

Une humanité de désamour et de désêtre : Au Piano de Jean Echenoz / Nicole Saliba-Chalhoub. — Extrait de : Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب والترجمة. — N° 12 (2006), pp. 293-306.

Notes au bas des pages.

I. Ecrivains français — 21e siècle. II. Echenoz, Jean — Critique et interprétation.

PER L1037 / FL198619P

UNE HUMANITÉ DE DÉSAMOUR ET DE DÉSÊTRE: AU PIANO DE JEAN ECHENOZ

*Nicole SALIBA-CHALHOUB
Chef du Département de
Langue et Littérature Françaises - USEK*

Introduction

Depuis que le Dieu judéo-chrétien et Karl Marx sont morts dans l'intellect occidental, l'homme sans idéal, dépourvu d'espoir, se porte gravement mal et cherche vainement le sens de sa vie dans un monde soi-disant mondialisé, ultralibéralisé et surtout fatalement individualisant, le condamnant définitivement à sa solitude.

C'est bien cet homme en question que le roman post-moderne, plus particulièrement minimaliste, met en relief: comment, sans illusion, lever les yeux au loin et rêver d'amour, de bonheur? Comment jouir de la grâce de vivre?

Au Piano de Jean Echenoz nous entraîne dans l'univers foncièrement fictif, et pourtant si réaliste, de Max Delmarc, un pianiste virtuose, mais alcoolique, angoissé, dépressif et qui ignore qu'il ne lui reste que vingt-deux jours à vivre. Rien ne devrait éloigner l'artiste de son clavier. Pourtant, il aimerait mener une vie ordinaire, se promener au soleil, jouir de la douceur de vivre, de la fraîcheur de l'air et surtout de l'amour d'une femme qui serait sienne. Max a d'ailleurs sa petite chimère, sa petite fleur bleue, une certaine Rose, ancien amour platonique de jeunesse qui l'habite toujours et dont il poursuit la silhouette imaginaire (le fantôme?) au cours de folles courses dans les rames de métro. Cette vie d'ennui existentiel et de désespoir s'interrompt bientôt: Max est agressé et assassiné par des rôdeurs lors d'une errance nocturne. Il se retrouve alors dans un étrange établissement avec d'énigmatiques pensionnaires; il y est aux mains d'un

certain Christian Béliard, secondé par Doris Day et Dean Martin, avant que ne s'énonce le jugement ultime après maintes tribulations et d'innombrables déplacements labyrinthiques: il devra échouer en enfer, appelé «*Section urbaine*», qui n'est autre que Paris.

En faisant ce récit apparemment rocambolesque, le romancier minimaliste, comme à son habitude, détourne à son profit la facture traditionnelle du roman d'aventures, de voyage ou d'espionnage. Il dénonce aussi, avec beaucoup de cynisme ou d'amertume (on ne saurait pas vraiment trancher), l'imaginaire humain incarné par les mythes antiques, la croyance en l'éternité et le salut.

Je ne poursuis pas ici le but d'analyser, comme je l'avais fait dans un précédent article¹, les caractéristiques formelles et structurales de l'écriture minimaliste, qui sont autant de grandes secousses bouleversant le genre romanesque. Mon propos s'intéresse cette fois à cette thématique acérée qui infléchit le roman vers la dimension post-moderne du tragique, celle d'une humanité définitivement condamnée à vivre sans amour, sans utopie et, par conséquent, à se désagréger.

I. La dépression incontournable:

L'incipit «*Deux hommes paraissent au fond du boulevard de Courcelles, en provenance de la rue de Rome*», gentiment moqueur à l'égard du célèbre *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, introduit deux personnages, le héros Max Delmarc et son garde de corps Bernie. Celui-là est d'emblée décrit en tant que dépressif:

[...] son visage livide, ses yeux fixés sur rien de spécial dénotent une disposition soucieuse, [...] 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 peur².

[Il] paraissait ne regarder rien d'autre que l'intérieur terrorisé de lui-même. [...] Bien que ses revenus fussent confortables, qu'il fût célèbre aux yeux d'un petit million de personnes et qu'il eût suivi depuis vingt

(1) V. «Des Avatars du Nouveau Roman: *Je m'en vais* de Jean Echenoz», in *Revue des Lettres et de Traduction*, numéro 7, juin 2000, Faculté des Lettres, Université Saint-Esprit de Kaslik, Liban.

