

Des liens et des lieux de mémoire dans la littérature française contemporaine : *L'Occupation des sols* de Jean Echenoz et *L'Embardée ou Les Quartiers d'hiver* de Jean-Paul Goux

Isabelle BERNARD

Université de Jordanie, Faculté des Langues Étrangères
Département de Français
waelr@hotmail.fr

Recibido: 4 de agosto de 2010
Aceptado: 2 de noviembre de 2010

RÉSUMÉ

L'interrogation ancestrale sur la spatio-temporalité littéraire se place aujourd'hui à la lisière de réflexions anthropologiques ; c'est ce que montrera notre approche des liens et des lieux dans deux œuvres contemporaines : un court récit d'Echenoz, *L'Occupation des sols* (1988), et un roman de Goux (2005) intitulé *L'Embardée ou Les Quartiers d'hiver*. Selon une perspective tripartite, nous montrerons la nécessaire préservation pour les fils de liens fondateurs avec leurs ascendants, sous la forme de lieux de mémoire ; nous verrons ensuite que le goût des personnages pour le bâti exprime le rapport entre territoire et affectivité ; enfin, nous nous attacherons à l'appréhension de la cité mythique, historique, fantasmatique et insaisissable, le palimpseste toujours renouvelé, la ville romanesque par excellence qu'est Paris.

Mots clés: Echenoz, Goux, roman français contemporain, lieux urbains, mémoire.

Vínculos afectivos y lugares de la memoria en la literatura francesa contemporánea : *L'Occupation des sols* de Jean Echenoz et *L'Embardée ou Les Quartiers d'hiver* de Jean-Paul Goux

RESUMEN

El interrogante ancestral sobre el espacio-tiempo literario debe situarse hoy en los límites del pensamiento antropológico; este trabajo quiere ilustrarlo mediante el estudio de los vínculos afectivos y los espacios en dos obras contemporáneas: un breve relato de Echenoz, *L'Occupation des sols* (1988), y una novela de Goux (2005) titulada *L'Embardée ou Les Quartiers d'hiver*. Siguiendo una perspectiva tripartita, mostraremos la necesidad para los hijos de preservar los vínculos afectivos con sus ancestros fundadores, bajo la forma de espacios fundantes o monumentos; seguidamente veremos que el gusto por lo construido expresa la relación entre territorio y afectividad; por último estudiaremos la ciudad mítica, fantástica e insalvable, el palimpsesto siempre renovado, la ciudad novelesca por excelencia: París.

Palabras clave: Echenoz, Goux, novela francesa contemporánea, entornos urbanos, memoria.

Site and places of memory in contemporary French literature:
L'Occupation des sols by Jean Echenoz et *L'Embardée ou
 Les Quartiers d'hiver* by Jean-Paul Goux

ABSTRACT

The long-standing inquiry into the literary parameters space/time takes place today on the edge of anthropological thinking. Our approach in this essay will explain such intersection in two contemporary works: a short story by Echenoz, *L'Occupation des sols* (1988), and a novel by Goux (2005) entitled *L'Embardée ou les quartiers d'hiver*. Following a tripartite perspective, we will observe the need for sons to preserve the bonds with their ancestors, in the form of personal memorials. We will see then that the characters express a relationship between territory and emotions. Finally, we will focus on the apprehension of the mythical and historical city, a fantastic and elusive place, a palimpsest always renewed, the romantic city par excellence: Paris.

Key words: Echenoz, Goux, French contemporary novel, urban settings, memory.

Jean Echenoz et Jean-Paul Goux sont des auteurs qui, depuis près de trente ans, bâtissent une œuvre qui, déjà, fait date dans l'histoire littéraire contemporaine. En effet, Echenoz, né en 1947, publie depuis 1979 aux Editions de Minuit des fictions hautes en couleurs reconnues par la critique universitaire et couronnées de plusieurs Prix¹ : *Nous trois*, *Les Grandes Blondes*, *Je m'en vais...* De son côté, Goux, né en 1948, construit depuis 1977, parallèlement à ses activités d'enseignant et d'essayiste, une puissante œuvre romanesque dont le thème de prédilection est le temps – les titres de ses romans étant à ce propos fort éloquentes : *Le Triomphe du temps*, *La Fable des jours*, *La Commémoration...*

Notre traitement des liens et des lieux de mémoire privilégiera un court récit d'Echenoz, *L'Occupation des sols*, paru en 1988 et un roman de Goux publié en 2005 intitulé *L'Embardée ou Les Quartiers d'hiver* et se développera en trois axes : la nécessaire préservation pour les fils de liens fondateurs avec leurs ascendants, sous la forme de lieux de mémoire ; le goût des personnages pour le bâti, qui exprime le rapport entre territoire et affectivité ; la cité mythique, historique, fantasmagique et insaisissable, le palimpseste toujours renouvelé, la ville romanesque par excellence qu'est Paris.

1. Le fil ou *Je suis allé voir ce que mon père avait fait dans sa ville* (Goux, 2005 : 118).

A la suite des philosophes, ethnologues et anthropologues qui ont traité la question des espaces contemporains, les romanciers d'aujourd'hui décrivent les nouveaux us et usages des territoires urbains qui se multiplient uniformément autour du monde depuis les années 1970. Et, d'emblée, nous pouvons constater que, sous les plumes de Goux et d'Echenoz, il n'est de lieu de mémoire qu'architecturé.

¹ Rappelons que *Le Méridien de Greenwich* a reçu le Prix Fénéon 1979, *Cherokee* le Prix Médicis en 1983, *Lac* le Grand Prix du Roman de la Société des gens de Lettres en 1989, *Les Grandes Blondes* le Prix Novembre en 1995 et *Je m'en vais* le Prix Goncourt en 1999.

L'Occupation des sols exploite un fait divers : un jeune homme doit assumer la disparition accidentelle de sa mère, ainsi que de tous ses souvenirs familiaux – meubles, bibelots et photographies – dévastés par incendie. Hormis *toute cette cendre et ce deuil* (Echenoz, 1988 : 7), il ne lui reste qu'une fresque publicitaire pour laquelle, mannequin, sa mère avait posé et qui demeure partiellement peinte sur le mur d'un immeuble dans un quartier parisien en cours de réhabilitation:

L'artiste Flers l'avait représentée sur le flanc d'un immeuble [...] Sylvie Fabre [...] les regardait de haut, tendait vers eux le flacon de Piver, Forvil, elle souriait dans quinze mètres de robe bleue [...] Il n'y avait pas d'autre image d'elle (Echenoz, 1988 : 9).

