

LA CRISE DE L'ART DANS LE ROMAN JE M'EN VAIS DE JEAN ECHENOZ

YVONNE GOGA

yvonne_goga@yahoo.fr

Université Babeş- Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie

Résumé

*Le roman *Je m'en vais* de Jean Echenoz est construit sur une narration qui suit la logique de la ramification, en activant de multiples formes de la littérature d'action parmi lesquelles il rend aussi présent le roman sur la maladie. La maladie de coeur du protagoniste fait référence à une autre maladie plus grave, qui n'atteint pas l'individu et sa vie sentimentale, mais la vie spirituelle de l'humanité entière. Dans cet article, nous nous proposons de surprendre les techniques d'écriture dont se sert l'écrivain pour présenter la dépréciation de l'état de santé de son personnage et de l'art, dans un mouvement parallèle.*

Mots- clé: art, maladie, culture.

Abstract

Je m'en vais novel by Jean Echenoz is built on a narrative technique following the diversity of the literary forms leading to the human condition pattern which makes appear the illness novel. The heart sickness of the main character refers to a more serious sickness that doesn't affect the man and his sentimental life, but the spiritual life of the entire humanity. This article insists on the writing techniques used by the writer in order to describe, in a parallel movement, the health degradation both of the character and the art.

Key- Words : art, sickness, culture.

Resumen

*La novela *Yo me voy* de Jean Echenoz está construida en una narración que sigue la lógica de la ramificación, activando de múltiples formas de la literatura de acción entre las cuales hace también presente la novela sobre la enfermedad. La enfermedad de corazón del protagonista se refiere a otro tipo de enfermedad más grave, que no llega al individuo y a su vida sentimental, sino en la vida espiritual de la humanidad entera. En este artículo, nos proponemos de sorprender las técnicas de escritura de las cuales se sirve el escritor para presentar la depreciación del estado de salud de su personaje y del arte, en un movimiento paralelo.*

Palabras claves: arte, enfermedad, cultura.

Le roman *Je m'en vais* de Jean Echenoz est construit sur une narration qui suit la logique de la ramification, en activant de multiples formes de la littérature d'action. Sont présents dans ce roman l'aventure et le voyage, la quête identitaire, les problèmes de la société et de la condition humaine, l'intrigue policière, tout ce qui définit la verve de l'écrivain et sa

passion de faire revivre les paramètres narratifs traditionnels.¹ Sans renoncer à la posture parodique, il rend aussi présent le roman sur la maladie. C'est cet aspect de la fiction de *Je m'en vais* que je me propose d'exploiter.

Le protagoniste du livre, Félix Ferrer, est souffrant d'une affection cardiaque qui s'empire pendant la suite des événements jusqu'à l'infarctus. Evidemment, la tradition des romans sur la maladie que Jean Echenoz suit sans doute, - tels *La dame au camélias* de Dumas fils, *L'écume des jours* de Boris Vian, ou plus récemment *La gloire du paria* de Dominique Fernandez, pour n'en citer que quelques-uns -, ne lui inspire pas du tout une fiction au dénouement tragique car son but principal n'est pas de questionner la condition humaine et la mort, il utilise la maladie de cœur de Ferrer comme élément de structure pour focaliser les directions narratives du roman. Vu la nature agitée de son personnage, coureur sans répit dans la course de la vie quotidienne, une affection cardiaque avec des complications sévères n'est pas du tout étonnante. En tant qu'inspiration du réel, Echenoz exploite par conséquent la maladie la plus fréquente à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècles.

Sous la plume d'Echenoz, la maladie de cœur a des significations multiples, dans des registres différents. À un premier abord, comme les escapades amoureuses occupent une place importante dans la vie de Ferrer, elle montre son incapacité de trouver une âme à laquelle se lier. Son permanent désir d'être avec une femme suite aux échecs successifs de ses tentatives d'avoir des liaisons de durée, cache une maladie de cœur au sens figuré du terme. Il s'agit du mal de celui qui désire aimer et être aimé, communiquer, dans le couple, par la voie de la sensibilité et de l'affectivité. C'est peut être l'interprétation la plus évidente de la maladie de cœur de Ferrer, se rapportant à une aventure individuelle et particularisée. Si l'on part de la remarque d'Echenoz qui met en parallèle le marché de l'art et l'état de santé de son protagoniste - « Car à l'époque dont je parle le marché de l'art n'est pas brillant et, soit dit en passant, le dernier électrocardiogramme de Ferrer n'est pas très brillant non plus. » (p.24) -, il devient évident que la maladie de Ferrer fait référence à une autre maladie plus grave, parce qu'elle n'atteint pas un individu et sa vie sentimentale,

