

# Oh tout finir ? Sur le motif de la disparition dans *Je m'en vais*, de Jean Echenoz

**Yann Mével**

DANS **LITTÉRATURE** 2018/1 N° 189 , PAGES 49 À 59  
ÉDITIONS **ARMAND COLIN**

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200931650

DOI 10.3917/litt.189.0049

Date de mise en ligne : 28/03/2018

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-litterature-2018-1-page-49?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

## Oh tout finir ? Sur le motif de la disparition dans *Je m'en vais*, de Jean Echenoz

On aura reconnu dans le titre de cette étude les derniers mots de *Sou-bresauts*, de Beckett : « N'importe comment n'importe où. Temps et peine et soi soi-disant. Oh tout finir<sup>1</sup> ». L'aspiration beckettienne à la disparition<sup>2</sup>, dans laquelle on pourrait voir une imploration, reste en suspens. Il n'y a pas tant d'arbitraire à placer l'un des romans de Jean Echenoz, *Je m'en vais*<sup>3</sup>, sous l'égide de Beckett. Moins en raison des hommages appuyés que lui a rendus Echenoz, notamment dans son opuscule sur Jérôme Lindon<sup>4</sup>, que par la présence-absence de Beckett dans ce roman même, par le biais du pastiche de *Murphy*, au seuil du chapitre 34 : « Les jours s'écouleraient ensuite, faute d'alternative, dans l'ordre habituel » (*ibidem*, p. 210). Malgré le *lamento* de cet *incipit*, selon Sjef Houppermans « *Je m'en vais* [serait] le roman des disparitions, de tout ce qui a disparu<sup>5</sup> ». Sous une forme paradoxalement dilatée et souvent pleine de verve, *Je m'en vais*, dont le titre serait dans ce cas à bien des égards programmatique, mettrait-il en scène les formes multiples d'une volonté d'en finir, ou de Beckett à Echenoz serait-on passé de l'imploration à la déploration ?

Le sociologue David Le Breton – qui s'appuie également sur des références littéraires – et Dominique Rabaté, dans son essai *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*<sup>6</sup>, se rejoignent dans leur perception de la société capitaliste aujourd'hui, qui, rappellent-ils, impose à l'individu efficacité et performance, autonomie et responsabilité, tout en le soumettant en permanence au contrôle et à une obligation de visibilité. *Je m'en vais* se fait l'écho de ce qu'Alain Ehrenberg a pu nommer

1. Paris, Minuit, 1989, p. 28.

2. Dans *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine* (Paris, Métailié, coll. Traversées, 2015), David Le Breton souligne que « [toute] l'œuvre de Beckett est sous l'égide de la disparition, ses personnages se dissolvent peu à peu au fil du temps, érodés par leur histoire, sans reliefs, ils voudraient être aériens, libérés de leur fatigue de vivre et des entraves qui les retiennent au monde, mais un reste de corps les rive encore à leur condition d'humains. [...] Les clochards hantent les pages de Beckett, ils incarnent justement le sans feu ni lieu, le nomadisme de soi, l'impossibilité de porter une identité » (p. 34).

3. Paris, Minuit (1999). Nous renvoyons à l'édition de 2004.

4. *Jérôme Lindon*, Paris, Minuit, 2001.

5. Jean Echenoz, *Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « écrivains au présent », 2008, p. 84.

6. Université du Québec à Rimouski/Université du Québec à Trois-Rivières, Tangence éditeur, coll. « Confluence », 2015.

« la société du malaise »<sup>7</sup>, et jamais davantage que lorsque se manifeste chez le personnage principal, Félix Ferrer, la « fatigue d'être soi »<sup>8</sup>. Dominique Rabaté a pu émettre l'hypothèse qu'aujourd'hui « le roman constituerait [...] un lieu paradoxal de résistance face à la normalisation sociale, [aux] dispositifs toujours grandissants de contrôle et d'assignation [...] »<sup>9</sup> : s'y diraient « un souhait fondamental de retrait, de désindividuation ou de désobjectivation »<sup>10</sup>, un besoin de « [disparaître] sans tout à fait disparaître »<sup>11</sup>. Si selon Dominique Rabaté le titre du roman d'Echenoz *Je m'en vais* « exprime une volonté, formule une excuse et euphémise une disparition qu'il vaut peut-être mieux devancer de son vivant »<sup>12</sup>, il nous faut pourtant déterminer dans quelle mesure l'expérience mise en scène dans ce roman exprime bel et bien une « volonté » ou plutôt l'effritement d'une volonté, donne à voir ou suggère un malaise qui pourrait être qualifié d'existential et mettrait à mal la force motrice attendue d'un personnage de roman.