Sous l'impulsion de son père, inconsolable, Favre entreprend un minutieux sauvetage de cet unique lien maternel, car le mur disparaîtra, bientôt enseveli sous la construction d'un lot d'appartements mitoyens. Espace urbain et travail de deuil se conçoivent de concert dans ce récit elliptique d'une force dramatique hors du commun. Mélancolique et surprenante, la diégèse repose donc sur un cadre spatio-temporel en pleine déliquescence, la charge émotive toute entière étant concentrée sur un immeuble éventré laissant apparaître le mur publicitaire aux traits maternels. La fiction figure une topique échenozienne dans la mesure où l'écrivain explore à maintes reprises dans ses œuvres les non-lieux postmodernes, du chantier de (dé)construction à l'hôtel cinq étoiles en passant par les terrains vagues et les couloirs du métro parisien. Tel l'immeuble démolé qui dévoile la silhouette de madone du mannequin enveloppé d'azur marial, ces espaces impersonnels traversés de part et d'autre, en perte et en quête de sens, incarnent dans les théories urbaines actuelles la notion aliénante d'éparpillement centrifuge, déterritorialisée, de la cité allant de pair avec l'errance circumterrestre. La topographie dolente de *L'Occupation des sols* dit en peu de mots, par touches elliptiques et denses, le dépouillement des êtres quand les murs sont tombés : la fragilité psychologique et affective des deux protagonistes résulte d'une forme de mise à nu. L'œuvre, étrange à appréhender en raison de sa concentration narrative et émotionnelle, tient ainsi dans l'expansion de la formule administrative éponyme qui, polysémique, dit tout à la fois la sécheresse inhérente au procédé urbanistique² et l'appropriation d'un espace intime, symbole d'un droit du sol affectif. L'anthropomorphisme dont use souvent Echenoz à l'égard des objets donne du reste des immeubles voisins l'image de *vieilles constructions terrifiées par le plan d'occupation des sols* (Echenoz, 1988 : 9). Par ses lieux communs revisités, *L'Occupation des sols* se prête volontiers à une lecture psychanalytique superficielle dans laquelle les pulsions se heurtent, l'objet du désir s'éloigne et les complexes entre père et fils se ravivent...

Tous les textes littéraires sont en un sens des machines destinées à mettre en scène le jeu freudien de la bobine (*Fort-Da*) dans lequel un enfant joue à faire apparaître et disparaître une bobine de fil, comme pour s'habituer aux départs et retours de sa mère. Cette spatialisation

² Prévu par le Code de l'Urbanisme qui détermine l'affectation des sols selon leur usage au regard de leur constructibilité, le Plan d'Occupation des Sols (POS) est conçu pour planifier le développement urbain et prévoir les équipements futurs : habitat, loisirs, espaces naturels à protéger...

symbolique du sevrage constitue de façon particulièrement nette le propos de *L'Occupation des sols* (Houppermans, 2008 : 103).

Comme la nouvelle d'Echenoz, le roman de Goux explore le thème de la filiation douloureuse, vécue entre désarroi et révolte. Il faut dire que la référence à l'architecture et au lieu se fait plus insistante dans les moments de crises du sujet, singulièrement lorsque le présent de l'individu se vide de signification. Fort heureusement, Echenoz préserve son inimitable sens du décalé dans sa machinerie textuelle, et Goux pour traduire une semblable désespérance sa saisissante connaissance des méandres du psychisme humain pour dire *l'être-affecté-par-le-temps* (Ricœur, 2001 : 391). Dans *L'Embardée ou Les Quartiers d'hiver*, le narrateur rédige à l'adresse de ses amis Clémence et Charles, alternativement, un flot ininterrompu d'impressions et de sensations, de souvenirs et d'émotions nés d'un événement en forme de blessure identitaire : la liquidation de l'appartement familial par ses père et mère. Plongeant dans son histoire, parcourant à grandes enjambées le Paris des années 1970, Marien donne à lire une profession de foi sur le métier d'architecte autant qu'une confession, celle d'un fils en révolte contre ses parents, qui n'a d'amour et d'admiration que pour ses aïeux, grand-père et arrière-grand-père. L'exploration minutieuse de la palette des sentiments filiaux est placée sous l'égide d'une approche romantique de l'architecture saisie dans ses liens avec la pureté de l'enfance, le désir et le rêve.

La thématique du souvenir, celle du fil du temps, travaille profondément ces récits de filiation, au demeurant fort différents mais inscrits tous deux au cœur de la modernité, entre construction, déconstruction et reconstruction de la sphère familiale et du tissu urbain tout entier. L'intrication de la narration de soi et de l'investigation d'un héritage biographique, sorte de roman familial³ postmoderne, est stylistiquement traité par ces écritures extrêmement maîtrisées : Echenoz emploie un style ramassé pour dépeindre en quelques pages seulement une intrigue ténue, toute en émotion contenue, comme condensée, repliée sur elle-même, à l'image des personnages recroquevillés sur leur souffrance, leur solitude et leur deuil :

Le soir après dîner, Fabre parlait à Paul de sa mère [...] Comme on ne possédait plus de représentations de Sylvie Fabre, il s'épuisait à vouloir la décrire toujours plus exactement : au milieu de la cuisine naquirent des hologrammes que dégonflait la moindre imprécision. Ça ne rend pas, soupirait Fabre (Echenoz, 1988 : 8).

A l'inverse, l'écriture ample et souple de Goux évoque scrupuleusement l'appartement familial : pour l'usager-interprète du décor construit, *L'Embardée* est un objet sémantique hautement surdéterminé. C'est néanmoins du même objet du désir dont il s'agit dans les deux œuvres :

³ Le roman familial désigne un concept introduit par Sigmund Freud. Dans un article de 1909, intitulé *"Le roman familial des névrosés"*, il est défini telle une activité fantasmatique élaborée par l'enfant pour l'aider à se séparer progressivement de ses parents.

L'Embardée, c'était tout un étage : les treize pièces du grand appartement, les sept pièces du moyen et les trois pièces du petit, vingt-trois pièces mises en relation à l'intérieur par trois couloirs formant un H, et à l'extérieur par un balcon qui en faisait le tour et regardait la ville selon trois directions (Goux, 2005 : 148).