¹ Viart, D. considère que Jean Echenoz « entreprend de visiter sous une forme parodique la plupart des modèles romanesques », « Ecrire avec le soupçon – enjeu du roman contemporain » pp. 133-162, dans *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères- adpf, 2002, p. 160. Voir aussi Christine Jérusalem qui remarque la prédilection d'Echenoz pour les formes hybrides. *Jean Echenoz*, Paris, Ministère des affaires étrangères, adpf, 2006. p. 26.

mais la vie spirituelle de l'humanité entière. L'écrivain poursuit dans son livre le rythme de la dépréciation de l'état de santé de son personnage et de la situation de l'art, dans un mouvement parallèle. La maladie de Ferrer devient ainsi une image symbolique qui reflète comme dans un miroir la manière dont la réception et la création de l'art se dégradent à la fin du XX^e siècle, annonçant une mauvaise ère à l'art du XXI^e siècle. Ces mouvements dépréciatifs mis en parallèle se concrétisent dans le rythme des affaires de la galerie d'art dont Félix Ferrer est le propriétaire. Celle-ci devient un lieu¹ de représentation de tous ces mouvements.

Examinons d'abord l'aspect physique de ce lieu. Il se compose de la salle où sont exposées les œuvres d'art – en fait la galerie proprement dite-, derrière laquelle se trouve ce que le héros appelle « atelier », en souvenir de la fonction initiale de cet endroit. Il s'agit en effet de deux lieux de représentation, différents et distincts. La description des meubles et des objets de l'atelier révèlent deux aspects importants de la vie de Ferrer, l'un concernant sa vie privée et l'autre sa vie professionnelle. Une première description se rapporte à sa vie privée :

Toujours en retard de plusieurs aspirateurs, cet atelier se présentait comme un terrier de célibataire, une planque de fugitif aux abois, un legs désaffecté pendant que les héritiers s'empoignent. Cinq meubles y assuraient un confort minimum, plus un petit coffre-fort dont Ferrer avait oublié depuis longtemps la combinaison, et la cuisine d'un mètre sur trois contenait un fourneau constellé de taches, un réfrigérateur vide à deux légumes flétris près, des rayons supportant des conserves au-delà de leur péremption. Le réfrigérateur étant très peu utilisé, un iceberg naturel envahissait le freezer que Ferrer, quand cet iceberg virait à la banquise, dégivrait tous les ans à l'aide d'un sèche-cheveux et d'un couteau à pain. (p. 17)²

La description développe la comparaison du début du paragraphe qui rapproche l'atelier d'« un terrier de célibataire ». L'endroit couvert de poussière, mal entretenu, négligé, faisant preuve à la fois du manque d'intérêt du propriétaire et du fait que celui-ci ne l'utilise qu'occasionnellement, en dit long sur la vie privée de Ferrer. Bien qu'il

¹ Nous utilisons la notion de *lieu* plus restreinte que celle d'espace. Voir la distinction faite à ce propos par Pierre Bourdieu : « Le *lieu* peut être défini absolument comme le point de l'espace physique où un agent ou une chose se trouve situé, 'a lieu', existe. » *La misère du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 250.

² Echenoz, J., *Je m'en vais*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999. Voir cette édition pour toutes les références de pages entre parenthèses dans le corps du texte.

vienne de se séparer de sa femme avec laquelle il a passé cinq ans de sa vie - épisode présent dans l'incipit du livre -, et bien qu'il se mette à la recherche des partenaires stables pour mener une vie à deux, Ferrer est condamné au célibat. Avec chaque nouvelle liaison il assiste à la prise de conscience de sa solitude. La condition de célibataire est le résultat du paradoxe qu'il vit avec chaque relation amoureuse : lorsqu'il est avec une femme il n'est pas heureux, mais lorsqu'il est seul, il souffre de cette absence. Sa vie sentimentale est par conséquent constituée d'une série d'échecs qui vident son cœur et le rend malade au sens figuré de même que l'excès de cholestérol et la cigarette le rendent malade au sens propre.