## ALLER-RETOUR

Sur le plan générique, le roman de Jean Echenoz n'est pas sans ambivalence, lui qui entrelace comédie sentimentale et roman policier. Livre des fuites, livre des disparitions, ce roman l'est à bien des égards : s'y succèdent les « disparitions » de Félix Ferrer, qui quitte soudainement son épouse, puis de Sonia, une rencontre d'un jour. Disparaissent d'autres compagnes éphémères, Victoire ou la voisine Béragère Eisenmann. Disparaît également son collaborateur dans la galerie d'art parisienne qu'il dirige, victime, du moins en apparence, d'une « disparition tragique » (*ibidem*, p. 58), mais en réalité dissimulé sous une fausse identité tandis qu'il prépare un cambriolage dans la galerie même où il travaillait. Durant ce laps de temps, « il fait le mort » (*ibidem*, p. 123) : le lecteur n'apprendra que tardivement la mystification et l'humour sous-jacent à cette formulation. Aboutissement du cambriolage, « forcée, béante, la porte du placard débouche sur plus rien » (*ibidem*, p. 130). L'errance sentimentale et l'intrigue policière prennent place principalement dans un Paris comme vidé par les migrations estivales, « comme si le silence urbain avait tout fait disparaître » (*ibidem*, p. 103). Une autre forme d'ambivalence se manifeste dans ce roman puisque, bien souvent, à la disparition succède la réapparition.

Le voyage au Grand Nord qui occupe une place importante au début du roman ne découle apparemment pas d'un malaise, d'un désir de fuite. Bien qu'il suive de peu la séparation brutale de Félix Ferrer et de son épouse

7. *La Société du malaise. Le mental et le social*, Paris, Odile Jacob, 2010.

8. Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998.

9. *Op. cit.*, p. 20.

10. *Op. cit.*, p. 70-71.

11. *Op. cit.*, p. 69.

12. *Op. cit.*, p. 57.

Suzanne – rupture à l’initiative du premier –, Ferrer n’a pas l’initiative de ce voyage, dû à son collaborateur dans une galerie d’art du IX<sup>e</sup> arrondissement de Paris, un certain Delahaye, soucieux de retrouver l’épave d’un bateau qui regorgerait d’œuvres d’art (du « paléo-baleinier rarissime », *ibidem*, p. 77). Ce voyage ne se donne pas comme l’antidote rêvé d’un malaise affectif ou social, et ce d’autant moins qu’il ne parvient pas à rompre les habitudes parisiennes de Félix Ferrer, dont la principale préoccupation durant la traversée – en dehors des heures passées à regarder des vidéos – est de partager l’intimité de l’infirmière présente à bord : donjuanisme incertain de ses pouvoirs, vite prêt à renoncer, qui aboutit pourtant à la conquête – sur un mode quelque peu burlesque. On sait l’ennui que suscite néanmoins chez Ferrer ce trajet en bateau. Pareil à ce que Ferrer attendait de lui, le Grand Nord conforte les stéréotypes, en multipliant les leitmotifs du silence, de la blancheur et du froid. Autant d’indices d’une paralysie qui ne gagne pas seulement l’espace : « [...] la blancheur contracte l’espace et le froid ralentit le temps. Il y a de quoi s’engourdir dans la tiédeur amniotique du brise-glace, on ne songe même plus à bouger dans cette ankylose [...] » (*ibidem*, p. 36). À quelques péripéties près – une fois descendu de bateau –, ce voyage au Grand Nord se donne d’abord comme une cure de repos forcé – non comme une quête initiatique. Pas davantage de disparition : la seule qui soit apparente est celle qui atteint le paysage lui-même, dépourvu de végétaux. La description de Port-Radium donne à voir le vide, des « rues presque désertes » (*ibidem*, p. 88). Une apparition, en revanche, fantomatique, celle du Nechilik, le bateau retrouvé par Ferrer, suscite quelque trouble, mais plus sensoriel que proprement intérieur. Si cette équipée devait témoigner d’un malaise chez l’individu, ce serait plutôt *a contrario* : par le fait même de ne plus pouvoir susciter l’émotion, de tuer dans l’œuf toute forme d’exaltation<sup>13</sup>.