Sans que jamais ne soit absente l'émotion mais en charriant, à travers moult précisions, des blocs de vocables scientifiques, le romancier décrit avec une vraie gourmandise narrative, chaque détail concernant l'appartement, l'immeuble et le quartier. La ville de Goux, semblable en cela à celle d'Echenoz, est omniprésente à travers le lexique urbain et architectural, les références toponymiques et administratives, les plans d'études et les photographies anciennes. Sa description est liée à l'événement diégétique majeur qui est la vente progressive de ce qui faisait pour le narrateur le charme, le sens et la valeur de *L'Embardée*, les signes et objets du passé des Marien : livres, revues, toiles, plans, photographies, mobilier et collections, correspondances... Fragilisé par la dispersion de ce patrimoine, qui le prive de son statut d'héritier légitime, le *Je* ressasse sa frustration car, depuis l'enfance, il avait conçu cette *folie et espièglerie d'architecte* (Goux, 2005 : 148) comme un creuset de sa mémoire familiale :

Ils ont commencé à se débarrasser de tout ce qu'Emile et Louis avaient gardé pour ceux qui viendraient après eux [...] ils ont dispersé par petits lots ce que les deux Marien leur avaient confié pour qu'il dure après eux [...] leur seule occupation avait été de saccager sans rien dire ce qu'on leur avait confié pour qu'il dure après eux (Goux, 2005 : 168-170).

Qu'elle provienne ou non d'une réminiscence hugolienne, cette appréhension de l'habitat comme ailleurs de l'habit en tant qu'interface à interpréter conduit Goux à multiplier les moments descriptifs consacrés à l'appartement éponyme du roman : dans cette surexposition du lieu bâti transparait de fait l'interprétabilité des êtres et du construit. Pour se définir, et il se tient précisément dans la position d'analysé en train de relire et verbaliser son passé ; le narrateur décrit autant qu'il décrypte *L'Embardée*. La topographie de Goux est problématique avant que d'être douloureuse. Aussi, le jeu avec les pronoms personnels – *Je*, *On* et *Nous* – qui, alternativement, au fil des missives, désignent celui qui a voulu prendre la plume indique-t-il un profond flou identitaire. Le désir de s'épancher traduit et trahit la difficulté du fils sur la voie de la résilience après cet événement dévastateur à être lui-même, tout simplement. *Je me suis assis à ma table pour vous parler comme jamais je ne pourrais vous parler* (Goux, 2005 : 188). Le narrateur appréhende dès lors l'espace du passé comme instable et mouvant. Et qu'il va lui falloir rebâtir. *L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête* (Perec, 1992 : 122). La restauration de ferments identitaires passe par l'appropriation de son roman familial dont les racines plongent dans l'abyssale mémoire de la capitale. Marien prend conscience que le lien généalogique mis à mal est fondateur ; de lui dépend stabilité et estime de soi. Dès lors, il met à jour les relations socialisantes qui concernent tant ses parents biologiques que ses éducateurs. Aussi consacre-t-il de longues pages de sa correspondance à l'évocation de Carrelet, enseignant à

l'École des Beaux-Arts. Cet hommage au pygmalion rendu par l'ancien élève réactive les déambulations, appelées des *battues urbaines* (Goux, 2005 : 48), dans Paris entreprises au cours des années 1970. Quelques étudiants privilégiés, menés par Carrelet, partaient à la découverte des trésors architecturaux et des ratés de l'urbanisation. Arpentant la capitale afin de *traverser les épaisseurs du temps*, le professeur et ses émules se familiarisaient avec *les choses concrètes de la ville* (Goux, 2008 : 58-59) : ils parcouraient des siècles d'architecture, imaginant l'existence des hommes dans ces escapades initiatiques. Cette obsédante volonté de déchiffrer le réel, manie des auteurs réalistes mais aussi romantiques du XIXe siècle pour lesquels tout édifice était à identifier et caractériser, a valeur d'aventure herméneutique dans la diégèse de Goux : Carrelet, infatigable guide se charge de rendre la mémoire aux lieux et bâtiments, méconnaissables au groupe de jeunes qu'il mène à travers les rues. Le silence du bâti, tout hégélien, nécessite d'être contré par le discours d'un éclairateur averti qui narrativise l'espace et l'ancre enfin dans une chronologie. *Que tout procède de ce qui précède, c'est ce qu'il aimait et admirait dans sa ville* (Goux, 2005 : 61), note le narrateur à propos de celui qui l'a initié à la recherche du temps perdu. Evidemment, cette quête de l'homme à travers les siècles et les constructions n'est pas sans rappeler celle du narrateur de Proust, Marcel, qui se découvre dans *Le Temps retrouvé*, bâtisseur d'un autre type, écrivain. Du style incomparablement abouti de Proust, on retrouve certaines tonalités dans l'écriture de Goux : une souplesse dans la construction de phrases longues et complexes, un attrait pour la langue, la richesse de sa syntaxe et sa précision lexicale, un attachement mélancolique au temps qui a fui, ainsi qu'une fascination pour le phénomène de mémoire.

Je vous parle d'impressions si anciennes qu'il m'arrive d'hésiter si je les invente comme on met au jour les trésors d'une fouille, ou bien comme on fabrique les chimères d'un paradis perdu (Goux, 2005 : 177).

C'est dans ces espaces du souvenir aujourd'hui réhabilités que le maître à penser renaît à la vie. Carrelet a pu tenir cette place prépondérante dans la formation du jeune homme grâce à une philosophie de l'architecture qu'il partageait avec ses grands-parents : son appréhension de l'habiter urbain met amplement en valeur le patrimoine légué par les Marien. Comme dans *L'Occupation des sols*, c'est logiquement un décès – le narrateur assiste à l'inhumation de son ancien professeur (Goux, 2005 : 26-27) – qui, dans *L'Embardée*, conduit à une réflexion sur la place et la précarité de chacun dans son histoire généalogique.

