond le qualifie plutôt de « petit récit » (voir « Minimalisme et spatialité chez Jean Echenoz » dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes : 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 93-101).

⁸ Jean Echenoz, *L'occupation des sols*, Paris, Éditions de Minuit, 1988. Voir cette édition pour toutes les références de pages entre parenthèses dans le texte.

⁹ Comme l'a fait notamment Gotthold Ephraim Lessing (voir le *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, Paris, Klincksieck, [1766] 2011).

– donne à voir des images dans leur ensemble, paradoxalement : c'est ce qui ferait entrevoir, dans la trame narrative, des strates, des tracés parallèles, des plis.

Espaces et temporalités

Le texte s'ouvre sur un espace qui déjà pose problème : « Comme tout avait brûlé [...], pour Fabre et son fils Paul c'était tout de suite beaucoup d'ouvrage : toute cette cendre et ce deuil, déménager, courir se refaire dans les grandes surfaces » (p. 7). À ce premier lieu dont il ne subsiste que des traces succède « quelque chose de moins vaste, deux pièces aux fonctions permutable » (*ibid.*), trouvé « trop vite » (*ibid.*) par Fabre. Dans ce nouveau logis, Fabre parle à Paul de sa mère, « le soir après le dîner, [...] parfois dès le dîner » (*ibid.*). Un empressement, souligné par la narration, marque le passage d'un espace à l'autre : c'est avec le deuil de sa mère et de l'appartement qu'elle habitait avec eux que Paul doit composer simultanément, visiblement brusqué par la rapidité avec laquelle l'espace change. L'espace est par ailleurs intrinsèquement lié au temps : au début, Paul et son père vont voir le portrait de Sylvie « le dimanche et certains jeudis » (p. 8), suivant toujours le même parcours : « ils partaient sur le quai de Valmy vers la rue Marseille, la rue Dieu, ils allaient voir Sylvie Fabre » (*ibid.*). C'est de cette façon qu'ils parviennent à déjouer le cours du temps, à rebours de la mort (la toponymie ne relève certainement pas du hasard), et peuvent revoir la défunte de plein pied, qui « les regardait de haut » (*ibid.*). Les années passent, Paul et son père se distancient – « suffisamment pour qu'on ne se parlât même plus » (p. 10) –, les visites s'espacent et c'est le hasard qui en détermine la fréquence : « Paul visita sa mère sur un rythme plus souple, deux ou trois fois par mois, compte non tenu des aléas qui font qu'on passe par là » (*ibid.*). L'espace donne la mesure du temps qui s'écoule : le petit square, au pied du mur où est représentée Sylvie, assurait d'abord la protection de l'immeuble contre le développement urbain, mais se dégrade progressivement, par « négligence ou manœuvre » (p. 11). En le condensant, la narration accélère le passage du temps : « Les choses vertes s'y raréfièrent au profit de résidus bruns jonchant une boue d'où saillirent des ferrailles aux arêtes menaçantes, tendues vers l'usager comme les griffes mêmes du tétanos » (p. 11-12). Le square, où plus personne n'ose s'aventurer, est éventuellement barricadé par une palissade, qui elle-même « se dégraderait à terme : [...] elle s'était vite rompue à l'usure des choses, intégrée au laisser-aller » (p. 12-13).

Cet abandon de l'espace, plutôt que de permettre un retour à un état plus naturel des choses, mène à son isolement, puis à sa destruction : « Il suffit d'un objet pour enclencher une chaîne, il s'en trouve toujours un qui scelle ce qui le précède, colore ce qui va suivre – au pochoir, ainsi, l'avis du permis de construire » (p. 13). Trahi de la sorte, détourné de ses fonctions, l'espace rattrape le temps présent : « Dès lors c'est très rapide, quelqu'un ayant sans doute vendu son âme avec l'espace, il y a le trou » (p. 14). Les remarques ponctuelles de la narration, faisant le point sur l'état des choses,

passent néanmoins sous silence l'essentiel, donnant plutôt à voir des sortes d'arrêts sur image qui se fondent les uns dans les autres : s'il ne fait aucun doute que le temps avance, il n'est pas aisé, au détour d'une phrase, d'en suivre la progression ou d'en distinguer les différents moments.