(2) Echenoz Jean, *Au Piano*, Paris, Les Editions de Minuit, 2003, p. 9.

ans toute sorte de cures psychologiques ou chimiques, il était donc mort de peur et, quand ce sentiment l'envahissait à ce point, d'ordinaire il se taisait complètement³.

On verra bientôt que l'attaque de panique dont le héros est victime est un état habituel lié à son statut d'artiste.

1- *L'art comme dépossession de soi*

C'est à la veille de chaque concert (étant célèbre, il en fait beaucoup!) que le pianiste est habité par cet incompréhensible sentiment de peur, le poussant à se réfugier dans l'alcool jusqu'à l'ivresse totale. Or, boire est une tare qui l'aliène, en dénaturant sa performance artistique. La phobie devient donc double, parce qu'il faut impérativement plaire au public, être à la hauteur de ses attentes.

Justement, le travail de Bernie consiste à l'éloigner de ce poison, l'alcool, au risque même de le menacer de la réaction ultérieure de son impresario, Parisy:

Allons, insista Max, tu habites à deux pas, juste un petit verre. Non, dit Bernie, non, mais je peux appeler monsieur Parisy si vous voulez. On peut lui demander. Bon, se résigna Max, laisse tomber⁴.

Aussi, à la dépendance s'ajoutent l'infantilisation et l'humiliation d'être pris en charge par un subalterne. En fait, «*la dépression est faite d'inhibition, d'incapacité à ressentir du plaisir, de rêveries stériles, de pensées rigides et négatives, d'absence de projection dans l'avenir et de désir de mort*»⁵. Tous ces symptômes sont décelables dans la configuration de Max Delmarc, qui est incapable de jouir du plaisir simple d'un café d'après-midi, dont le regard ne doit absolument pas tomber sur la statue de Frédéric Chopin, victime d'une fin tragique, ce qui pourrait lui inspirer le suicide, («*nom de Dieu, se dit Bernie, Chopin. Surtout pas Chopin. Il changea précipitamment de direction,*

(3) *Ibid.*, p. 11.

(4) *Ibid.*, p. 12.

(5) Jean Cottraux, *La Répétition des scénarios de vie. Demain est une autre histoire*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001, p. 243.

faisant faire volte-face à Max et détournant son attention en louant la variété, l'abondance et la polychromie de la végétation [...]») et qui poursuit un rêve impossible, la chimère d'une femme, Rose, qui lui est quasi impossible de retrouver.

La psychanalyse freudienne et jungienne, et bien avant cette discipline, la philosophie grecque, voient dans l'art le véritable exutoire à la douleur psychique, le moyen - supérieur certes - de résoudre la crise intérieure et de se réconcilier avec soi, à travers la sublimation ou la catharsis. Cependant, dans le cas de Max Delmarc, l'art est beaucoup plus l'ennemi que l'allié de l'âme, le talent devenant comme un «*fatum*», qui consume et détruit le sujet. Par ailleurs, au lieu que l'art ne permette aux pulsions libidinales refoulées du héros d'émerger et de s'exprimer sous une forme détournée, mais transcendante, il en assure l'inhibition définitive. En effet, Max Delmarc est tout à fait incapable, par exemple, d'aborder sa voisine du quatrième étage du 55, la «*femme au chien*», qui pourrait sincèrement lui plaire et le sauver des affres de sa panique. Sa virtuosité le dépossède de tout véritable désir, en sapant littéralement en lui le principe de plaisir. Il s'agit d'une ascèse négative, une sorte d'apocatastase de l'art, maître suprême et bourreau, en dehors de la performance face au public.

2- *Le double dégradant*

L'autre étant dans un certain sens le miroir de soi, Max Delmarc devrait avoir la possibilité de s'y identifier, d'y entrevoir une partie de lui-même qu'il ignore ou méconnaît, en tous cas, une partie heureuse, moins problématique que celle dont il a conscience. Or, qui sont les doubles possibles du pianiste? Bernie, son garde de corps, Parisy, son impresario et Alice dont le lecteur, leurré, croit longtemps qu'elle est ce qu'elle n'est pas.

