

Jean Echenoz : de « l'art de la fugue »

Author(s): Ruth Amar

Source: *Dalhousie French Studies*, Vol. 76 (Fall 2006), pp. 85-91

Published by: [Dalhousie University](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40837749>

Accessed: 22-08-2014 18:23 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Dalhousie University is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Dalhousie French Studies*.

<http://www.jstor.org>

Jean Echenoz : de « l'art de la fugue »

Ruth Amar

Nous ne savons pas aujourd'hui ce que le futur incorporera au roman contemporain d'éléments qui nous semblent en marge et parfois incongrus. Les critiques des romans des éditions de Minuit ont parlé du minimalisme de Jean Echenoz et ont étudié l'humour reflété dans ses textes, l'importance des objets et la manière impassible dont il expose les espaces aussi bien que les protagonistes.

Or il semble pertinent de s'interroger aussi sur un autre thème de cette œuvre et qui ne serait pas particulièrement relié au renouveau littéraire. Une autre manière aussi de voir les textes de Jean Echenoz serait de reconnaître le chemin auquel les personnages ne cessent de s'engager. A ses textes, Echenoz attribue la pesanteur et l'étouffement de vivre, l'accablement, la somme étouffante des pensées, l'horizon apparemment indépassable de nos vies. Un paysage de désespoir, une peur de la vie, un leurre de la quotidienneté qu'Echenoz ne cesse de dénoncer en la mettant en dérision – tout cela mène vers un point spécifique. Cette œuvre s'écrit en effet dans un élan, à chaque instant repris, d'un *aller-à*. Elle est motivée par un désir, généralement inassouvi, d'atteindre un point de découverte.

Tout au long du trajet, plein de péripéties, d'aventures, caché par le ton humoristique teinté d'indifférence octroyée aux auteurs minimalistes, se dégage petit à petit ce que Michèle Gazier a nommé « un art de la fugue »¹. Je dirai un art de la fugue et en même temps une marche à *contre-courant*. Cette fugue s'exprime dans l'œuvre par un mouvement perpétuel des protagonistes, une recherche incessante d'un autre lieu, du partenaire idéal et de l'amour perdu que l'on désire retrouver et qui mèneraient vers le bonheur utopique. Certains textes d'Echenoz, ceux qui possèdent une qualité émotionnelle (comme par exemple *Au piano*) par rapport au reste de l'œuvre généralement vide de sentiments, suggèrent que le changement du destin et le bonheur sont à portée de main. Cependant, il semble que les protagonistes s'acheminent étrangement dans une marche à *contre courant* où tout en essayant de se rapprocher du but, ils ne font que s'en éloigner. Le pôle nord, le tremblement de terre, le raz de marée, une autre galaxie et même l'autre monde : tout est permis pour atteindre l'inatteignable. Semblable situation appellerait à une délivrance, réclamerait un dégagement, un éveil, la découverte d'une autre dimension de la vie. Or rien de tout cela ne se produit durant l'intrigue. Le bonheur qui semble à portée de main ne fait que se dérober continuellement. Seule la fugue des personnages est présente à tous les niveaux dans l'œuvre. Comment va-t-elle s'exprimer? A travers quels événements ou avènements?

De l'écriture

Dans un premier mouvement, la fugue est traduite par l'écriture même d'Echenoz. La rapidité et le rythme fou avec lesquels s'écrit le texte donnent l'impression qu'il faut dans l'immédiat, changer ou trouver quelque chose. De même, nous sommes face à la remise en question des valeurs reconnues, des références, des discours à partir de l'écriture. Ceci rejoint cette citation de Jan Baetens et de Dominique Viart (à propos des états du roman contemporain) qui exprime bien le fait que le roman d'Echenoz présente un doute creusé par les mots qui s'étalent sur la feuille :

1 M. Gazier Sur la couverture de *Au Piano*, Paris, Minuit, 2001.

S'intéresser au roman d'aujourd'hui, c'est étudier une écriture qui, loin de se placer au-delà du soupçon, s'installe au contraire dans le soupçon et parle depuis ce point étonnant où il est si déséquilibrant de se tenir².