Représentation, image et perceptions

À travers le récit, le portrait de Sylvie Fabre se métamorphose, se dégrade au fil du temps, qui en devient la matière même : « Le ravalement de la façade fit naître sur la robe bleue, par effet de contraste, une patine ainsi que des nuances insoupçonnées » (p. 11). Par l'entremise du regard de son fils, qui témoigne de ces changements au gré de ses visites, le portrait prend vie : « Paul vit parfois d'un œil inquiet la pierre de taille chasser le bleu, surgir nue, craquant une maille du vêtement maternel ; quoique tout cela resta très progressif » (p. 13). L'image et la mère sont indistinctes – c'est elle qui disparaît, happée par la construction du nouvel immeuble, pas seulement la peinture : « Les étages burent Sylvie comme une marée » (p. 14-15). D'ailleurs, quand Paul et son père ne se parlent plus, et que les visites se font plus rares, la dégradation du portrait peint (et du square) s'accélère. Si Fabre tentait au départ de maintenir le souvenir de sa femme en vie – ses descriptions suscitant des sortes d'« hologrammes que dégonflait la moindre imprécision » (p. 8) –, c'est donc que Sylvie Fabre, sa représentation et le souvenir que sa famille a d'elle sont intrinsèquement liées : « C'était une belle robe au décolleté profond, c'était une mère vraiment » (p. 11). L'image et la femme se superposent, elles sont indissociables. Christine Jérusalem remarque :

Il y a un effet-puzzle de la représentation picturale. Mais au lieu de reconstruire l'image, les pièces du puzzle, à jamais disséminées, éclatent et dispersent le corps maternel. [...] Le défaut du portrait signale la dissolution du sujet. Le sujet s'est évanoui ; il est, pour reprendre une expression de Jean-Luc Nancy, « parti dans le décor ».¹⁰

La représentation – l'action de mettre devant les yeux et devant l'esprit – s'entend aussi au sens théâtral : il suffit de déplier un canapé dans les deux pièces aux fonctions permutables pour « transform[er] les choses en chambre à coucher » (p. 8), comme pour un changement de décor. Lorsque la construction débute dans le square, « du ruban rouge balisait le théâtre » (p. 14), puis lors d'une de ses visites, Paul est interpellé par son père dont « la voix énervante tomba du ciel » (p. 17) (on nomme parfois le plus haut balcon d'une salle de théâtre le « paradis »). Enfin, lorsqu'ils entreprennent de démolir le mur qui recouvre le portrait de Sylvie dans le nouvel appartement de Fabre, « le soleil en effet balai[e] tout le studio, comme un projecteur de music-hall frontalier » (p. 20). Le portrait de Sylvie n'est donc

¹⁰ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne, 2005, p. 189.

plus l'objet du regard, mais le regard lui-même : ce qui se joue sur scène se déroule à ses pieds. À l'instar d'une pièce de théâtre, l'action y est condensée et elliptique : un même espace peut donc servir de décors différents et des années peuvent s'écouler en quelques instants.

L'écriture du pli

Antoine Leygonie amorce sa réflexion sur *L'occupation des sols* par la recommandation, en quatrième de couverture, « d'échanger 90% des romans français publiés depuis un an contre ces seize pages-là » (extraite d'une critique de Pierre Lepape dans *Le Monde*). Il écrit : « Compte tenu du titre, il y aurait peut-être même matière à saisir à la fois l'occasion d'une expérience esthétique littéraire et celle d'une expérience de la ville et de l'architecture »¹¹. Ces éléments, qui relèvent du paratexte, mettent sur la piste d'une expérience – ou d'une lecture – double, où se dépie, dans un espace limité, une architecture urbaine qui compte parmi les protagonistes du récit.