S'agissant de Bernie, le narrateur en fait un portrait relativement pitoyable:

L'autre qui l'accompagne est d'apparence tout opposée: plus jeune, nettement moins grand, menu, volubile et souriant trop, il est coiffé

(6) Jean Echenoz, *Au Piano*, p. 13.

d'un petit chapeau à carreaux bruns et beiges, vêtu d'un pantalon décoloré par plaques et d'un chandail informe porté à même la peau, chaussé de mocassins marbrés d'humidité⁷.

Certes, Bernie joue le rôle, bien parodique en réalité, de l'ange gardien, s'évertuant à prendre soin de Max, à l'encourager à rester sobre, à «lui remonter le moral quand il ne se sent pas de jouer»⁸, à «le pousser tous les soirs sur scène»⁹, rôle bien fraternel et altruiste apparemment. Toutefois, Bernie est engagé par Parisy, lequel a peur de gagner moins d'argent si le pianiste venait à s'effondrer complètement. Celui-ci s'en amuse bien cyniquement d'ailleurs: pour soutenir le pauvre imbécile qu'est Bernie lorsqu'il revendique une majoration salariale qu'il estime évidente («Monsieur Max est un artiste, résuma Bernie, il se doit à son public, et comprenez que d'une certaine manière tout passe par moi. Non, mais je rêve, dit Parisy»¹⁰), Max Delmarc fait le capricieux, en vidant justement son verre d'un trait, comble de l'ironie à l'égard de tous les efforts déployés:

Pardonnez-moi, intervint Max, mais je soutiens à fond la revendication du petit. C'est un garçon qui m'est indispensable et je ne réponds plus de rien si je ne l'ai plus¹¹.

«Petit», Bernie l'est dans tous les sens du mot: petit de taille, de condition, simple d'esprit, il ne peut en aucun cas faire le poids face à ce géant virtuose qu'il ne peut sauver et qui a l'air de bien s'en moquer.

Il en va de même avec Parisy. L'impresario ne peut être que pragmatique et appréhender son rapport à Max exclusivement par le biais lucratif. Non seulement il voit en la réussite artistique de Max son propre potentiel financier, mais plus encore, il ne rate pas l'occasion d'augmenter ses profits au risque de paraître mesquin, ce qui ne lui coûte pas de grands efforts et qu'il ne dissimule pas vraiment:

Une fois que Max eut commandé une bière, il retira de sa poche gauche un téléphone sur le clavier duquel il composa un numéro. Allô, décrocha prestement Parisy, j'écoute. Ah c'est vous, alors comment ça s'est passé

(7) *Ibid.*, p. 9-10.

(8) *Ibid.*, p. 22.

(9) *Idem.*

(10) *Idem.*

(11) *Idem.*

*à Nantes? Ecoutez, pas trop mal, répondit Max, mais la chambre était un pur scandale. Ah oui, dit Parisy préoccupé, je crois que je vois. Mais, qu'est-ce qui vous a pris, demanda Max, de me réserver une chambre pour handicapés?*¹².

Plus encore, puisque l'impresario, composant en fait avec la réalité masculine comme tout homme ordinaire, ne s'abstiendra pas de se rapprocher de la sœur du pianiste, Alice, au grand dam de celui-ci, qui voit le fossé se creuser encore plus profondément entre eux deux:

*Après qu'on eut pris son café, que Parisy n'eut pas quitté Alice des yeux jusqu'à ce qu'elle se fût retirée, qu'il eut alors fait observer que l'heure avançait [...], Max s'en fut revêtir son uniforme de pianiste. Et, là encore, bien qu'il procédât sans nervosité, et même avec un calme inhabituel, deux nouveaux boutons décidèrent de désertir son vêtement [...]. Alice convoquée fit valoir qu'elle n'aurait pas le temps d'intervenir, Max dut troquer sa chemise de smoking contre un modèle plus ordinaire*¹³.

À l'évidence, Parisy n'a ni la distinction ni la culture de Max Delmarc et ne peut en aucun cas lui plaire, encore moins l'amener à adhérer à leur relation pour le tirer de son univers d'artiste seul et épouvanté.