La description de l'espace qui « tient lieu de séjour » introduit certains aspects qui expliquent la vie professionnelle de Ferrer :

Dans ce qui tenait lieu de séjour, sauf deux affiches d'exposition à Heidelberg et Montpellier, 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 qui conservaient toujours pour eux-mêmes, en leur intérieur, les formes qui avaient été censées sortir un jour de leurs entrailles. Ça aurait peut être un crâne, une fontaine, un nu, et puis Ferrer avait laissé tomber avant. (p. 17)

Félix Ferrer exerce le métier de galeriste, c'est-à-dire de marchand d'oeuvres d'art, bien qu'il ait commencé ses rapports avec l'art en tant que créateur. Vu son incapacité d'accomplir son besoin d'affectivité dans ses relations amoureuses et de se réaliser dans sa vie privée, on peut comprendre que dans sa vie professionnelle il a aussi des difficultés à se réaliser. Il se laisse influencer par l'esprit mercantile de son époque et, tout en restant dans le domaine de l'art, il s'oriente vers ce que la société de consommation lui a inspiré : transformer l'objet d'art en marchandise. Pour illustrer cet aspect, Echenoz met en opposition l'état de négligence dans lequel se trouve l'atelier avec la garde-robe soignée de son propriétaire :

Le tartre, le salpêtre et le plâtre purulent avaient colonisé le clair-obscur de la salle d'eau mais une penderie recelait six costumes sombres, une théorie de chemises blanches et une batterie de cravates. C'est que Ferrer, quand il s'occupe de sa galerie, se fait une règle d'être impeccablement vêtu : tenues stricte et presque austère d'homme politique ou de directeur d'agence bancaire. (p. 17)

La règle de Ferrer d'être « impeccablement vêtu » fait partie des moyens de la mise en scène du métier de galeriste dans notre société contemporaine. La comparaison de la tenue du galeriste, lorsqu'il pratique

son métier, avec celle d'un homme politique ou d'un directeur de banque est une forme ironique à laquelle recourt Echenoz pour démontrer que dans la société contemporaine le politique et l'économique sont les facteurs qui décident du sort de la création artistique.

Une première caractéristique de la crise de l'art à la fin du XX^e siècle en ressort : la dépréciation de sa valeur dictée par la société de consommation. L'accent n'est pas mis sur l'acte créateur, sur l'objet d'art en soi, mais sur les moyens qu'on met en jeu pour tirer profit de sa diffusion. La manière dont Echenoz conçoit son personnage est une illustration de cette crise. Il fait comprendre que le célibat, forme du vide de sa vie sentimentale, auquel Ferrer est condamné malgré lui, est aussi le résultat de la coexistence de l'artiste refoulé avec le commerçant d'art, de l'être sensible avec l'esprit mercantile. La décision de Ferrer de devenir galeriste a pourtant un aspect positif, que l'écrivain fait voir. Par ce que son personnage est devenu après ce qu'il a été, Echenoz révèle une forme de réaction de l'artiste devant la conscience de la décadence de l'art véritable. Au lieu de le faire sombrer dans la dépression - comme il arrive à la plupart des artistes qui ne sont pas reconnus par la société et par les récepteurs - il lui attribue une qualité qui le sauve de cette maladie : le goût de l'errance¹ - le titre du roman, *Je m'en vais*, le prouve -. Ferrer peut ainsi s'évader de l'espace de la création artistique sans regrets, comme on peut le remarquer dans ce passage de la description de son atelier :

Dans ce qui tient lieu de séjour, sauf deux affiches d'exposition à Heidelberg et Montpellier, 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 qui conserveraient toujours pour eux-mêmes, en leur for intérieur, les formes qui avaient été censées sortir un jour de leurs entrailles. Ça aurait pu être un crâne, une fontaine, un nu, et puis Ferrer avait laissé tomber. (p.17)

Tout ce qui rappelle, dans ce lieu, l'ancienne activité d'artiste du galeriste se résume à deux affiches et à deux blocs de marbre pas entamés. L'existence des deux affiches prouve que Ferrer a eu des expositions et qu'il a présenté ses oeuvres aussi bien dans son pays (Montpellier), qu'à l'étranger (Heidelberg). Cela peut suggérer que sa qualité d'artiste était

¹ Pour Sjef Houppermans, l'univers de *Je m'en vais* est l'univers „du nomade généralisé, du zappeur fiévreux, du voyageur jamais rentré chez soi.» *Jean Echenoz. Etude de l'œuvre*, Éditions Bordas, coll. Écrivains au présent, dirigée par Dominique Viart, Paris, 2008, p.270.