Quelles sont les retombées de ce voyage sur Ferrer ? Parce que le trésor recherché (davantage convoité par Delahaye que par Ferrer) s’évanouit bientôt, objet d’un cambriolage, il entraîne d’abord l’inverse de l’effet escompté (les soucis d’argent). Peut-on y voir trace d’un malaise à proprement parler existentiel ? Les pages qui font le récit des va-et-vient de Ferrer d’une banque à l’autre disent de lui qu’il « se [sent] aux abois » (*ibidem*, p. 138), qu’il est « démoralisé » (*ibidem*, p. 140), mais témoignent de son activisme, plus que jamais pragmatique. Cette plongée dans l’action, même vaine, donne peu lieu à retour sur soi, à réflexion sur l’existence. Si malaise il y a, il semble contextuel, et ne se donne qu’indirectement, par le biais de la démarche interprétative du narrateur, qui scrute et rassemble les signes

13. *Je m’en vais* peut se lire comme un roman de (la peur de) l’ennui et de l’oisiveté : dans le Grand Nord, si ce n’est même à Paris, Ferrer doit « tuer le temps » (*ibidem*, p. 33). Delahaye, tandis qu’il attend le moment propice au cambriolage, lui aussi cherche à « tuer le temps » (*ibidem*, p. 121). Moments de vacuité où risque pour Ferrer de surgir à la conscience le risque de la mort (risque réel compte tenu de ses problèmes cardiaques) ?

physiques d'une intériorité, sinon presque inaccessible au lecteur : « Qu'il fût las, pessimiste ou découragé, à quoi voit-on, physiquement, qu'il l'est ? Par exemple à ce qu'il garde sa veste alors qu'il fait beaucoup trop chaud, qu'il regarde fixement une poussière sur sa manche sans envisager de la balayer, qu'il ne redresse même pas une mèche qui lui tombe dans l'œil mais surtout, peut-être, qu'il reste sans réagir au passage d'une femme qui traverse le hall » (*ibidem*, p. 142).

Incapable d'accéder à un quelconque héroïsme lors du voyage polaire, Ferrer ne l'est pas moins, lors de son retour, à accéder au tragique. Loin de pouvoir sortir grandi de ses épreuves, matérielles, physiques, morales, Ferrer, on s'en souvient, se retiendra longtemps de faire le récit – auprès de ses rencontres – de son équipée polaire et de ses suites malencontreuses. Figure de peu d'épaisseur psychologique, Ferrer – à qui la parole est assez peu accordée – n'en est que plus ancré dans le monde terrestre : il est d'abord un regard<sup>14</sup>, et un regard dont la seule passion apparente est non pas l'art, mais les femmes.

## D'UNE FEMME L' AUTRE

Dans le donjuanisme auquel nous avons fait allusion, aurions-nous quelque chance de percevoir ce malaise *existentiel* que nous guettons ? De l'avis même du narrateur, Ferrer est un *collectionneur* – davantage en amour qu'en art. Ses amours en sont-elles ? Elles relèvent plutôt d'une expérience sans cesse retentée de séduction, assez maladroite par l'évidence de ses desseins. Homme de conquêtes, dans ce domaine, il est dans ses relations avec la gent féminine d'une veulerie qui trahit la fragilité identitaire autant que l'obsession de préserver autonomie et liberté (nul secret, en revanche, à préserver chez un personnage si peu tenté par le retour sur soi<sup>15</sup>). On se souvient, notamment, de sa fuite lors d'une nuit d'amour avec Sonia

14. Homme à femmes, Ferrer est sollicité « par le spectacle du monde » (*ibidem*, p. 118), celui qu'elles lui offrent. Mais la notion même de spectacle suggère, dans ce contexte, l'ambivalence du regard, la combinaison de l'attention et de l'indifférence dans l'indifférenciation de ce qui est vu : l'indifférent « abolit le sens de l'expérience pour la transformer en spectacle, sans relation à soi. [...] Les autres sont tenus à distance, neutralisés, ils ne font plus craindre de devoir s'engager. [...] L'indifférence au monde et aux autres épargne tout investissement mais elle expose au vide. Renfermement narcissique, elle devient une volonté d'immobilité, de fixation de la durée pour ne pas être happé par des relations non souhaitées. L'indifférent se fait un univers à lui tout seul, autosuffisant. Il préfère le monde à distance, sans être emporté par son flux » (David Le Breton, *op. cit.*, p. 40). Certes, Ferrer contemple les femmes, et ressent du désir – mais précisément il « les considère toutes » (*ibidem*, p. 118), et veille à maintenir la distance.