Reste Alice, que le lecteur leurré par un narrateur qui s'amuse à brouiller les pistes prend, pendant cinquante pages du roman, pour la femme indifférente, voire insensible de Max Delmarc. Or, découvrir qu'elle est en réalité la sœur du pianiste ne transforme en rien la situation. D'emblée, les deux personnages sont présentés comme des étrangers l'un à l'autre:

*Quand Max revint de la salle Pleyel, Alice fit comme si de rien n'était vu qu'elle dormait. Ils occupaient dans le dix-huitième arrondissement, du côté de Château-Rouge, deux étages assez grands pour que chacun d'eux pût y vivre et travailler en toute indépendance, elle en haut lui en bas, sans même se croiser de la journée s'ils n'y tenaient pas*¹⁴.

L'indifférence dont fait preuve Alice ne peut qu'avoir des retombées négatives sur l'état psychique de Max:

[...] dans le réfrigérateur, [...] il n'y avait rien qui se proposât de façon convaincante d'assouvir solitairement cette faim. Ce qui n'était pas plus

(12) *Ibid.*, p. 38.

(13) *Ibid.*, p. 61.

(14) *Ibid.*, p. 24.

*mal, manger seul chez soi ne rend pas gai, l'anxiété peut alors reprendre le pas sur l'appétit jusqu'à le détruire, jusqu'à vous empêcher de manger pendant que la faim, de son côté, grandit de plus en plus et c'est terrible*¹⁵.

Par l'exercice d'une focalisation interne sur son personnage, le narrateur nous fait savoir que le pianiste trouve sa sœur disgracieuse, antipathique et va même jusqu'à l'insupporter. Devant Parisy qui bafouille, Alice éclate de rire:

Comme certaines femmes pas très jolies, il lui en fallait peu pour provoquer son hilarité, aussi riait-elle un peu trop souvent bien que son rire sonnât rauquement comme un cri de rage [...].

*Parisy, cependant, n'eut pas l'air choqué par ce rire autant que Max qui, d'ordinaire, le supportait si mal qu'il s'abstenait soigneusement de prononcer devant elle la moindre chose drôle - sauf qu'une chose pas drôle du tout pouvait tout aussi bien la faire éclater de rire quand même [...]*¹⁶.

En tous cas, ce n'est certainement pas Alice qui pourrait guérir Max de sa dépression nerveuse, lui inculquer la joie de vivre, lui inspirer la légèreté des jours qui passent.

Aussi, chacun des trois doubles évoqués est-il, à sa façon, dégradant pour l'artiste en mal d'image positive de soi et qui ne voit autour de lui que bêtise, cupidité et indifférence.

3- La solitude et la mort nécessaires

L'absence d'empathie de la part d'autrui et l'impossibilité de l'amour («Avec Alice, puis Rose, et maintenant la femme au chien, ces histoires vous laissaient supposer un profil d'homme couvert d'aventures amoureuses. [...] Eh bien pas du tout. La preuve, c'est que des trois femmes dont il a été question jusqu'ici dans la vie de l'artiste, l'une est donc sa sœur, l'autre un souvenir, la troisième une apparition et c'est tout»¹⁷) vont de pair avec le désamour pour soi et un sentiment de profond désespoir, imprégné de dégoût pour la vie. La solitude de l'artiste est dans ce cas fatale et non,

(15) *Ibid.*, p. 32-33.

(16) *Ibid.*, p. 58-59.

(17) *Ibid.*, p. 60.

comme on pourrait le croire, un état nécessaire à l'inspiration. Parce qu'elle est permanente et qu'il n'y a aucune alternative, la solitude de Max Delmarc est bien une préparation à la mort.

Dans un témoignage sur sa propre dépression, l'écrivain Philippe Labro décrit le malade comme quelqu'un pour qui la vie ne signifie plus que «*le restant de la souffrance, un espace de douleur et de vide, de peur*»¹⁸, sa seule planche de salut étant la patience, la compréhension et l'amour des autres qu'il pose comme condition *sine qua non* à la résilience. Or, dans le cas de Max Delmarc, l'autre est absent, et celui-là plonge, tout seul et irréversiblement, dans l'abîme de l'auto-déchéance, dans cette mélancolie sans larmes, ce novembre de l'âme.

En fait, le pianiste est un homme mort métaphoriquement avant de l'être réellement; c'est pourquoi l'agression dont il est victime après un gala de bienfaisance ne peut faire office de coup de théâtre dans le récit. D'ailleurs, il n'oppose aucune résistance aux rôdeurs qui l'attaquent:

*Puis d'ailleurs à vrai dire voici qu'il s'abandonne, qu'il aime mieux prendre le parti de se laisser aller, de se laisser faire, enveloppé soudain par une résignation presque confortable, presque honteusement voluptueuse, dans le renoncement à tout et la vanité de tout*¹⁹.