reconnue. Les deux blocs de marbre pas entamés attestent à leur tour la nature de sa conception artistique. Le marbre est la matière première de l'art sculptural depuis sa plus ancienne tradition. Sa présence dans l'atelier démontre que Ferrer avait l'intention de d'inscrire son œuvre dans la tradition de l'art véritable, ce qui laisse comprendre le désaccord dans lequel il se trouvait avec les artistes de sa génération, qui utilisaient les matériaux les plus bizarre pour créer leurs œuvres (il suffit de penser aux sculptures faites des boîtes de conserves). La fonction de « table basse » ou de « support de téléviseur » qu'il attribue à cette matière première de l'art sculptural dans son atelier traduit toute son amertume d'artiste. Elle cache la tragédie de l'artiste qui comprend l'inutilité de son acte artistique dans l'ère de l'argent et de la publicité. Le conflit qui existe chez l'artiste véritable de la fin du XX^e siècle entre le désir et l'élan créateur et la conscience de l'inutilité de son geste est souligné par la dernière phrase de la citation : « Ç'aurait pu être un crâne, une fontaine, un nu, et puis Ferrer avait laissé tomber. »

Bien que forme de révolte contre la décadence de l'art contemporain, la décision de Ferrer de devenir galeriste reste la preuve d'un choix possible fait par des gens qui sont en contact avec l'art, pour survivre dans la société de consommation. Ferrer comprend qu'il faut quand même vivre dans un monde où l'art est devenue une affaire qui, comme toute affaire, doit bien marcher, et pour bien marcher, il doit jouir d'une bonne publicité. Examinons maintenant la fonction de la galerie comme lieu de cette prise de conscience.

Signalons dès le départ que la galerie a un destin qui la conduit jusqu'aux bords de la faillite, pareil au destin de la maladie de cœur qui conduit Ferrer jusqu'aux seuils de la mort. Les deux ont un passé, un présent et un avenir.

L'aventure de Ferrer et de sa galerie gravitent autour d'un événement à la fois culturel et commercial : le voyage du galeriste à l'extrême nord du Canada, à la recherche d'une cargaison d'antiquités régionales, trouvée au bord d'un petit bateau de commerce coincé sur la côte et non récupéré depuis des années à cause de l'isolement de cette région. Cet événement constitue l'intrigue principale du livre, la clé du récit qui focalise une bonne partie des thèmes fréquents chez Echenoz. D'abord il est construit sur le thème du voyage dans le sens du déplacement géographique, cher à l'écrivain et souvent exploité dans ses livres. Ensuite il illustre le thème de la quête identitaire particularisée par le goût pour l'errance du protagoniste soutenu d'une certaine inconscience qui ne lui permet pas d'envisager le danger pour sa vie. Il fait par exemple le voyage

vers le Pol Nord bien que son ami, le cardiologue, lui ait formellement interdit le froid excessif et les variations de température suite aux alertes cardiaques qu'il a déjà eues. Ajoutons à ces thèmes l'intention de l'écrivain d'inclure dans son livre la problématique de l'art contemporain.

Jusqu'au moment où Ferrer rentre de son voyage avec la précieuse charge et quelques jours après son arrivée, le récit se déploie sur un plan temporel, qui, d'après la technique du « montage alterné »¹, englobe passé (dont le protagoniste est Ferrer avec sa vie privée et professionnelle) et présent (dont le protagoniste est la cargaison d'antiquités régionales : sa recherche, son vol et sa récupération). Le deuxième plan temporel commence avec la récupération des objets d'art ethnique, ce qui annonce l'avenir de la galerie et du galeriste.

Poursuivons dans ce contexte le destin de la galerie de Ferrer.

Le galeriste vit et travaille dans le lieu de la médiation entre la création artistique et la réception de l'œuvre d'art.² Son devoir est d'assurer la bonne propagation de l'art et implicitement le bénéfice des ventes, mais pour répondre au goût de l'époque il est progressivement obligé de faire de sa galerie moins un lieu destiné à tenter l'œil et l'esprit des consommateurs qu'à tenter leurs bourses. Dans ce but il doit se construire toute une stratégie qui englobe trois relations : avec les artistes, avec les objets d'art et avec les consommateurs. De la manière dont il conduit cette stratégie dans sa galerie ressortent les aspects qui révèlent la crise de l'art moderne.

a) a relation avec les artiste.

Les critères d'après lesquels Ferrer choisit les peintres de son « réservoir » dit beaucoup sur la dépréciation de l'art moderne et sur sa course vers le vide. Le plus souvent le choix qu'il fait est soumis à ses caprices. Ce qu'il accepte chez un artiste, il ne l'accepte pas chez un autre.