Le déséquilibre s'effectue chez Echenoz surtout par la mise en emphase des détails insignifiants alors que les grands thèmes sont présentés rapidement et de manière laconique. De manière paradoxale, alors que les personnages d'Echenoz ne sont que peu décrits psychologiquement, le monde des objets est présenté de manière étendue et minutieuse. Echenoz déclarait dans un entretien avec Hervé Delouche : « ce qui me plaît en général dans le travail romanesque, c'est de définir les personnages par leur environnement matériel »³. Or, il semble que cela dépasse même le stade de la définition du personnage. Ce renversement des faits, ce déséquilibre – la pesanteur des sentiments, la densité des êtres deviennent légers alors que ce qui doit être léger prend soudain un poids de gravité – crée un malaise qui va nourrir la fugue des personnages dans un monde en dérision.

Il existe aussi une euphorie du minuscule, un goût même de la multiplication et de l'accumulation des petits riens : une forme du motif de l'encombrement constitue le tissu narratif d'Echenoz, tel l'amoncellement des objets accumulés dont il est question dans l'œuvre. Ainsi dans *Le Méridien de Greenwich* les personnages semblent plus reliés aux objets qu'aux êtres humains et ils emportent avec eux :

... des outils sans noms, des objets qui les accompagnaient parce qu'un jour, quelque part, ils les avaient trouvés utiles et les avaient gardés avec eux, pas trop loin, à portée de la main, ou même sur eux, dans les poches de leurs vêtements, s'il y restait encore de la place. (MG 36)

Ces objets gardés « à portée de la main » ne font que renforcer l'état de déstabilisation des personnages : toujours sur le point de partir, ils portent sur eux des objets (tels que l'on peut voir souvent chez les clochards traînant avec eux une multitude d'objets disparates) faisant maintenant partie de leurs corps et qui deviennent leur seule compagnie durant leur errance.

La brièveté des chapitres, la rapidité des phrases, leur simplicité, l'utilisation de l'ellipse, l'absence des mots, le dialogue submergé dans le texte, ce que les critiques ont appelé le « minimalisme », tout cela n'exprime que le fait que tout doit se produire rapidement ; n'est-ce pas une sorte de tentative de défroisser vite tous les plis d'un tissu narratif pour justement essayer de fuir le lieu et le moment présents ?

Les interventions fréquentes du narrateur dans le texte démontrent qu'il détient les fils du destin des personnages ; une puissance fixe de façon irrévocable le cours des événements comme dans la mythologie grecque qui fait du destin une puissance supérieure aux dieux : « Il a peur. Il va mourir violemment dans vingt-deux jours mais, comme il l'ignore, ce n'est pas de cela qu'il a peur. » (AP 9). Echenoz exprime combien l'être humain est naïf puisqu'il ne s'occupe que de faits divers alors qu'une catastrophe peut intervenir à tout moment comme dans le cas de Max qui va mourir ; or ne le sachant pas, il est terrorisé par le terrible Steinway (le piano personnifié qui l'attend dans la salle de concert) et c'est sans proportion en comparaison avec le meurtre qui va suivre dix jours plus tard, comme nous l'indique de manière impassible le narrateur : « Une semaine s'étant écoulée depuis le concert de la salle Pleyel, il restait à Max une quinzaine de jours

2 J. Baetens, D. Viart, 3.

3 H. Delouche, entretien avec Jean Echenoz, *Regard* 26, Juillet-août 1997, site internet : <http://www.remue.net/cont/echenoz.html>.

4 J.LN, entretien avec Jean Echenoz, *Zone littéraire*, 15 juin 2001, site internet : <http://www.zone-litteraire.com/entretiens.php?art-id=57>.

5 P. Lepape, dans la quatrième de couverture de *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999.

à vivre... » (AP 37). Ainsi, le temps qui passe est de plus en plus signifiant bien que les personnages (et en même temps c'est un clin d'œil vers le lecteur) en soient inconscients. En condensant le texte, en le rendant plus rapide, Echenoz veut en quelque sorte rattraper le temps perdu. Il va même jusqu'à offrir une autre vie à son personnage. En le ressuscitant dans l'autre monde, le narrateur lui donne une autre chance de vivre un second destin qui serait une rectification du premier, en quelque sorte une vie « de rattrapage ». Or, il devient évident que rien de tout cela ne s'accomplira, aucune fugue n'aidera à rectifier le destin de Max pas même dans l'autre monde.