La mort est une délivrance pour celui qui ne sait plus vivre, qui s'est détruit sur le clavier de son piano, dont l'être s'est désagrégé et qui n'attend que de sentir son «*âme [...] s'élever en douceur vers l'éther accueillant*»²⁰, se débarrassant définitivement du non-sens dans lequel il n'a pas réussi à trouver ses propres marques²¹.

II. L'idéal comme aliénation

À l'explicit de la première partie sus-citée, s'oppose ironiquement la phrase liminaire de la seconde partie:

(18) Philippe Labro, *Tomber sept fois, se relever huit*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 25.

(19) *Au Piano*, p. 84.

(20) *Ibid.*, p. 86.

(21) L'onomastique pourrait suggérer dans le nom «Delmarc» l'idée de l'homme sans marques.

*Non, pas d'élévation, pas d'éther, pas d'histoires. Il semblait cependant qu'une fois mort, Max continuât de ressentir les choses*²².

Commence alors la parodie de l'idéal tel qu'il est représenté par l'imaginaire humain, sapant l'apparente concession que vient de faire le narrateur à la croyance populaire la plus répandue. Le pianiste se retrouve dans un étrange centre, où il rencontre Doris Day et Dean Martin et où il séjournera une semaine avant d'être dirigé vers l'une des deux éternités possibles: la «Zone parc» ou la «Section urbaine».

1- *Le purgatoire et l'impossible paradis:*

La Divine Comédie inversée

Le lieu, appelé «Centre» dans le roman, est à mi-chemin entre l'hôpital psychiatrique et l'hôtel cinq étoiles. Il transforme l'homme en malade agité et / ou en touriste hédoniste. En fait, il s'agit du purgatoire avec ses «*dédalles labyrinthiques*»²³ (clin d'œil au mythe), ses vastes salles, ses antichambres, ses bureaux, où le temps semble s'être figé puisqu'une atmosphère «*vaguement soviétique*»²⁴ y règne et qu'on n'y connaît pas encore l'ordinateur. Malgré les femmes de chambre fort coquettes, les chefs de rang très discrets et l'irréprochable directeur du restaurant, le Centre est un lieu angoissant (encore l'angoisse!), à l'instar du «*Nid de coucou*»²⁵, si bien que Max va tenter de fuir.

Contrairement à Dante qui, languissant après sa Béatrice morte, entreprend le voyage dans l'au-delà accompagné de Virgile, visitant avant tout l'enfer, puis le purgatoire pour accéder, enfin, à la vision ineffable du paradis, privilège exclusif du poète qui retrouve, d'ailleurs, sa bien-aimée, le voyage de Max Delmarc commence au purgatoire, traverse fort expéditivement le paradis où il n'a pas de place et se termine en enfer.

(22) *Ibid.*, p. 89.

(23) *Ibid.*, p. 113.

(24) *Ibid.*, p. 120.

(25) Hôpital psychiatrique assez louche du roman américain de Ken Kesey, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, (1962).

Pour en revenir au purgatoire, Max y éprouve une étrange familiarité (l'«*unheimlichkeit*» freudienne), puisqu'il se sent habité par le même sentiment de déprime terrestre. Il est vrai qu'il a ici la chance de faire l'amour à Doris Day (dans une ellipse totale du récit de l'événement)²⁶, plus blonde que jamais et en tous cas paradoxalement plus réelle et accessible que Rose, entravant la règle de non mixité du Centre, cela ne l'empêche pas pour autant de se morfondre.

Max Delmarc a l'occasion, néanmoins, d'entrevoir la «*Zone parc*» ou le paradis relié au purgatoire. Territoire édénique aux dimensions gigantesques, le paradis rappelle explicitement le monde terrestre:

Disséminés dans le paysage, ces habitations mobiles se tenaient souvent à bonne distance les unes des autres bien que certaines, plus sédentaires, installées dans les arbres au milieu des branches, pussent former un réseau que reliaient des trottoirs suspendus, courant de platane en séquoia²⁷.