¹ Voilà l'opinion de Christine Jérusalem : « Quant à la structure romanesque, elle relève aussi du code cinématographique : tous les romans (à l'exception d' *Un an, d' Au piano*, et de *Ravel*,) sont construits sur le principe du montage alterné. » *Jean Echenoz, o.c.*, p. 40.

² Une définition de la galerie est donnée par Pierre Bourdieu : « Le musée, lieu de culte présentant des objets exclus de l'appropriation privée et prédisposée par la neutralisation économique à faire l'objet de la « neutralisation » définissant en propre l'appréhension « pure », s'oppose à la galerie, qui, comme les autres commerces de luxe (« boutiques », magasins d'antiquités, etc.) offre des objets susceptibles d'être contemplés mais aussi achetés, de la même façon que les dispositions esthétiques « pures » des membres des fractions dominées de la classe dominante, et en particulier des professeurs, fortement représentés dans les musées, s'opposent à celle des *happy few*, des fractions dominantes qui ont les moyens de s'approprier matériellement des œuvres d'art. » *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 309.

Une dispute avec le peintre Spontini en est illustrative. Ferrer ne veut pas céder à la demande de celui-ci de baisser le pourcentage de son profit en prétextant qu'il ne lui a pas été fidèle : « Tu as profité de travailler dix ans avec moi pour connaître tout le monde et tu as vendu derrière mon dos » (186) En revanche il pardonne tout au peintre Beucler, et accepte ses conditions de contrat bien que celui-ci lui ait été encore plus infidèle que l'autre. Il ne trouve aucune explication à donner à Spontini dans ce sens :

Beucler, dit Ferrer, c'est très différent. Beucler, c'est tout à fait spécial. Rappelle-toi quand même insista Spontini, il t'a arnaqué dans les grandes largeurs. Il t'a fait toucher dix pour cent sur une œuvre, Beucler, il a empoché quatre-vingt-dix pour cent et tout le monde l'a su dans le milieu. Et il est encore là, finalement, et tu es en train de monter ce projet pour lui au Japon. On me l'a dit. Je le sais, ça aussi, moi, tout le monde le sait. Beucler c'est différent, répéta Ferrer, c'est ainsi. J'ai voulu rompre, c'est vrai, mais il est toujours là. C'est aussi irrationnel que ça. Ne parlons pas de ça, s'il te plaît. (p.186)

Il est évident que ce n'est pas la valeur qui fait la différence entre les deux peintres mais l'humeur du galeriste. La raison de son refus est subjective, il ne sait pas expliquer ses préférences et accepte même de rompre le contrat qu'il a depuis dix ans avec Spontini, parce qu'il est de mauvaise humeur après le vol de la cargaison d'objets d'art ethnique qu'il a apportée de l'extrême nord du Canada. En revanche, dès que Supin, l'identité judiciaire qui fait l'enquête du vol, lui annonce qu'il y a de bonnes traces pour découvrir le voleur, il traite avec bienveillance un jeune artiste visiblement sans œuvre, venu chez lui pour lui présenter des projets. Il étonne même le débutant en art en lui donnant l'espoir d'une exposition alors que celui-ci n'a même pas quoi exposer :

Ferrer fut tout de suite de bien meilleure humeur. Avant de fermer la galerie, en fin d'après-midi, il reçut la visite d'un jeune artiste nommé Corday. Celui-ci présenta des projets, des croquis, des maquettes et des devis de fabrications. Les fonds, malheureusement, lui manquaient pour réaliser tous ces objectifs. Mais c'est bon, ça, dit Ferrer, c'est très bon, ça me plaît beaucoup. Allez, on va faire une exposition. Non ? fit l'autre. Mais si, dit Ferrer, bien sûr, bien sûr. Et puis si ça marche on en fera une deuxième. Alors on signe le contrat ? s'imagina Corday. Calme, dit Ferrer, calme. Ça ne se signe pas comme ça, un contrat. Repassez me voir après-demain. (p.201)

Pour Ferrer, sujet à son humeur, promettre ou se dédire de ses promesses n'est pas du tout difficile. Le retour du jeune artiste le trouve dans l'état de lui refuser le contrat, parce que c'était le jour d'un « passage

à vide », où son ex femme l'attendait au tribunal pour le divorce. Malheureusement, influencé par sa vie privée et par l'esprit mercantile de son époque, Ferrer ne lutte pas pour la défense de la valeur.