Si plusieurs critiques ont discoursé sur le style d'écriture dépouillé, épuré des romans d'Echenoz, Sophie Deramond s'intéresse plutôt à la dimension spatiale du minimalisme : pour elle, la syntaxe épurée, « la simultanéité des actions et la continuité, l'unité par des figures récursives »¹² qui caractérisent la langue Echenoz, rejoignent la conception minimaliste de l'architecture ou de la sculpture, c'est-à-dire « "d'un art dont la force tiendrait dans sa seule présence brute", l'architecture minimaliste "[faisant] appel au subtil, à l'évanescence, [...] et cependant, par la simplicité [atteindrait] la monumentalité" »¹³. Même si Deramond ne se penche pas spécifiquement sur *L'occupation des sols*, il semble que l'on puisse en faire une telle lecture, puisque le texte parvient, à partir de presque rien – quelques pages –, à une certaine monumentalité. Elle avance que « les œuvres produites ne s'imposent plus par leurs dimensions ou leurs ambitions, mais conquièrent une noblesse dans le détail »¹⁴. Le roman très court d'Echenoz, loin de prétendre à l'universalité, resserre toutefois « le maillage » : d'après Bruno Blanckeman, il « se contracte autour de sa matière [...] par devoir de réserve »¹⁵ et laisse entrevoir le tissage de l'écriture elle-même. Le recours à la matière textile pour désigner le produit textuel revient aussi chez Christine Jérusalem, qui affirme que « l'intertextualité [...] plisse le texte echenozien »¹⁶. Ces images sont particulièrement parlantes : plisser signifie effectivement « modifier (une

¹¹ Antoine Leygonie, « Echenoz et l'architecte, l'occupation des sols ou l'occupation des vies ? » dans Pierre Hyppolite (dir.), *Architecture et littératures contemporaines*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2012, p. 271.

¹² Sophie Deramond, *op. cit.*, p. 95.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002, p. 66.

¹⁶ Christine Jérusalem, *op. cit.*, p. 56.

surface souple) en y faisant une suite, un arrangement de plis, [...] former par des plis », alors qu'on définit le pli comme étant la « partie d'une matière souple (papier, étoffe...) rabattue sur elle-même et formant ainsi une double épaisseur », ou encore une « ondulation, sinuosité que fait une étoffe, un tissu flottant ou trop large » (*Grand Robert*). Pour Gilles Deleuze, « plier-déplier ne signifie plus simplement tendre-détendre, contracter-dilater, mais envelopper-développer, involuer-évoluer. L'organisme se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l'infini, et de les déplier »¹⁷. En restreignant son étendue, en se contractant, l'espace du livre formerait ce *plissage*, mettant en contact des niveaux de sens qui autrement ne cohabiteraient pas, c'est-à-dire qu'il crée des raccourcis, des passages ou des correspondances entre les strates du récit, entre la diégèse et ce qui l'entoure, court-circuitant la linéarité du temps, ouvrant la voie à de nouvelles lectures. Cela s'apparente à ce qu'écrit Didi-Huberman à propos de l'expérience de l'image :

L'image fonctionne toujours [...] de façon double, dialectique ou duplice. La même image nous montre quelque chose et nous cache quelque chose en même temps. Ici elle révèle et là elle replie. Elle porte une certaine vérité et elle apporte une certaine fiction. Elle a donc elle-même la structure d'un pli [...]. Il faut donc soi-même, constamment, plier et déplier les images. Chiffonner [...] – pour mettre en contact certaines parties de l'image qui s'ignoraient encore – puis ouvrir grand.¹⁸

Le texte d'Echenoz se comporte à la manière d'une image dont il faudrait faire surgir « la pierre de taille » en « craquant une maille du vêtement » (p. 13). Ainsi, un texte plus court serait donc un texte davantage *plissé*, un espace compressé par de nombreux plis, afin d'en réduire le volume.

Constructions du récit

Genette disait que « chaque livre renaît à chaque lecture »¹⁹. *L'occupation des sols* se termine alors que Paul et son père s'apprêtent à redécouvrir le portrait de la mère, dont toutes les images ont disparu dans un incendie, comme on l'apprend au tout début du texte. Or la toute dernière phrase brouille les temporalités du récit, par effet de miroir : « ...très vite on respire mal, on sue, il commence à faire terriblement chaud » (p. 22). Alors que Fabre et son fils se trouvent à nouveau réunis dans un appartement où il n'y a pas de meubles ou presque, pas d'images de Sylvie, on peut voir là l'écho de l'incipit du roman : « 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... » (p. 7). Si à la fin ce sont des stratus de plâtre plutôt que des cendres qui se « suspendent au

¹⁷ Gilles Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 13.

¹⁸ Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman et Frédéric Lambert (dir.), *L'expérience des images*, Bry-Sur-Marne, Éditions INA, 2011, p. 106-107.