Les habitants du paradis, contrairement aux pensionnaires du Centre, souvent psychopathes ou abrutis, vivent tranquillement et dans le bonheur. Mais ce n'est là qu'apparence: Max découvre qu'ils sont en fait des solitaires bien ennuyés, même s'ils ont de temps à autre des passe-temps identiques à ceux de la vie terrestre, des concerts et des spectacles (étrange! l'art n'a pas l'air de les sauver de leur situation). Le héros se demande même s'il a vraiment envie d'y rester.

Le maître des lieux, quant à lui, toutes catégories confondues, est un personnage énigmatique du nom de Christian Béliard. On sait peut-être que «*Béliar*» est l'un des noms attribués au diable dans des textes apocryphes des débuts de l'ère chrétienne. Or, «*Béliar*» s'associe ici au prénom Christian, qui signifie le Messie. Opérant une confusion totale et volontaire entre le Malin et le Sauveur, le narrateur donne plein pouvoir à Christian Béliard qui énonce le verdict: Max devra aller en «*Section urbaine*», bien qu'il n'ait «*jamais tué personne, pratiquement jamais volé quoi que ce soit, [jamais fait] le moindre faux témoignage*»²⁸, qu'il

(26) V. le chapitre 18 du roman, page blanche comportant un énoncé unique: «*Nuit d'amour avec Doris Day*».

(27) *Au Piano*, p. 139.

(28) *Ibid.*, p. 146.

n'ait pas commis l'adultère, qu'il n'ait pas connu la convoitise, qu'il ait été correct avec ses parents et qu'il ait été sceptique mais respectueux envers le problème divin. La «Zone parc» se retranche donc avec ses verdure et ses eaux, lui accéder devenant une impossibilité définitive et absurde. La seule justification que Béliard donne au pensionnaire du Centre relève quasiment de l'herméneutique:

Et puis franchement, le parc, tout à fait entre nous, ce n'est pas si drôle tous les jours, il arrive qu'on s'y ennuie un peu. Bien sûr vous avez le soleil tout le temps, mais vous êtes bien d'accord avec moi que le meilleur du soleil c'est l'ombre²⁹.

Bien entendu, le soleil et l'ombre seraient l'avert et le revers d'une même médaille, tout comme le Christ et son double, Béliard le diable.

2- La «Section urbaine» ou l'éternel retour

Ainsi, Max devra-t-il prendre le chemin de la «Section urbaine», c'est-à-dire de l'enfer, pour un séjour éternel relaté dans la troisième partie du roman. Et en quoi consiste l'enfer?

Béliard s'explique à ce propos:

C'est tout simple, [...] les gens se font un tas d'idées là-dessus mais vous verrez que ce n'est pas si mal non plus. On va tout simplement vous renvoyer chez vous, voilà. Enfin, quand je dis chez vous, je veux dire à Paris, n'est-ce pas?

[...]

Il n'y a que trois grandes règles en section urbaine [...] il est interdit de contacter des personnes qu'on a connues de son vivant, interdit de se faire reconnaître, interdit de renouer des liens³⁰.

Après «quelques menus réglages»³¹ dans l'apparence dont le Centre se charge par de petites interventions plastiques, et l'ordre de se faire changer d'identité en Amérique du Sud, Max Delmarc se retrouve expulsé définitivement du purgatoire. Le voilà qui atterrit à Iquitos, au Pérou, ville enserrée par l'Amazone au cœur de la forêt primitive. Son

(29) *Ibid.*, p.149.

(30) *Ibid.*, p. 149-150.

(31) *Ibid.*, p. 150.

passage obligatoire dans un sas métaphorise sa nouvelle naissance au monde, laquelle sera définitivement oppressante et angoissante (tout l'inverse, d'ailleurs, de la nouvelle naissance évoquée par le Christ à Nicomède!).

Lorsque, enfin, il réussit à gagner Paris (à y échouer plutôt), Max Delmarc est désormais Paul Salvador, employé dans un bar d'hôtel malfamé, puis pianiste - amateur à peine - dans une boîte de nuit. Ce retour - éternel - est, comme le dit si bien Jean-Christophe Bailly, «*la vie retournée comme un gant et la mort comme doublure du manteau*»³². Cette fois, il n'y a plus de piano de virtuose, plus d'alcool, plus de nom propre originel:

*[...] le fait est qu'il n'était plus le même, ou plutôt le même quoique sans conteste un autre: si son visage pourrait vaguement dire quelque chose à qui l'avait connu, ça n'irait sûrement pas plus loin*³³.