Tandis que le texte s'écrit rapidement, que les faits de l'intrigue s'amoncellent et s'amorcent vite, que les scènes sont rapportées de façon succincte, s'enchaînant l'une à l'autre de manière concentrée, un autre processus se dessine en même temps qui lui, va ralentir le rythme de l'intrigue, renforçant l'impression de la marche à *contre-courant*. Ce sont des arrêts de la narration qui font place quelques fois à une large amplification soit descriptive, soit définitionnelle ou même parfois philosophique. Ainsi, se crée un retard organisé, un freinage de l'action, dont le but est non seulement de détourner l'attention du lecteur de l'intrigue mais aussi et surtout d'enrichir le récit d'une matière scientifique qui à premier abord n'a aucun rapport avec le récit. Celui-ci se trouve donc alourdi par des masses plus ou moins volumineuses.

En effet, dans *Je m'en vais*, plusieurs passages s'éloignent de l'intrigue comme celui de la description du parfum qui s'étale sur deux pages (MV 74-76) ou celui des détails de la découverte de la pénicilline (MV 61). Il suffit parfois d'un mot, de la surprise d'un terme qui devienne signe déclencheur d'un décalage et nous sommes devant le développement d'un espace interstitiel, une ouverture du texte pour œuvrer à une sémiotisation bien plus dense du roman.

Aussi, le roman traîne-t-il avec lui sa logistique très particulière et contraignante et le lecteur fait face à une progression de l'intrigue oui, mais toujours rythmée par ces masses (accompagnées d'un signal déclencheur) que le récit met en mouvement. Cette surcharge, cet en plus qui dérègle l'intrigue, créent l'effet de marche à *contre-courant* qui s'exprimera parallèlement au niveau des protagonistes en mouvement constant.

Du voyage

Sur le fond des caractéristiques spécifiques d'une écriture de la fugue, se détachent les voyages entrepris par les différents protagonistes et à partir desquels commence leur trajet vers une autre destinée. Ce sont donc des romans du mouvement et des espaces qu'Echenoz est amené à écrire : les voyages des personnages à l'étranger deviennent les éléments constructeurs de cette fuite incessante. Dans un entretien dans *Zone Littéraire*, on questionnait Echenoz à ce propos :

- Vos romans vous conduisent sans cesse à l'étranger, dans des périple et des endroits divers... Votre goût pour ces découpages spatio-temporels ?
- Cela tient sans doute à mon amour du mouvement, à mon attirance pour les départs, l'exploration incessante de lieux différents. Les lieux sont des moteurs de fiction aussi importants que les personnages ; et le découpage du temps, ternaire pour le voyage (visible dans les trois parties), binaire pour les protagonistes (les allers-retours de Félix et Delahaye) de *Je m'en vais*, viennent lui donner un rythme particulier je crois, même s'il n'était pas évident à agencer !⁴

Le paysage où vivent les protagonistes est caractérisé tout d'abord par le *manque*. Pour couvrir ce manque, les personnages se déplacent beaucoup dans les romans d'Echenoz. Ce sont des destinations lointaines, souvent exotiques : l'Inde dans *Les Grandes Blondes*,

le Grand Nord dans *Je m'en vais*, Brisbane dans *Le Méridien de Greenwich*, un trajet dans l'orbite dans *Nous trois*, le Pôle Nord dans *Je m'en vais*, et dans *Au piano*, Echenoz dépasse les limites du réel et du plausible en entreprenant un déplacement osé (le décès du personnage) vers l'autre monde!

Les textes d'Echenoz suggèrent qu'une telle traversée des personnages mènerait vers une vérité ou une découverte du bonheur. Or en fin de compte, les personnages tournent en rond dans un monde absurde. Le protagoniste de *Je m'en vais* déclare à la première page du roman : « Je m'en vais... Je te quitte. Je te laisse tout et je pars » (MV 7). Mais ironiquement, le roman se termine par les mêmes mots – « Je m'en vais » – ce qui laisse entendre que c'est d'un cercle vicieux qu'il s'agit où tout est toujours à recommencer de manière à perdre le sens de la réalité comme l'affirmait Pierre Lepape dans *Le monde* :

Je m'en vais, c'est la formule d'adieu d'un siècle bien incapable de savoir où il va et qui oublie même de se poser la question. C'est un roman réaliste qui raconte comment nous perdons le sens de la réalité et comment la vie nous échappe⁵.