A qui laisse-t-on ce qu'on laisse ? Comment se le figure-t-on celui qui viendra après vous et trouvera ce que vous avez laissé pour lui ? [...] Est-ce qu'on se figure le visage familier d'un fils ou d'un petit-fils, ou bien pense-t-on à l'image irréprésentable d'un arrière-petit-fils, ou à celle de son fils, c'est-à-dire personne puisqu'ils n'existent pas encore au moment où l'on pense à eux et où cependant, par là même, on les fait exister ? (Goux, 2005 : 153-154)

Dans la nouvelle d'Echenoz, il s'agit de maintenir intact le souvenir de Sylvie Fabre en sauvegardant le lieu qu'elle habite encore symboliquement : le mur de l'immeuble qui reproduit son portrait en pied. De nouveau, les liens avec l'œuvre

proustienne s'ébauchent puisque ce pan mural renvoie presque imperceptiblement au mur lumineux de Combray qui, pour le jeune Marcel, absorbe la terreur des absences et des manques affectifs. Pour les Fabre, le portrait de Sylvie est gage de survie. Le dessein commun au père et au fils relève effectivement plus de la survie identitaire⁴ que du travail de mémoire ou de l'hommage posthume. Parce qu'il est le plus archaïque et le plus prégnant, le rapport de l'enfant au parent (ici du fils à la mère⁵) est toujours des plus passionnels. Echenoz le saisit dans sa constante fondatrice qui fait de Fabre un individu en manque de mémoire qui ne saurait se construire sans le détour par son ascendance, réelle, perdue et fantasmatique. La blessure du fils est encore exacerbée par un travail de deuil rendu irréalizable par la douleur démonstrative du père qui ne vit plus que dans l'espace du souvenir et invite son fils à l'y suivre. Sans jamais faire allusion aux sentiments ayant naguère existé entre le couple Fabre, le romancier parvient à les faire revivre au travers d'un deuil impossible et réactive la force du lien amoureux, si souvent dépeint par les Romantiques sous la forme d'un éros *amator mortis*. C'est le père sous l'emprise du désir qui décide l'achat de l'appartement construit dans le nouvel immeuble.

Un studio situé sous les yeux de Sylvie qui étaient deux lampes sourdes sur le mur de droite ; Selon ses calculs, il dormait contre son sourire, suspendu à ses lèvres comme dans un hamac ; à son fils, il démontra cela sur les plans (Echenoz, 1988 : 18).

C'est à lui que revient l'idée de démolir le nouveau mur, obstruant la fresque, projet qu'il expose et impose à son fils comme « une mission supérieure » (Echenoz, 1988 : 18). Père et fils en proie au même fantasme de retrouver Sylvie s'expriment peu sur *la difficulté de leur tâche qui requerrait, c'est vrai, de la patience et du muscle, puis des scrupules d'égyptologue en dernier lieu* (Echenoz, 1988 : 20), mais leur épaisseur psychologique est étonnante ; elle montre le souci stylistique, narratologique et poétique constant de l'écrivain revisitant le genre de la nouvelle:

Il y a là une manière, à la fois, élégante et discrète, de donner au [texte] un enjeu ontologique en laissant apparaître la part de flottement existentiel sur fond de territoires à la dérive (Jérusalem, 2006 : 46).

Pour le narrateur de Goux, il s'agit également de faire revivre le souvenir. Le sentiment spatial est archaïque et presque phénoménologique pour Marien l'architecte : comment pourrait-il oublier cet appartement émotionnellement fondateur et formateur qu'il dépeint et dont il refait sans cesse l'inventaire, incarnant en cela ses hantises et ses nostalgies ?

⁴ L'on remarquera que le prénom Sylvie est homophonique de « s'il vit » (Houppermans, 2008 : 105).

⁵ Cette mise en forme romanesque de l'identité masculine est éclairante sur la place de la mère dans la communauté familiale. Echenoz travaille les images, les symboles et les réalités de la mère, figure charnière, maillon indispensable dans une configuration qui lui précède et qui lui survivra, celle, temporelle, d'une généalogie et celle, spatiale, d'un foyer symbolisé à l'extrême dans le récit par la construction architecturale.

Ils s'en sont débarrassés, l'été dernier, comme on jette un vieux matelas, sans rien dire, sans même me prévenir [...] uniquement parce qu'ils savaient très bien à quel point ça devait m'atteindre (Goux, 2005 : 9).

Riches d'évocations et de souvenirs personnels, les constructions architecturales (l'appartement des grands-parents chez Goux et le mur peint chez Echenoz) sont des lieux de mémoire par définition qui disent la puissance des pierres.

2. La pierre ou *Est-ce qu'on sait ce qu'on perd quand on le perd ?* (Goux, 2005 : 182).

Le goût pour le bâti apparaît très clairement et, tout d'abord, dans le titre *L'Occupation des sols*. L'intrigue donne un statut sémiotique au site qui permet l'existence d'un lien, même irrationnel, entre les survivants et la défunte. De fait, l'effigie de Sylvie Fabre cesse d'être un portrait pour devenir une icône. Le mur qui n'était qu'une *tranche de vie antérieure* (Echenoz, 1988 : 10) se confond bientôt avec le corps maternel, objet de tous les désirs des Fabre : *C'était une belle robe au décolleté profond, c'était une mère vraiment* (Echenoz, 1988 : 11). La personnification de l'immeuble au portrait est à elle seule édifiante : *Paul visita sa mère ; dans le champ visuel de Sylvie Fabre* (Echenoz, 1988 : 10-11) ; *l'immeuble allait atteindre le ventre de sa mère* (Echenoz, 1988 : 14). On évoque un *sépulcre* (Echenoz, 1988 : 16) pour dire abusivement l'effacement du dessin sous la construction nouvelle. Les travaux accélèrent chez le fils un processus actif qui avait déjà abouti dans l'esprit du veuf. *Regarde ta mère, s'énervait Fabre que ce spectacle mettait en larmes, en rut, selon* (Echenoz, 1988 : 10). Le pan de mur témoigne d'une proximité physique avec la disparue, une amorce de lien retrouvé : totalement dégagé, il la ressusciterait ! Cependant, le récit prend fin avant l'achèvement des travaux : la reconstruction de la triade familiale, par conséquent, reste en devenir : fantasmatique et fuyant. *L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête* (Perec, 1992 : 122). Malgré l'obstination des deux hommes, ne demeurent que des images de la détérioration inéluctable de l'espace par le temps à travers l'effacement progressif de la publicité qui figure l'être aimé.

Sylvie Fabre luttait cependant contre son effacement personnel, bravant l'érosion éolienne de toute la force de ses deux dimensions. Paul vit parfois d'un œil inquiet la pierre de taille chasser le bleu, surgir nue, craquant la maille du vêtement maternel ; les étages burent Sylvie comme une marée (Echenoz, 1988 : 13-14).