Sa tentative de se replonger dans son quartier résidentiel déclenche, après la parodie de *La Divine Comédie*, celle de *L'Odyssée*. En effet, dans *L'Odyssée*, une vieille nourrice et un chien reconnaissent Ulysse, de retour dans son Ithaque natal, en dépit de sa décrépitude. Bernie et le chien de la voisine naguère admirée pourraient incarner ce rôle-là, mais ils ne reconnaissent pas Max, qui n'a plus qu'à assumer éternellement son anonymat, sa soustraction définitive de la vie, l'évidence de n'être plus qu'un revenant.

3- *Un Orphée post-moderne*

Le père des poètes, éveilleur de la nature, concurrent de la déesse Aube, Orphée, réussit à apitoyer les dieux sur son deuil, à séduire Charon le passeur par son chant et sa musique et à traverser le Styx pour retrouver aux enfers sa bien-aimée Eurydice que la mort lui avait ravie. À l'instar d'Orphée, Max Delmarc, le pianiste, a cherché désespérément toute sa vie son Eurydice, Rose, pour lui dire enfin qu'elle est l'élue capable de le sauver.

(32) Jean-Christophe Bailly, "La Ville" in *Rendez-vous de l'architecture*, La Villette, 3 octobre 1997.

(33) *Au Piano*, p. 162.

Or, si Orphée perd définitivement sa femme en transgressant l'interdit divin et en se retournant pour la regarder avant d'être arrivé dans le monde des vivants, Max, pour sa part, rencontre Rose contre toute attente dans cette «*Section urbaine*». Le voilà transporté: en dépit de son séjour éternel en enfer, il est récompensé! Cependant, Christian Béliard a décidé de le remplacer auprès d'elle. La vie éternelle se fera sans la femme longtemps espérée et idéalisée:

Attendez un instant, dit Max. 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. 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 sorte³⁴.

L'enfer se révèle, en somme, un monde sans art et sans saveur (sans piano et sans alcool), mais surtout sans amour et sans couleur (sans Rose!).

Contrairement à Orphée que la souffrance éternelle transforme en le plus grand poète élégiaque de tous les temps, Max Delmarc n'a plus qu'à pousser son rocher de Sisyphe... On le verra, à la fin du roman, se diriger vers la rue de Rome, en un trajet exactement inverse à celui de l'incipit, bouclant le cercle d'une fatalité autrement définie, celle du troisième millénaire, la fatalité d'une humanité de désamour et de désêtre irrémédiables.

En guise de conclusion

On voudra rappeler que le roman est fiction. Certes, mais toute fiction est fille de son époque. Sans doute, pour Jean Echenoz, l'enfer d'aujourd'hui est-il la vie sur terre elle-même: la paupérisation mondiale, l'individualisme nécessaire, l'incommunicabilité et la violence sont autant de fabriques de morts-vivants et d'âmes en peine.

Comment raconter l'ère de la dépression généralisée et du *Prosac* globalisé dans un roman, sans mettre en scène un artiste malade, mal aimé et épouvanté comme Max Delmarc, miroir d'une multitude d'hommes

(34) *Ibid.*, p. 222.

du monde contemporain? Dans cette «comédie tristement humaine», le romancier a bien fait de la haute voltige en conjuguant gravité et humour, ironie et drôlerie, dans une avant-scène aventurière et burlesque, mais sur une toile de fond essentiellement tragique, qui rappelle ce que dit dans son prologue le Zarathoustra de Nietzsche:

*Angoissante est l'existence humaine et, jusqu'ici encore dénuée de sens: un bouffon peut lui être fatal*³⁵.

Pour finir sur le motif fondamental du récit, l'angoisse, véritable fléau du monde post-moderne sans Dieu et sans idéologie, rappelons-nous avec admiration et respect le concept kierkegaardien de l'«*unheimlichkeit*», ô combien avant-gardiste et pessimiste à son époque, mais si authentiquement réaliste et prédictif du III^e millénaire: l'angoisse viendrait de ce qu'il est interdit à l'homme d'oublier qu'il existe.

(35) Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, (Classiques de Poche), 1972, p. 12.