Ainsi rattachés à ce ballotement, les personnages des récits sont condamnés à l'errance et au nomadisme, ne sachant pas véritablement où ils vont atterrir. Leurs ports d'attache sont les hôtels, leurs locations sont perdues. Dans *L'équipée malaise*, la simple cabane de tôle légère du duc Pons montre que l'errance est son vrai but. Charles Pontiac, le clochard, ne possède rien, ce qui prouve qu'il peut se déplacer quand il le désire. Victoire dans *Un An* s'éloigne de toute vie cadrée en choisissant d'errer seule et sans abri. Les rues, les chantiers deviennent son toit : « des chantiers de construction ou de démolition mais aussi sous une bâche, une toile peinte, un film plastique » (UA 75). L'état d'errance constitue une manière de vivre et même quand les personnages sont bien logés, ce sont des célibataires, séparés ou ayant volontairement opté pour la solitude, et ils errent dans des appartements trop vastes dont l'immensité renforce l'effet d'absence et de manque.

Le rythme fou de l'écriture, les nombreux voyages et l'errance engendrent un autre aspect de l'œuvre concernant les protagonistes : disparaître est la principale occupation du héros d'Echenoz. Durant sa fuite, il fait tout pour se faire oublier et va jusqu'à changer son identité. Victoire, l'héroïne d'*Un an*, découvrant un matin son compagnon mort à ses côtés, décide de prendre le premier train pour Saint-Jean-de-Luz afin de se dissoudre dans un autre milieu. Paul Salvador, dans *Les Grandes Blondes*, lisait un livre dont le titre est *How to disappear completely and never be found*. Les personnages en fuite sont obligés de changer souvent d'identité: Mercedes, la protagoniste de *Nous trois* est en fait le médecin Lucie Blanche ; Abgrall des *Grandes blondes* est transformée en Gloire, blonde et rayonnante ; dans *Je m'en vais*, Baumgartner décédé ressuscite sous forme du personnage de Delahaye ; Max le héros de *Au piano* devient Paul alors que l'infirmière de l'hôpital (ou du purgatoire) est la fameuse actrice Doris Day et l'infirmier Dino n'est autre que le grand acteur Dean Martin.

Dès qu'ils ont pris la décision de quitter, ou quand ils sont forcés de partir, les personnages retombent dans l'impassibilité, l'inactivité et une sorte de soumission. Le héros assassiné de *Au piano*, se retrouve au purgatoire, puis de retour sur une terre où il n'est reconnu de personne. De même, les noms des héros sont interchangeables : Max ressuscite sous le nom de Paul Salvador, qui est aussi celui du héros des *Grandes Blondes*. Dans ce roman, une jeune femme est accompagnée par un elfe souvent invisible (sorte de mauvaise conscience qui se réveille à chaque fois que la protagoniste commet un crime) Béliard, et c'est un autre Béliard, cette fois gérant de purgatoire, que l'on croise dans *Au piano*.

Les portraits laconiques sont tracés rapidement, les descriptions physiques sont brèves, d'où cette impression étrange d'avoir toujours à faire aux mêmes personnages ou types de personnages. L'œuvre d'Echenoz devient donc un système où le sentiment du déjà-vu crée un monde peu différent de roman en roman, dans lequel les personnages sont commutables. Tout ce processus renforce la mise en dérision de la vie et la manière absurde dont vivent les êtres humains.

De l'amour

« Quand l'amour est si vif, il advient qu'on s'écœure » (NT 21)

Cette citation résume bien les relations amoureuses des personnages d'Echenoz. Au-delà des éléments de surface tels que le style de l'écriture et le thème du mouvement, ce qui va nourrir la fugue du personnage, toute l'œuvre le suggère, c'est l'absence de l'amour. Censées être la composante majeure du bonheur, les relations intimes tournent elles aussi autour de notions d'un vide, d'un manque. Fulgurant, l'amour est, chez Echenoz, rarement domestique. Il devient domaine d'une interrogation constante puisque son objet est absent. Les protagonistes sont à la recherche de l'amour perdu et il vont fuir d'un espace à l'autre pour le retrouver. De *Cherokee* à *Au piano*, les femmes les plus désirables sont aussi les plus inabordables. Les protagonistes sont attirés par des femmes généralement trop belles ou déjà mariées. L'être aimé est souvent distant et celui qui aime dans le monde d'Echenoz ne peut le faire qu'à partir de la disparition de l'être aimé et de l'espoir de le retrouver. Or ironiquement, une fois qu'il est atteint, l'être aimé est quelque temps plus tard délaissé.