Pourtant la clause ébauche un retour à l'incendie originel par la sensation d'étouffement qui saisit les Fabre luttant en vain contre la dématérialisation des constructions dans laquelle le lecteur saisira peut-être un clin d'œil à une autre fille du feu, nervalienne, pareillement prénommée Sylvie. La dégradation des matériaux et la fuite des souvenirs, les travaux et les tentatives de réappropriation de l'être cher, c'est-à-dire d'un temps et d'un espace à jamais perdus, s'avèrent inextricablement liés : *la petite machinerie architecturale se perd dans le rapprochement infini où la mère les fait entrer dans sa chaleur absorbante* (Houppermans, 2008 : 104). Une sorte de spirale narrative s'esquisse de l'incipit à

la fin qui correspond pour une part à l'esthétique du continu développée par Goux⁶, qui a lui aussi choisi pour titre le nom d'un espace construit, *L'Embardée*. La profession de Marien lui confère une maturité et une lucidité face à sa propre fragilité que ne possèdent pas les Fabre. Tous trois ont pourtant en commun d'avoir à se reconstruire après un traumatisme qui les fait habiter sur le mode dysphorique et mélancolique des espaces qui n'existent plus. Echenoz relate comment après l'incendie, père et fils s'installent dans un logement transitionnel (*deux pièces aux fonctions permutables sous une cheminée qui donnait l'heure* (Echenoz, 1988 : 7)) avant d'investir le territoire symbolique devant mettre fin à leur deuil : l'appartement du quatrième étage dans le nouvel immeuble qui fait face à la fresque. Précisons que l'appréhension du non lieu est désormais une topique du romanque échenozien.

Entre deux – exaspération de l'ennui et exacerbation de la vitesse – entre deux lieux s'affirment un territoire de l'entre-deux, une esthétique de l'indécidabilité, une poétique de l'incertain. C'est dans ce monde mouvant que dérivent des personnages troubles (Jérusalem, 2007 : 58).

Les descriptions de Goux distillent, quant à elles, les bonheurs de l'enfance et les découvertes adolescentes, non moins heureuses, du narrateur au sein de l'appartement familial. Si elle draine maints fils secondaires, l'intrigue se concentre sur un unique fil narratif consistant : la description de *L'Embardée*. Sitôt l'incipit, Marien dévide cette pelote spatio-temporelle : *Je ne vous ai jamais parlé de l'appartement de L'Embardée* (Goux, 2005 : 9). L'ambition panoramique de ce romanque sous influence gracquienne est certaine. En outre, depuis quatre générations, la mémoire visuelle des Marien est exceptionnelle, et l'œil, organisateur d'espaces, habitué aux mesures, aux tracés, aux surfaces, aux formes et aux volumes. Le style descriptif pratique donc une phrase englobante, ample et attentive, sorte de phrase paysage qui s'expose en longs travellings : une sorte de livre panorama.

Dans le vestibule, on est immobile, c'est seulement ainsi que monte en soi la sensation du volume, qui n'a rien à faire avec le regard, cette sensation de la profondeur ou de l'épaisseur, du rayonnement concentrique, vers le haut et vers le bas, et devant et derrière, à gauche et à droite, tout autour, on est debout, immobile, au milieu du vestibule, afin que ses frontières deviennent, plutôt palpables, exactement audibles (Goux, 2005 : 12-13).

L'architecture étant plus qu'un autre art soumis au passage inéluctable du temps, à l'érosion, le goût du construit épouse celui de la disparition, de la perte et du deuil. C'est à dessein que Goux place en exergue cette citation de Pascal : *Nous errons dans des temps qui ne sont pas nôtres*. Cette référence qui est plus qu'une piste de lecture indique les incessants allers-retours dans la mémoire, entre le présent et le passé, qui nourrissent l'existence, mais le roman explore une voie parallèle et montre que chacun existe dans des espaces qui ne sont pas les siens, mais qui ont été rêvés puis bâtis par d'autres et pour d'autres que lui. Dans

⁶ A ce propos, on consultera avec profit l'essai de Goux intitulé *La Fabrique du continu*.

L'Embardée ou Les Quartiers d'hiver la mémoire des lieux est vécue tel l'unique lien véritable entre les êtres ; elle est faite des pierres de la ville en construction, reconstruction ou réaménagement. Marien requiert pour exercer son art de bâtisseur une fervente humilité, tant la construction et les agencements spatiaux permettent d'*avoir part à ce que cachent les choses* (Goux, 2005 : 26), façon d'autrement dire le mystère de la vie et de la mort. Du reste, le sentiment de finitude qui s'empare de l'architecte au travail n'est jamais loin et le narrateur le côtoie sans parvenir jamais à s'en débarrasser (Goux, 2005 : 102-103). Quoiqu'il en soit, il poursuit son œuvre, persuadé que *la finalité de l'architecture est [...] d'engendrer des transformations de l'espace susceptibles d'améliorer la condition des hommes* (Goux, 2005 : 77). Aujourd'hui, nul n'est besoin de rappeler, statistiques à l'appui, que l'urbanisation est mondialement généralisée et que l'humanité est à majorité citadine. L'architecture avec tout ce qu'elle contient d'utopique s'inscrit dans l'évolution des civilisations et sa pratique se voit sous-tendue par un fantasme primaire, celui d'égaliser la Création. La profession d'architecte a des ramifications avec un travail psychologique plus individuel : celui qui dessine la ville de demain, ce modèle du démiurge, n'a-t-il pas comme motivation (in)consciente le souhait de trouver à chacun une place dans la ville qu'il conçoit ? Dans l'appartement qu'ils avaient imaginé, Emile et Louis, parangons de toutes les vertus intellectuelles et morales, avaient percé à jour ce tissé entre l'enfance et l'architecture, cet idéal retrouvé, et c'est dans cette lignée que Marien avait vœu de s'inscrire.

Dans ma jubilation, je me disais que je savais pourquoi je voulais être architecte, un bâtisseur d'immeubles, exclusivement, parce que c'était le rôle des appartements dans les villes de vous aider à vivre (Goux, 2005 : 179).

L'appartement familial, il l'avait toujours pensé comme un cocon protecteur et nourricier, en cela maternel. Aujourd'hui que l'espace vital n'existe plus, le narrateur fait face à la mort et à la frustration. *Ce qui pouvait nous aider, ils l'ont passé sous leur faux. Ils n'auront rien laissé, ils nous auront laissé sans rien* (Goux, 2005 : 188). Pourquoi Marien revient-il, lyrique, en détails sur les jeux de son enfance dans cet appartement – entre folles glissades en chaussettes sur le parquet de bois, parties de cache-cache entre deux couloirs et sages heures passées à contempler les maquettes de l'immeuble – et sur les premières interrogations existentielles et architecturales qui s'avèrent inséparables, si ce n'est pour dire l'importance des fondations pour toutes les constructions et l'identification de son moi au lieu.

J'ai sous les yeux [le plan] que très grossièrement j'ai reconstitué de mémoire et qui comporte, comme une vieille carte ses terra incognita, des espaces vides, des espaces que j'échoue à explorer par la mémoire, des espaces à jamais perdus désormais (Goux, 2005 : 159).