15. Une tentative, dans l'avion qui mène vers le Grand Nord, achoppe : « Cette solitude passive, pense-t-on, serait peut-être l'occasion de faire le point sur sa vie, de réfléchir au sens des choses qui la produisent. On essaie un moment, on se force un peu mais on n'insiste pas longtemps devant le monologue intérieur décousu qui en résulte [...] » (*ibidem*, p. 12).

(chapitre 17), nuit qui finit en catastrophe, dans le vacarme burlesque suscité par ses manipulations hasardeuses d'un « babyphone ».

Les expériences sans cesse relancées par Ferrer, qui semblent procéder par permutation, ne témoignent pas seulement de la recherche d'une satisfaction du désir. Certes, son regard si souvent en éveil devant « la moitié féminine du monde » (*ibidem*, p. 127) trahit une forme d'hédonisme. Il est vrai aussi que son comportement à l'égard de Bérange Eisenmann – cette voisine vite jugée envahissante, dont le parfum serait l'emblème pour Ferrer de la plus radicale menace – paraît à première vue relever du cynisme (lequel à son tour pourrait suggérer la fragilité) : « [...] le premier enthousiasme passé, Ferrer avait commencé de se méfier : les femmes trop proches posaient des problèmes, à plus forte raison les voisines de palier. Non pas qu'elles fussent trop accessibles, ce qui serait plutôt bien, c'était surtout que lui, Ferrer, devenait beaucoup trop accessible à elles, éventuellement contre son gré. Certes on n'a rien sans rien, certes il faut savoir ce qu'on veut » (*ibidem*, p. 69).

Il faut cependant accorder aux commentaires d'ordre psychologique du narrateur le prix de leur rareté. Ainsi, lorsque celui-ci explicite ce qui a pu, à l'origine, motiver les multiples expériences amoureuses de Ferrer, il évoque non pas un marivaudage, mais une forme de quête idéaliste (celle, mais oui, d'un grand amour), dont le roman ne donnerait qu'une version dégradée, que les lendemains désenchantés : « Mais ne serait-il pas temps que Ferrer se fixe un peu ? Va-t-il éternellement collectionner ces aventures dérisoires dont il connaît d'avance l'issue, dont il ne s'imagine même plus comme avant que cette fois-ci sera la bonne ? On dirait qu'à présent dès le premier obstacle il baisse les bras [...]. Serait-il revenu de tout ? » (*ibidem*, p. 115).

Il est remarquable que cette dernière question du narrateur ressurgisse au cours du roman, sous une forme modalisée et dans un contexte très relativisant : « [...] peut-être revenu de tout, Ferrer ne renonce pas à regarder passer les femmes [...]. On est ainsi, parfois, tellement sollicité par le spectacle du monde qu'on en viendrait à oublier de penser à soi » (*ibidem*, p. 118). Les déconvenues amoureuses n'entraînent le plus souvent chez lui que des réactions en demi-teinte, des séismes de faible ampleur : ainsi, devant la disparition de Bérange Eisenmann (ni plus ni moins qu'un changement d'adresse), est-il précisé que « Ferrer prit modérément bien la chose » (*ibidem*, p. 103) : nul cri d'injustice – qui serait d'ailleurs déplacé compte tenu de ses réticences –, mais un simple mouvement d'irritation, que l'on pourra juger cynique encore une fois. Ce qui est dit du rapport qu'il entretient avec Victoire, qu'il accueille après avoir quitté Suzanne, – « [...] il arrivait parfois à la jeune femme de passer la nuit chez une amie [...] – Ferrer n'étant pas assez exclusif, attaché, pour essayer de s'en assurer » (*ibidem*, p. 55) – peut s'entendre de plusieurs manières : faiblesse du lien

affectif ou libéralité – libéralité dont il fait preuve en un sens à l'égard de Suzanne, au moment de la rupture (« Je m'en vais [...], je te quitte. Je te laisse tout mais je pars » (*ibidem*, p. 7). Du moins Ferrer fait-il preuve d'une résistance aux chocs affectifs : fait exception, l'expérience de l'abandon par Hélène, qui le plonge dans un « état de sidération » (*ibidem*, p. 223). L'épisode se détache à bien des égards, qui prend pour objet le personnage dans l'intimité de l'espace privé, figé, seul, face à lui-même, dans une expérience proche de la nausée, de divorce radical par rapport au monde, réduit à une pure surface ou matérialité : « [...] [il ralluma] la télévision et [resta] debout devant elle un très long moment, sans changer de chaîne ni comprendre ce qu'il en percevait. Il resta également debout quelques minutes devant le réfrigérateur ouvert, dans le même état de sidération [...] » (*ibidem*, p. 223). Mais l'*explicit* du roman – qui fait écho à l'*incipit* – suggère, à l'occasion d'une autre rencontre de hasard, que la ronde des rencontres va se poursuivre : « Bon, dit Ferrer, mais je ne reste qu'un instant, vraiment. Je prends juste un verre et je m'en vais » (*ibidem*, p. 226).