Echenoz assigne à ses personnages une errance de solitaire qui tente de se fixer sans y parvenir et reflète une inquiétude de soi et de l'autre dans la stérilité de relations à sens unique. Les couples mariés ne sont pas des modèles d'harmonie et de bonheur. L'amour va donc seulement être conçu à distance, par des regards souvent jetés à la dérobée. Max, le héros de *Au piano*, est sous le charme de deux créatures à peine réelles: la femme mariée, croisée dans la rue qui promène son terre-neuve, et qui ne sera jusqu'au bout qu'une belle inconnue, et Rose, une musicienne qu'il a aimée autrefois secrètement, en la voyant à la table voisine dans un café tous les jours, sans jamais lui parler. La sensation de ratage s'exprime par le fait qu'il découvre trop tard (car elle est déjà partie) qu'elle aussi l'aimait:

...Max béant a alors appris que c'était de lui-même, Max, qu'elle parlait perpétuellement au barbu, de lui sans cesse au point que ce barbu devait parfois lui suggérer de changer de disque. (AP 29)

Trente ans plus tard, il rêve toujours de la revoir. Une première rencontre se fait donc une fois dans le métro où Rose est entrevue telle un fantôme, puisqu'il s'avère plus tard dans l'intrigue qu'elle est effectivement morte. Max va devoir mourir avant de pouvoir enfin rencontrer sa bien aimée qu'il tente incessamment de retrouver. La deuxième rencontre s'effectue en effet dans l'autre monde et ne durera qu'un instant, puisque Rose appartient à la section *parc* alors que lui a choisi la section *urbaine*. Pour la seconde fois en trente ans, Max fait le mauvais choix et rate l'amour de sa vie. L'enfer, c'est donc de ne pouvoir jamais atteindre l'amour qui semble être à portée de main, comme l'explique Béliard le mauvais ange (peut-être le diable lui-même) :

Excusez-moi, mais, cette personne, je crois que c'est moi qui devais absolument la retrouver. Oui, dit Béliard avec un sourire froid, je sais. Je le sais parfaitement mais c'est moi qui pars avec elle. C'est comme ça, voyez-vous, la section urbaine. Ça consiste en ça. C'est ce que vous autres appelez l'enfer, en quelque sorte. (AP 222)

Dans cet hôpital qui sert au héros mort de purgatoire, Max flirte avec une autre morte, la célèbre actrice américaine Doris Day. Or, leur nuit d'amour est passée sous silence et son importance est restreinte par le contenu vide du chapitre 18, d'ordre minimaliste puisqu'il est réduit uniquement à une feuille blanche et à un titre « Nuit d'amour avec Doris Day », (AP 144).

L'être aimé n'aime pas en retour : c'est aussi une autre caractéristique des protagonistes d'Echenoz. Dans *Nous trois*, la femme perdue est retrouvée plusieurs fois au cours du récit. En effet, la première rencontre s'effectue de façon brusque durant l'incendie de la Mercedes, la seconde, durant le tremblement de terre et le raz de marée. Il suffit quelques fois d'un rien durant une rencontre fortuite: un mot, la surprise d'un regard ou un sourire pour donner l'espoir du bonheur à portée de main:

Or la jeune femme sourit en retour, or contre toute attente c'est le plus éclatant sourire du monde qui soudain rayonne sur Meyer comme un soleil sentimental, un sentiment continental chargé de tout ce qu'on attend, tout ce qu'on espère du siècle. C'est maintenant qu'il devrait aussitôt, souple et rapide, bondir à bord de ce sourire, s'y installer et s'enfuir avec lui pour la vie – mais bon la fille est partie. (NT 33)

Ce sourire, symbole de l'amour raté poursuivra Meyer : « Silencieusement, Meyer se repasse le sourire de Mercedes pendant que Nicole poursuit l'inventaire de ses amis... » (NT 39). Le sourire est un des éléments par lequel sont déclenchés les instants de bonheur rayonnant dans le texte froid. Or, ceux-ci sont immédiatement interrompus.