Marien accomplit une vaste introspection au moment où les fondements de sa personnalité perdent en stabilité, la demeure des ancêtres ayant d'abord une fonction d'enveloppe protectrice et de cocon nourrissant, au propre comme au figuré. *L'Embardée*, explique-t-il, *c'était un recours comme chacun de nous s'en est fabriqué un pour s'aider à vivre dans ce temps qu'on nous a fait* (Goux, 2005 :

188). Pour affronter le présent délétère, il avait pour projet de redonner vie aux archives d'Emile et de Louis en éditant des albums de photographies, des recueils de leur abondante correspondance et des catalogues retraçant leurs constructions parisiennes. Cet ancrage dans la généalogie, idéal et rêvé, finalement contrarié et rendu impossible par ses parents, est une blessure narcissique qui engendre un dynamitage du lien généalogique : les haines anciennes pour ses parents refont surface avec violence dans un procès sans appel (Goux, 2005 : 129-136). Mais, c'est surtout au père architecte que s'adressent les plus vifs reproches, peut-être parce que la mère était une femme au foyer de la bourgeoisie parisienne et n'exerçait nulle autre profession que celle d'obéir à son époux et de constituer avec lui l'innommable *corps à deux têtes* (Goux, 2005 : 106) passeur de mort, ailleurs appelé *la faucheuse au masque de père et de mère* ou *la faucheuse à deux têtes* (Goux, 2005 : 85, 107, 130). L'exploration douloureuse de la filiation ne laisse de la figure paternelle⁷ qu'une image négative, dans laquelle se concurrencent sottise, vulgarité et mépris. Aux blâmes personnels concernant son éducation se mêlent les critiques formulées à l'*architecte démolisseur* (Goux, 2005 : 123). Trop emprunt de cette sècheresse que son fils attribue aux ingénieurs, c'est-à-dire aux mauvais architectes, le père, *tripoteur de logarithmes* (Goux, 2005 : 109, 148), n'a jamais possédé l'humilité qui préserve l'humanité des villes.

Toute la bêtise, toute la laideur qui a envahi nos villes en l'espace d'une génération, elle est l'œuvre de nos pères. Tout ce que nous haïssons dans nos villes [...] tout ce qui rend nos villes invivables et l'extension des lieux invivables aux abords des villes, c'est à nos ingénieurs de pères que nous le devons (Goux, 2005 : 124).

Dans les deux œuvres, l'oubli apparaît une force d'inertie contre laquelle les protagonistes se dressent de toutes leurs forces. La quête de l'héritier Marien se révèle proche de celle des survivants Fabre : un combat, perdu d'avance mais à tenter malgré tout, contre la disparition, le silence et la mort. Les intrigues ont encore en commun leur cadre : Paris.

3. Paris ou le bonheur d'habiter (Goux, 2005 : 151).

Biotope de l'homme moderne, la capitale est depuis plus d'un siècle le territoire privilégié du littéraire français et son obsession. Rien d'étonnant à ce que la promotion de ce décor avec tous ses attributs (habitats, voies d'accès, transports...) se trouve au cœur de la problématique de Goux et d'Echenoz. Paris représente, en effet, le point nodal des deux fictions : le fil du temps s'y noue autour de pierres vieilles de plusieurs siècles ; il s'y décline une poésie urbaine singulière.

C'est d'abord Echenoz qui explique que Paris est ce dehors intime et collectif à la fois qui, parce qu'il est un espace de circulation, d'échange et de flux incessants, s'avère foncièrement fictionnel. La capitale demeure cette sorte d'organisme en constante mutation et régénération.

⁷ Un réquisitoire en règle contre les mères de famille a tout de même lieu (Goux, 2005 : 83-99).

En fait, Paris n'est pas tout, PARIS N'EST PAS TOUT PARIS. Paris est un long plan séquence, un travelling de plus de mille ans qui mène de Lutèce, dans l'Île de la Cité, à l'Île de France, et demain, après-demain, à cette grande banlieue planétaire (Virilio, 2004 : 23).

Muse et musée, la ville hétéroclite offre un permanent spectacle qui comble l'écrivain, grand regardeur de villes : décor et moteur de fiction, elle suscite sans cesse de ces micro-événements fictionnels à souhait. L'imaginaire parisien s'avère inépuisable pour l'écrivain tant il est vrai que *chaque citoyen est un urbaniste qui s'ignore. Autrement dit, un expert de l'unité de temps et de lieu du déplacement qui va du proche au lointain* (Virilio, 2004 : 17). Parisien d'adoption, Echenoz avoue volontiers être un infatigable promeneur, amoureux de sa cité. Ses romans – tels *Cherokee*, *Un an*, *Je m'en vais* ou *Au piano...* – ont d'ailleurs un lien avec la mégapole et contiennent une approche précise des espaces urbains (et suburbains) et de leurs aménagements successifs⁸. *Sémiomane déambulatoire* (Hamon, 1989 : 55), l'écrivain qui concède écrire des romans géographiques comme d'autres écrivent des romans historiques est passé maître dans l'art de manier la focale variable. *Posant un regard discret d'ethnographe en vacances sur le boulevard* (Echenoz, 1983 : 190), il offre de saisissantes perspectives sur les boulevards périphériques empruntés à grande vitesse dans le petit matin, mais aussi de déroutants gros plans sur le carrelage revêtant les couloirs du métro ou sur la lézarde des pierres de taille d'une avenue bordée d'immeubles haussmanniens... L'écrivain a lui-même précisément rappelé que *L'Occupation des sols* fut inspirée d'une double émotion visuelle née sur le pavé parisien.

D'une part, une anecdote architecturale en haut de la rue Lafayette, un immeuble maigre qui s'est retrouvé tout seul, comme un phare, après la démolition de ses voisins. C'était un beau petit phénomène. La deuxième idée était celle de ce personnage de mère qui n'existe plus que par son image sur un mur (Echenoz cité par Casaubon, Nicolino, Roux, 2006 : 27).

Le corps de la nouvelle ne fait donc pas exception à sa passion pour l'architecture parisienne : la discontinuité des événements mineurs qui constituent le spectacle de la rue y tiennent le premier rôle.

L'immeuble était plus maigre et plus solide, mieux tenu que les vieilles constructions qui se collaient en grinçant contre lui, terrifiées par le plan d'occupation des sols. En manque de marquise, son porche saturé de moulures portait le nom (Wagner) de l'architecte-sculpteur gravé dans un cartouche en haut à droite (Echenoz, 1988 : 9).