Le moment de stupeur vécu par Ferrer après l'abandon par Hélène ne témoigne que relativement d'une courbe dramatique : la dépendance affective dont il fait preuve à l'égard d'Hélène, Ferrer la manifeste également à l'égard de l'épouse dont il s'est séparé, Suzanne, qu'il espère précisément retrouver après le départ d'Hélène. Ce dernier peut avoir un effet de révélateur de cette dépendance radicale – bien plus forte que celle qui le lie à ses Marlboro, dont il doit se séparer, sur avis médical, compte tenu de ses soucis de cœur.

La fragilité de Ferrer transparait dans l'ambivalence des signes que lui envoient les femmes qu'il rencontre. Telle Sonia, dont le portrait initial relève entièrement de l'oxymore : « Blonde aux yeux beiges et beau visage austère dénotant la glace ou la braise, tailleur noir et chemisier crème, ses mains ne cessaient d'être occupées par un paquet de Benson d'un côté, un mobile Ericsson de l'autre » (*ibidem*, p. 104-105).

Le trouble – autre nom du malaise – dit l'impuissance du regard à se stabiliser, à conférer une identité. Figure menaçante que cette figure indécise. Il vaut la peine d'observer l'ironie avec laquelle, juste avant ce portrait, le narrateur note, en se faisant probablement l'écho de la perception de Ferrer : « [...] elle répondait froidement au prénom de Sonia » (*ibidem*, p. 104). Menace anticipée de la perte ? Il faut reconnaître la part d'intuition dans le regard porté par Ferrer. Sonia, lors de sa dernière rencontre avec lui, ne fera-t-elle pas preuve d'une immaîtrisable ambivalence, cette fois indiscutable, manifeste par le passage, sans transition, de la violence verbale (les injures) à la frénésie érotique ? Avant même leur possible disparition, les figures féminines auxquelles se confronte Ferrer sont des figures à éclipses ou à anamorphoses : « [...] Ferrer décida d'étudier cette fois avec patience et précision le visage d'Hélène, comme on apprend une leçon, pour le connaître

une fois pour toutes et se débarrasser du trouble qu'il provoquait. Mais ses efforts furent d'autant plus vains qu'Hélène aujourd'hui, pour la première fois, s'étant maquillée, cela changeait et compliquait tout » (*ibidem*, p. 196).

## DISPARAÎTRE À SOI-MÊME

*Je m'en vais* ne cesse de dire la fuite des corps, leur altérité, leur caractère insaisissable. La figure de Delahaye donne à voir, au moment de sa réapparition – alors même que chacun le croyait mort –, un mouvement aussi déconcertant que celui qui traverse les portraits d'Hélène. Il ne s'agit plus seulement d'une reconfiguration des rapports entre traits du visage, mais d'une radicale structuration : « [...] Delahaye avait beaucoup changé en quelques mois. Il s'était même transformé. Le fatras d'angles obtus et flous qui avait toujours défini sa personne avait cédé la place à un faisceau de lignes et de perspectives acérées, comme si tout cela avait fait l'objet d'une excessive mise au point » (*ibidem*, p. 203).

Encore cette métamorphose pourrait-elle s'expliquer plus aisément que celles que connaît le visage d'Hélène sous le regard de Ferrer – et ce, naturellement, par le fait que Delahaye avait bel et bien le dessein de changer de vie et d'identité.