La troisième rencontre entre Meyer et Lucie-Mercedes s'effectue de manière surprenante au cours du vol orbital vers une autre galaxie. La quête de la femme perdue accompagne toutes les péripéties de l'intrigue et lui donne un sens plus émotionnel. Mais quand finalement Lucie-Mercedes vient vivre avec Meyer, très vite, leur intérêt l'un pour l'autre diminue et au bout du récit, Mercedes va vers DeMilo qui l'attendait depuis toujours. Là s'arrête l'intrigue, mais on ne se fait aucune illusion quant à la durée des relations entre les deux nouveaux amants.

Dans *Je m'en vais*, Ferrer quitte sa femme et tente de commencer une vie nouvelle. Il est angoissé par toutes relations intimes:

Trop intéressé par cette Victoire dont il n'imaginait pas qu'elle voudrait s'installer chez lui dans une semaine. L'en eût-on informé qu'il eût été ravi, quoique non sans éprouver quelque inquiétude, sans doute. (MV 31)

L'anxiété s'empare des protagonistes dès qu'il est question de relations intimes, car à elles, sont rattachées à des notions telles que : obligation, responsabilité et manque de liberté. Ferrer n'aime pas Hélène au début de leur relation. Cependant, quand celle-ci comprenant qu'il ne l'aime pas, cesse brusquement ses visites, il commence à regretter sa présence :

Hélène bientôt, vint de moins en moins puis presque plus. Ferrer en avait d'abord été soulagé, bien sûr, mais bien sûr aussi cela ne manqua pas de créer assez vite un petit vide qu'il n'avait pas prévu, et voici qu'il se surprit bientôt en train de l'attendre... (MV 198)

Plus tard, quand elle réapparaît, Ferrer tombe enfin amoureux d'elle et elle s'installe chez lui ; or, elle le quittera quelques temps après pour Martinov. Ceci est donc le diagramme des relations que l'on retrouve dans la plupart des récits d'Echenoz. Des relations fortuites, éphémères où les partenaires se cherchent, se ratent, se retrouvent pour se perdre encore, bref, des relations irrévocablement en disharmonie.

Sur le fond de l'écriture minimaliste d'Echenoz, se dessine cet art de la fugue, ce *risque-tout* où les personnages sont forcés de partir de station en station, perdus dans

l'engrenage d'une vie en dérive. Il s'agit aussi d'une marche à *contre-courant* où sont engagés les personnages, et ne serait-on pas tentés de dire que cette marche répétée de récit en récit nourrit l'écriture d'Echenoz ?

Université de Haifa

OUVRAGES CITÉS

- Baetens J. , Viart D., « Etats du roman contemporain » *Ecritures contemporaines 2 états du roman contemporain*, Actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 1999, p. 3-7.
- Delouche H., entretien avec Jean Echenoz, « L'accélérateur de sens » *Regard* 26, Juillet-août 1997, site internet : <http://www.remue.net/cont/echenoz.html>.
- Echenoz, Jean. *Le Méridien de Greenwich*. Paris : Minuit, 1979.
- *Cherokee*, Paris, Minuit, 1983.
- *L'équipée Malaise*, Paris, Minuit, 1986.
- *L'occupation des sols*, Paris, Minuit, 1988.
- *Lac*, Paris, Minuit, 1989.
- *Nous trois*, Paris, Minuit, 1992.
- *Les grandes blondes*, Paris, Minuit, 1995.
- *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999.
- *Au piano*, Paris, Minuit, 2001.
- J.LN, entretien avec Jean Echenoz, *Zone littéraire*, 15 juin 2001, site internet : <http://www.zone-litteraire.com/entretiens.php?art-id=57>.

LISTE DES SIGLES

- MG..... *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit, 1979.
- NT..... *Nous trois*, Paris, Minuit, 1992.
- GB..... *Les grandes blondes*, Paris, Minuit, 1995.
- EM..... *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999.
- AP..... *Au piano*, Paris, Minuit, 2001.