¹⁹ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 130.

soleil » et piquettent « les fronts, les cafés oubliés » (p. 21-22), il s'agit pourtant du même travail inlassable, de la même édification d'une « crypte funéraire, un mausolée »²⁰. Une perpétuelle alternance entre construction et destruction se joue dans le texte, bien que les pôles de cette opposition se confondent tout au long du récit : si la destruction des images de Sylvie pousse Fabre à tenter de la décrire toujours plus exactement et de faire naître des hologrammes (qui s'évanouissent aussitôt) au milieu de la cuisine, la construction d'un nouvel immeuble fait pourtant disparaître le portrait de Sylvie. Ce paradoxe de la destruction et de la construction, constamment en mouvement, fait bifurquer le temps : la narration se déplie dans un temps toujours à la fois déjà accompli et en devenir (comme en témoigne la variation constante des temps des verbes). La souplesse de l'écoulement du temps permet aux protagonistes de se déplacer entre les temporalités et les espaces sans avoir à se soumettre aux contraintes de la linéarité. Le deuil de la mère semble impossible à faire : ce sont les flammes qui l'ont fait périr et, bien des années plus tard, c'est dans une chaleur suffocante que Fabre et son fils tentent de retrouver sa trace. La narration s'interrompt à cet instant ; on peut supposer que le père et le fils ne parviendront jamais à mener à terme leur entreprise : ce temps inachevé, inachevable, forme alors une boucle presque fermée. Si chaque action entraîne une autre – comme « il suffit d'un objet pour enclencher une chaîne » (p. 13) – la narration est à la fois prise dans un cycle qu'elle ne peut briser et se trouve suspendue hors du temps, se déroulant ailleurs, autrement.

En somme, dans un espace physique limité, l'écriture de ces espaces multiples aux temporalités superposées fait entrevoir la possibilité d'un univers qui dépasse largement le « petit espace vert rudimentaire » (p. 9) et les « deux pièces aux fonctions permutable » (p. 8). Cet univers, plié et replié dans quelques seize pages, y tient à peine : tantôt il déborde vers « la haute fenêtre au milieu du ciel » (p. 17), tantôt il surgit du sol d'où émergent « des ferrailles [...] tendues vers l'usager » (p. 12). La forme brève, par sa nature elliptique, mais aussi par matérialité même, se trouve dans un rapport complexe au temps comme à l'espace. L'extrême condensation des mots, de l'espace et du temps fait sortir du livre des plis, des images, des architectures et des trames narratives qui méritent qu'on les parcoure, qu'on les froisse, pour mieux les voir et les lire. Si Pierre Lepape conseillait de se défaire de 90% des romans français en échange de ce petit texte, c'est peut-être qu'il savait que dans *L'occupation des sols* se dissimule l'essentiel d'une compréhension du monde.

Emma Lacroix

Université de Montréal

²⁰ Sjef Houppermans, « Pour une meilleure occupation des sols : le Paris de Jean Echenoz », *Relief*, vol. 2, n° 1, mars 2008, p. 49.

Bibliographie

- BLANCKEMAN Bruno, *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002.
- BORGES Jorge Luis, *L'Aleph*, Paris, Gallimard, 1967.
- BOUDON Pierre, *Sur l'espace architectural*, Paris, Dunod, 1971.
- DELEUZE Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- DERAMOND Sophie, « Minimalisme et spatialité chez Jean Echenoz » dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes : 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 93-101.
- ECHENOZ Jean, *L'occupation des sols*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- ECO Umberto, Marc Augé, Georges Didi-Huberman et Frédéric Lambert (coordination scientifique), *L'expérience des images*, Bry-Sur-Marne, Éditions INA, 2011.
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- , *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- HOUPPERMANS Sjef, « Pour une meilleure occupation des sols : le Paris de Jean Echenoz », *Relief*, vol. 2, n° 1, mars 2008, p. 40-66.
- JÉRUSALEM Christine, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne, 2005.
- LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, Paris, Klincksieck, [1766] 2011.
- LEYGONIE Antoine, « Echenoz et l'architecte, l'occupation des sols ou l'occupation des vies ? » dans Pierre Hyppolite (dir.), *Architecture et littératures contemporaines*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2012, p. 271-280.
- LOTMAN Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

POUR CITER CET ARTICLE

Emma Lacroix, « Espaces, plis et architecture du récit bref : *L'Occupation des sols* de Jean Echenoz », *Nouvelle Fribourg*, n. 4, Juin 2019, URL : <http://www.nouvellefribourg.com/archives/espaces-plis-et-architecture-du-recit-bref-loccupation-des-sols-de-jean-echenoz/>