La plus radicale menace pour Ferrer est celle de sa propre disparition – l'on est loin à cet égard de l'imaginaire beckettien –, ses problèmes de cœur devant s'entendre à double sens. Ferrer lui-même traverse les frontières de la vie et de la mort au moment d'un « incident physiologique » (*ibidem*, p. 54), par lequel, durant quelques heures de sommeil, « toutes ses fonctions vitales épuisées s'endormirent en même temps que lui » (*ibidem*, p. 54)<sup>16</sup>. L'épisode, on le sait, a pour effet de tisser avec *Un an*, le roman précédent (roman de la fuite et disparition de Victoire), des liens cryptés. Nul malaise existentiel ici, l'expérience restant en deçà de la conscience de Ferrer. Mais la scène en annonce une autre, qui supprime tout clivage entre le corps et l'esprit : Ferrer se situe au plus près du métaphysique par la plus extrême présence du corps, qui brutalement donne la prescience d'un envers de l'existence.

Un poids de cinq cents kilos parut s'abattre alors sur ses épaules, son crâne et sa poitrine en même temps. Un goût de métal acide et de poussière sèche envahissait sa bouche, investissait son front, sa gorge, sa nuque, en provoquant

16. Le contexte de cet incident incite à y voir une forme de *burn out* : « Sans même bien s'en apercevoir, Ferrer se trouva surchargé de travail, débordé comme le premier technico-commercial venu. C'était si peu dans ses habitudes qu'il n'en prit même pas clairement conscience : au bout de quelques jours il en paierait le prix » (*ibidem*). David Le Breton considère le *burn out* comme l'une des manifestations d'un besoin de disparaître (voir *Disparaître de soi*, *op. cit.*, p. 61-66).

un mélange asphyxiant : montée d'éternuement, violent hoquet, nausée profonde. Il était impossible de réagir en quoi que ce fût, ses poignets semblant enserrés par des menottes et son esprit saturé par une sensation d'étouffement, d'extrême angoisse et de mort imminente<sup>17</sup> (*ibidem*, p. 143-144).

Ce paroxysme du roman – placé non loin, précisément, de son cœur – exacerbe le caractère mouvant de l'image du personnage de Ferrer : ni héros, ni anti-héros, ni anonyme, ni à proprement parler *individualisé* (on se souvient que son portrait physique est ironiquement tardif, mais aussi ambivalent dans certaines de ses notations : « [...] il est un assez grand quinquagénaire brun aux yeux verts, ou gris selon le temps [...] », *ibidem*, p. 209).

Dans le contexte de cette menace intérieure du corps, le paysage urbain dans lequel évolue Ferrer prend une dimension toute particulière. Des chantiers parisiens (« Un peu partout en ville on profitait de la circulation moindre pour défoncer les rues et les remettre en état : roulements de marteaux-piqueurs [...] » (*ibidem*, p. 140) jusqu'aux « sombres friches industrielles » (*ibidem*, p. 199) qui bordent Saint-Sébastien, le paysage urbain connaît cette déstructuration qui traverse le corps de Ferrer. Mais celle-ci, dans son contexte urbain, vise une *rénovation*. Peut-on en dire autant du sort de Ferrer, tel qu'il se dessine au long du roman ? On se souvient qu'au début de celui-ci est donnée à Ferrer l'injonction, par la voix de Feldman, son cardiologue, d'une *tabula rasa* : « Ce n'est pas tout d'arrêter de fumer, c'est tout un programme d'hygiène de vie qu'il faut mettre en place maintenant » (*ibidem*, p. 46). L'expédition polaire de Ferrer s'inscrit dans la continuité de ses excès relatifs. Si son corps est menacé de disparaître, Ferrer n'a pas cette force, qui serait peut-être héroïque, de transformer son mal en une occasion de se réinventer. La temporalité romanesque dans *Je m'en vais* reste dominée par les cycles : éternel retour du dimanche<sup>18</sup>, rotation parfois soumise à une variante, celle du lundi, aussitôt défini comme un double du dimanche, « aussi déprimant » (*ibidem*, p. 178) ; retour aussi des saisons, de l'hiver, présent au seuil comme au terme du roman. Le mal dont souffre Ferrer reste en deçà de la crise, qui par définition devrait indiquer une mutation. Il pourrait le faire disparaître, mais il est de l'ordre de la répétition bien plus que de la métamorphose.

Le personnage de Ferrer oscille entre indécision et indifférence, suggérant par là une perte d'énergie vitale qui met en cause en tant que tel,

17. Cet épisode, qui fait suite à la crainte de se voir traqué par les créanciers, révèle plus nettement que le précédent ce qu'est le *burn out* : « la dépression par épuisement de ses ressources [...] » (D. Le Breton, *op. cit.*, p. 65).