Romancier du territoire, Echenoz a ancré sa courte fiction aux alentours du quai de Valmy et reste attaché à la toponymie parisienne : *Le dimanche et certains jeudis, ils partaient sur le quai de Valmy vers la rue de Marseille, la rue Dieu, ils allaient voir Sylvie Fabre* (Echenoz, 1988 : 8) ; il dresse l'inventaire du fond du canal de l'Ourcq lors de sa *vidange trisannuelle* (Echenoz, 1988 : 17), commente *in*

⁸ J'ai ailleurs analysé la ville dans un parcours des romans de Jean Echenoz (Bernard, I. (2010) : « La ville, espace privilégié du roman de Jean Echenoz », in *Dirasat* [Revue de Sciences Humaines de l'Université de Jordanie], n° 37, 260-278.

petto les négligences des urbanistes, déchiffre les vœux des entrepreneurs (Echenoz, 1988 : 12), anime quelques riverains (Echenoz, 1988 : 16). Ce que les Fabre perçoivent au-delà des ornières du deuil tient en quelques gros plans, regards jetés ça et là liés à des bribes de dialogues banals.

Regarde un peu le soleil qu'on a, dit-il aussi le lendemain matin. Le soleil en effet balaierait tout le studio, comme un projecteur de poursuite dans un music-hall frontalier. C'était dimanche [...] Ainsi que tous les jours chômés, les heures des repas tendraient à glisser les unes sur les autres, on s'entendit pour 14 heures – ensuite on s'y met (Echenoz, 1988 : 19).

Ce quartier de Paris n'est jamais un enclos figé mais bien plutôt un espace familial sans cesse remodelé et s'étendant en un fantastique rhizome dont sa plume alerte essaie de capter et reproduire le mouvement de façon diachronique.

Négligence ou manœuvre, on laissait l'espace dépérir. 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. L'usager, volontiers, s'offense de ces pratiques. Heurté, l'usager boycotte cet espace rayé du monde chlorophyllien, n'y délègue plus sa descendance, n'y mène plus déféquer l'animal familial (Echenoz, 1988 : 12).

Citation litotique d'un passé (Hamon, 1989 : 60), le bâtiment en déconstruction volontaire ou non, par son ambiguïté mémoriale même, ne peut échapper au désir herméneutique du flâneur attentif : parce qu'il est la décomposition du réel qui sans cesse se recompose, le pan de mur publicitaire du quai de Valmy, à l'image de la cité toute entière, se doit par conséquent d'être investi d'une signification. Cette relecture du réel en temps réel requiert pour cela un usager-interprète qui, à l'instar du père et du fils Fabre, est près à se lancer à corps perdu dans l'entreprise. C'est ainsi que la fresque murale sur lesquels les traits féminins sont encore bien présents dévoile symboliquement l'intimité des Fabre ; elle annihile leurs fonctions corporelles et décuple leurs fonctions émotionnelles : de fait, les hommes tout à leur pulsion de redonner vie à Sylvie s'installent au creux de son effigie, armés de leurs matelas en mousse et d'une réserve de chips et de yaourts, dormant et mangeant peu. Du délabrement à la réhabilitation, les étapes progressives de reconstruction des environs de l'ancien immeuble des Fabre, ruine moderne, sont brossées avec une identique alacrité. Dans ces passages, ce sont plus précisément l'hétéroclite et l'incongru qui sont appelés à faire sens puisqu'en l'état, le chantier n'est qu'un amoncellement dépareillé d'objets et de matériaux.

L'édifice n'était pas entièrement achevé, des finitions traînaient, avec des sacs de ciment déchirés ; mastiquées depuis peu, les vitres étaient encore barrées de blanc d'Espagne pour qu'on ne les confondit pas avec rien (Echenoz, 1988 : 16).

En outre, les aspérités du mur compact et habile à dépeindre hantises et névroses des Fabre, laissent place à la transparence du verre, momentanément inopérante telle une cataracte qui obstrue leur regard. Si les vitres recouvertes de blanc d'Espagne et les bow-windows en cours d'installation (Echenoz, 1988 : 15) esquissent une esthétique architecturale hypermoderne, celle des cités de verre, ils

contribuent par-là même à l'exploration des points de vue sur l'éphémère de l'existence.

De même, pour Goux, théoricien du temps et du continu, de pareils cadres spatiaux sont plus que des repères : ce sont de véritables embrayeurs de fiction. *La signification de la trace* (Ricœur, 2001 : 364) permet d'aller outre la notion de passé et de tendre à l'inscription dans le présent. Fort intimistes au demeurant, ses romans sont de longs épanchements, envoûtants, qui puisent dans la topographie générale autant que dans les topoï d'élection. Placé au cœur de l'œuvre, le questionnement de l'héritage (familial et artistique, quasi historique et politique) trouve parfaitement son sens dans *L'Embardée*. Le romancier y demeure fidèle à cette notion de quête, qui devient introspection autant qu'exploration de la ville ; il ne cesse d'interroger les traces laissées par l'humain dans les paysages, les livres et les cœurs. S'ébauche donc aisément le registre métatextuel qui retrace le propre mouvement de l'écriture en cours.

Dans la lignée des herméneutes, arpenteurs de la capitale *intra muros*, Jacques Réda⁹ en tête, Goux et Echenoz animent donc des personnages qui, à défaut de battre la campagne, courent les rues qui sont autant de *couloirs de l'âme* (Virilio, 2004 : 21). Sollicités par une ville qui leur est familière et qui ne finit jamais¹⁰, ils l'appréhendent intimement. Dans l'esthétique des écrivains, Paris agit tel un révélateur sur l'individu, promeneur oisif ou dépressif, contraint ou en échappée belle, et le fait advenir cet être romanesque qu'une aventure (même infime) attend.

A chacun, sûrement, un jour est donné où cette ville qui est la sienne, ces rues qu'il a prises jusqu'alors qu'afin d'aller quelque part comme on prend le couloir pour gagner sa chambre [...] à chacun, sûrement, un jour est donné où il lève la tête, s'arrête au milieu du trottoir, ou sans même s'arrêter soudain regarde tandis qu'il sent que quelque chose vient d'arriver, qu'il ne cherche pas à nommer parce qu'il en est bien incapable et que cela n'a pour l'heure aucune importance – il sent seulement et sait qu'il voit sa ville vraiment, pour la première fois, en même temps qu'il est persuadé d'être le premier, le seul depuis toujours, à qui cela soit arrivé [...] ainsi qu'il semble dans un premier amour qu'on invente et découvre ce que personne avant soi n'avait pu connaître (Goux, 2005 : 22-23).