18. Hasard ou non, selon l'horoscope de Murphy son « [jour propice] » est le dimanche (*Murphy*, Paris, Minuit, 1990, p. 30).

dans son statut, le personnage de roman<sup>19</sup>. Indécision de Ferrer face à Victoire (« [...] il n'imaginait pas qu'elle viendrait 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 », *ibidem*, p. 30-31), mais même face à Hélène : « Et lui encore, incorrigible, malgré la compagnie silencieuse d'Hélène sur la banquette arrière, voici qu'il se remet déjà à regarder les filles sur le trottoir par la vitre du taxi [...] » (p. 160)<sup>20</sup>. En contrepoint, on remarque l'indifférence de Ferrer à l'idée de se rendre dans le Grand Nord : « [...] il parvint quand même à se faire une petite idée du coin : très loin, très blanc, très froid » (p. 68). Même ses lointaines velléités artistiques trahissent l'indifférence :

[...] rien ne rappelait les activités artistiques passées du galeriste. Sauf encore, disgracieux et burinés, servant de table basse ou de support de téléviseur, deux blocs de marbre [...]. C'aurait pu être un crâne, une fontaine, un nu, et puis Ferrer avait laissé tomber avant (p. 17).

La réaction de Ferrer après avoir été chassé de l'appartement d'une connaissance, Laurence, résume un état d'esprit : « Bon, d'accord, dit Ferrer (et puis au fond je m'en fous » (p. 27). Sa réaction s'avère aussi neutre au moment de louer un appartement : « Bon, d'accord, dit Ferrer (je prends) » (*ibidem*). Le narrateur lui-même met en relief l'opacité de Ferrer : « Et toujours pas moyen de savoir si Ferrer est intimidé, s'il craint d'être repoussé ou si c'est juste qu'il n'y tient pas plus que ça » (p. 166). L'épisode au cours duquel intervient ce commentaire pose la question du narcissisme :

Il n'est pas exclu, lui dirait Feldman qui a commencé la psychiatrie avant de virer cardiologue, pas exclu que l'infarctus puis l'hospitalisation aient provoqué chez toi un déficit narcissique momentané [...]. Déficit narcissique mon cul, lui répondrait Ferrer [...] (*ibidem*).

Malgré cette résistance de Ferrer à l'hypothèse d'une fragilité intérieure, il lui arrive d'être traversé par un doute radical :

Il dut se faire violence pour que ce passage à vide ne gagnât pas tout le terrain, ne gangrenât pas sa vie professionnelle et de manière générale ses points de vue sur l'art. Portant un regard circulaire et soudain écoeuré sur les œuvres exposées chez lui, un doute s'empara de sa personne [...]. (p. 192)

Au-delà, une rapide plongée dans la conscience de Ferrer peut suggérer à la fois la lucidité et la fragilité de l'image de soi : « Ferrer craignait un peu de se montrer, comme d'habitude, décevant [...] » (p. 99). Le narrateur

19. . À l'occasion du face-à-face final avec Delahaye le narrateur note que les « forces » de Ferrer « peuvent se multiplier quand il s'énerve » (*Ibidem*, p. 209). Mais ce moment de conflit est aussi éphémère que rare.

20. La préférence de Ferrer, dans le métro, pour les « banquettes entièrement disponibles » (p. 223) peut s'expliquer par le fait que celles-ci lui évitent l'effort d'avoir à choisir ses voisins. De même, on comprend que la perspective du réveil du 31 décembre le rende habituellement « un peu nerveux » (p. 220), puisque celle-ci l'oblige, pour ainsi dire, à franchir un pas, à aller vers autrui.

n'en est pas moins sensible à une résistance de l'ego quand il évoque le premier regard de Ferrer sur Hélène : « À moins qu'inconsciemment il considérât qu'elle était trop bien pour lui, cela s'est vu, mais non, ce n'est pas tellement son genre » (p. 150-151). Proche de la cyclothymie s'il était capable d'exaltation, le personnage de Ferrer condense, nous semble-t-il, « l'ambivalence profonde de ces stratégies » de disparition qu'analyse Dominique Rabaté, stratégies « nécessairement partagées par un conflit entre désir de vie et souhait de mort, entre Éros et Thanatos, par une forme de *double bind* entre l'exigence d'apparaître et le besoin de s'effacer »<sup>21</sup>.