Le territoire urbain est donc envisagé selon une dynamique du dédale tel un réseau à parcourir ou un désir à assouvir. Théoricien d'une poétique de la ville, l'anthropologue le confirme qui déclare : *L'homme qui déambule [...] s'il entreprend sa longue promenade urbaine, c'est parce qu'il manque à la paix intérieure ou à la reconnaissance exacte de la situation* (Sansot, 1973 : 53). C'est en sillonnant les rues de Paris que Marien alors étudiant avait découvert, surpris et heureux, la place tenue par ses aïeux dans le modelage de Paris au cours du siècle écoulé, dénombrant soixante-treize immeubles construits par Louis Marien dans la

⁹ Pour mémoire, on rappellera que Réda a écrit *Les Ruines de Paris, Hors les murs, Le Méridien de Paris, La Liberté des rues, Accidents de circulation* entre autres.

¹⁰ Pour reprendre le titre fameux du récit d'un autre amoureux de la capitale, Enrique Vila-Matas qui écrit *Paris ne finit jamais* (Paris, Christian Bourgois, 2004) en référence au chef d'œuvre d'Ernest Hemingway *Paris est une fête*. Figure de style et de jeu, l'intertextualité est ici riche et abondante.

deuxième moitié du XIXe siècle et *trente huit immeubles d'Emile Marien, ceux de l'avant-guerre et ceux de l'entre-deux-guerres* (Goux, 2005 : 45-46). Il tira une fierté légitime en apprenant que ce patrimoine haussmannien et post-haussmannien avait continué de s'élaborer au temps de l'Art Nouveau puis de l'Art déco. Mais, était venu son père René, figure emblématique de la génération des *démolisseurs* de l'après-guerre, indigne de s'inscrire dans l'illustre lignage. L'architecture prônée, amnésique et désémantisée, justifie aux yeux du narrateur qui, selon une perspective freudienne veut tout bonnement tuer son père, son rejet définitif car elle appartient à ces *espèces d'espaces* pour le moins inhabitables.

L'architecture du mépris et de la frime, la gloriole médiocre des tours et des buildings, les milliers de cagibis entassés les uns au-dessus des autres, l'esbroufe chiche des sièges sociaux (Perec, 1992 : 120).

Les reprises des déclarations publiques paternelles, extraites de la brochure du Cabinet, donnent la teneur exacte de sa politique urbaine appliquée à Paris.

En 1963 : "Notre rôle n'est pas d'aménager une ville-musée [...] verser des larmes de crocodiles sur des masures délabrées, puantes et sans caractère, sous prétexte qu'elle ont deux cents ans et que pendant deux siècles elles ont abrité des générations d'enfants scrofuleux et phtisiques, expliquez-moi en quoi c'est faire preuve de culture, d'élévation d'esprit ou d'intelligence ?" (Goux, 2005 : 118-123).

Suivant le fil de l'histoire de cette dynastie d'architectes, Marien redessine Paris ; il la dévoile même totalement puisque les matériaux de construction, des plus disparates, le mélange des styles et des manières de bâtir sont partout convoqués. Son regard professionnel et poétique s'attache aux moindres nuances de couleurs : le bleu profond de l'ardoise des toits y côtoie le gris de la chaussée bitumée, le jaune de la pierre de taille des façades ou le rouge brique des souches de cheminées sur la fresque, fragile comme une opaline, nacrée ou grivelée des ciels parisiens entre deux nuages noirs... Bachelardien, il capte encore les moindres variantes de clair et d'obscur sur la masse des constructions : ici, la lumière crue pénétrant les fenêtres d'un salon ou le bistre des façades dans les derniers éclats du jour ; là, la ligne ombrée des toits et des cheminées, brisée par l'opacité d'une brume sur l'horizon anthracite ou par le voile d'un ciel nacré, grivelé ou légèrement bleuté... Ainsi exposée, Paris devient une ville impressionniste d'une sidérante beauté qui ne se donne qu'émiettée.

A Echenoz, plume-caméra au poing, de préférer la modernité qui permet des changements de vitesse narrative plus fréquents et rejoint l'appréhension anthropologique actuelle. Son descriptif du terrain est succinct mais subjectif ; ironique, il pose sa fiction à la frontière de l'anthropologie.

S'il fallait pour conclure rassembler les correspondances entre les deux récits, il faudrait s'attacher au goût prononcé des auteurs pour les espaces parisiens, souligner leur appréhension toute en sensibilité du lien filial, remarquer la finesse du rapport identitaire et symbolique de leurs héros avec les lieux architecturés et finalement admirer le tressé de ces caractéristiques stylistiques et thématiques qui font

de *L'Occupation des sols* et de *L'Embardée* des fictions parmi les plus singulières de notre époque. Elles dégagent en effet des sentiments et des événements vécus par les personnages un ethos original, une ligne de conduite à la fois existentielle et artistique, qui dévoile une écriture de l'intime tendant à l'universel, simplement appelée littérature.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUGÉ, M. (1992) : *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris.
- CASAU BON, C., NICOLINO, L. ROUX, L. (2006) : « Attrape-moi si tu peux. Entretien avec Jean Echenoz », in *La Femelle du Requin*, n°26, p. 24-37.
- ECHENOZ, J. (1983) : *Cherokee*, Minuit, Paris.
- ECHENOZ, J. (1988) : *L'Occupation des sols*, Minuit, Paris.
- GOUX, J.-P. (1999) : *La Fabrique du continu*, Champ Vallon, Paris.
- GOUX, J.-P. (2005) : *L'Embardée ou Les Quartiers d'hiver*, Acte Sud, Paris.
- HAMON, P. (1989) : *Expositions : Littérature et architecture au XIXe siècle*, José Corti, Paris.
- HOUPPERMANS, S. (2008) : *Jean Echenoz : Étude de l'œuvre*, Bordas, Paris, coll. "Écrivains au présent".
- JÉRUSALEM, Christine (2006), *Jean Echenoz*, ADPF-Ministère des Affaires Étrangères, Paris.
- PEREC, G. (1992) : *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris.
- RICŒUR, P. (2001) : *Temps et récit III : le temps raconté*, Seuil, Paris.
- SANSOT, P. (1973) : *Poétique de la ville*, Klincksieck, Paris.
- VIRILIO, P. (2004) : *Ville panique : Ailleurs commence ici*, Galilée, Paris.