L'ambivalence du personnage de Ferrer partage des points communs avec celle du personnage de Murphy, qui, dans le roman de Beckett, est placé sous le signe de Mercure, planète sans « couleur fixe » (*ibidem*, p. 29). L'horoscope de Murphy « indique un grand Désir de s'engager dans une Occupation quelconque, et pourtant pas. On a vu des Personnes de cet Acabit exprimer le Vœu d'être à deux endroits à la fois » (*ibidem*, p. 29-30). Celui-ci souligne également sa « Nature fortement Amoureuse très accusée » (*ibidem*, p. 29), mais le narrateur, dès le premier chapitre, met en relief le déchirement intérieur de Murphy : « La partie de lui qu'il haïssait brûlait pour Célia, la partie qu'il essayait d'aimer, rien qu'en y pensant, tombait en cendres » (*ibidem*, p. 11). Par la suite, le personnage cherche « à révoquer en doute son amour. En vain » (*ibidem*, p. 79). Murphy, personnage qui aspire à la torpeur et en cela à un minimum d'être, perçoit, selon le narrateur, « [le] plaisir de rompre [...] [comme] la raison d'être des contacts sociaux » (*ibidem*, p. 40). Fréquemment soumis, de son côté, à l'ironie du narrateur, le personnage de Ferrer, lui, se montre impuissant à maintenir le lien, mais n'affiche pas de plaisir particulier à le rompre. Justifie une comparaison avec Murphy leur commune aspiration à « [la] liberté d'indifférence, l'indifférence de liberté » (*Murphy*, p. 79). Si Murphy est, pour ainsi dire, dès l'*incipit* un personnage en voie de disparition, celui-ci ne disparaît véritablement qu'à la toute fin du roman. *Je m'en vais*, de manière significative, entre en résonance avec un roman qui, contrairement à la première trilogie de Beckett – ou tout du moins à *L'Innommable* –, maintient le personnage et par là même de la psychologie. Malgré l'ironie qui parcourt également le roman de Beckett, selon les termes du narrateur, Murphy « n'est pas un pantin » (*ibidem*, p. 92). Félix Ferrer – qui, sans doute, mérite peu son prénom – personnage *pathétique* à force d'accumuler fuites et disparitions mais susceptible de susciter l'empathie du lecteur, n'en est pas un non plus<sup>22</sup>.

21. *Op. cit.*, p. 71.

22. Les convergences entre les romans de Beckett et d'Echenoz ne s'arrêtent pas là. Il faut ainsi rappeler que Murphy souffre, au sens le plus physique du terme, de problèmes de cœur, celui-ci « tantôt peinant tellement que Murphy était tenté de croire qu'il allait caler, tantôt dans un tel état d'ébullition que Murphy était porté à craindre qu'il ne fût sur le point de péter » (*ibidem*, p. 9).

Quel nom donner au mal qui frappe Ferrer, mal qui, cela va sans dire, ne saurait se réduire à du physiologique ? Le narrateur, par exception, lui donne une identité : « [...] Ferrer fut envahi par une sombre mélancolie » (*ibidem*, p. 191). « Mélancolie » paradoxalement bien éphémère d'un personnage sauvé par le fait même qu'en lui *rien ne tient*, pas même le pessimisme. Si la mélancolie est pour Julia Kristeva l'expérience d'un « passé qui ne passe pas<sup>23</sup> », en d'autres termes est l'expérience d'une fixation sur un objet que l'on se refuse à perdre, la dépendance à autrui de Ferrer – peut-être liée au fait que « [...] sa famille [...] lui semblait [...] être devenue un archipel très épars et lointain, peu à peu submergé par la montée des eaux » (*ibidem*, p. 149) – ne semble sacraliser aucun objet (ou être) déterminé, laisse fuir le temps, au profit, si l'on ose dire, d'un perpétuel présent. *Je m'en vais* est pourtant l'histoire d'une peur obsessionnelle du vide – d'un vide aussi difficile à combler qu'il est difficile de s'arracher à l'objet perdu-non perdu de la mélancolie.

---

Même le burlesque de la situation créée par la manipulation du Babyphone, dans *Je m'en vais*, pourrait trouver sa source dans une ou deux pages de *Murphy* : dans la première, le personnage éponyme doit affronter le « cri épouvantable », les « hurlements tranquilles du téléphone », susceptibles, imagine-t-il, de susciter la venue « de sa logeuse, ou d'un autre locataire » (*ibidem*, p. 11) ; la seconde met en scène Monsieur Endon, occupé à « combiner toutes les façons dont il était possible d'allumer, d'éteindre et de presser le bouton témoin » (*ibidem*, p. 177).

23. *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987), Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1990, p. 70.