L'épisode avec le jeune artiste est pourtant significatif pour son destin. Il lui procure un moment de prise de conscience : « Il dut se faire violence pour que ce passage à vide ne gagnât pas tout le terrain, ne gangrenât surtout pas sa vie professionnelle et de manière générale ses points de vue sur l'art. » (p.215). Ferrer comprend que la vie de l'âme peut influencer la vie professionnelle. Par les interférences fréquentes de la vie affective et de la vie professionnelle chez son héros, Echenoz suggère un aspect mal compris par la société contemporaine, que l'être sensible est plus important que le professionnel.

b) la relation avec l'objet d'art

La stratégie que Ferrer mène pour obtenir du profit, transforme l'objet d'art en pièce de commerce. Lorsqu'il expose à Corday ce qu'il doit parcourir pour devenir artiste, il lui explique en effet que la valeur de l'objet d'art est remplacée par sa publicité :

Ensuite il faut voir si ça prend, si on peut te chercher un autre lieu d'exposition. En Belgique, en Allemagne, quelque chose comme ça. Si ça ne prend pas on restera plutôt en France, on essayera de trouver quelque chose dans les centres culturels, par exemple. Et puis après, on va tâcher de faire acheter une pièce par un Frac ou par le Fnac, tu vois, puis on pourra monter quelque part, cette pièce, ça pourra déjà faire un peu de mouvement. Ensuite New York. (p.213)

La galerie d'art, point de rencontre de la spiritualité et de l'art, fonctionne comme un magasin qui doit fournir tous les détails concernant les produits et en faire la publicité. Ce lieu, qui de par sa tradition a la tâche de signaler au public la valeur des œuvres d'art, de cultiver son goût esthétique, finit par se soumettre lui-même au goût des masses au lieu de le former. Ayant peur de faire faillite, le galeriste doit faire l'investissement des objets appréciés par le public, et le public aime à ce moment l'art ethnique et les antiquités, trouvant peut-être là une solution pour remplir le vide du contenu esthétique et spirituel de l'art de l'entre-deux-millénaires. Pour qu'ils entrent dans sa galerie, des objets appartenant à l'art bambara, à l'art bantou, ou à l'art indien des plaines doivent suivre toute une odyssée. « Classiquement, en effet, les étapes de la découverte d'un objet d'art ethnique ou d'une antiquité sont au nombre de quatre ou cinq » -annonce Echenoz avec malice. La galerie est le lieu ultime où arrive l'objet avant d'être commercialisé :

C'est d'abord un local minable qui découvre généralement l'objet ; c'est ensuite le caïd du coin qui supervise ce genre de trafic dans le secteur ; puis c'est l'intermédiaire spécialisée dans la branche concernée ; c'est enfin le galeriste avant le collectionneur qui forment les derniers maillons de la chaîne. Tout ce petit monde, évidemment, s'enrichit de plus en plus, l'objet décuplant au moins de valeur à chaque stade. (p.31)

Les étapes plus ou moins légales que l'objet d'art parcourt jusqu'au moment où il peut entrer en contact avec le consommateur, le transforme en pur objet de commerce. Le renversement de valeur se produit. À mesure que sa valeur esthétique et artistique diminue à cause du long chemin commercial qu'il doit parcourir pour assurer le profit à chaque intermédiaire, en tant que marchandise, sa valeur augmente progressivement. Cette montée commerciale dévalorise sa valeur artistique. La diffusion correcte de l'art, d'après sa valeur, est remplacée par un trafic d'œuvres d'art si bien organisé que l'officier de police judiciaire appelé par Ferrer pour constater le vol des objets qu'il a apportés du Port Radium s'exclame : « Vous êtes complètement idiot (...). Ce genre d'affaires, avait-il exposé, était peu souvent résolu vu la haute organisation du trafic des œuvres d'art : l'affaire aurait tendance, au mieux, à traîner en longueur. » (p.155).

c) la relation avec le consommateur

Avec les consommateurs d'art Ferrer a la relation d'un marchand astucieux qui veut vendre sa marchandise. Dans ce but sa stratégie, fondée aussi bien sur l'image que sur la parole, utilise ces deux moyens de persuasion moins pour présenter la valeur de l'acte créateur et de son produit, que pour signaler l'opportunité de l'affaire.

La tenue vestimentaire est, dans la vision de Ferrer, l'image même du bon galeriste. Elle est une sorte de recommandation de la valeur de l'objet d'art. C'est ce qu'il veut enseigner à Delahaye, son conseiller, qui est toujours mal mis :

Mettez-vous à la place du collectionneur, avait insisté Ferrer à voix basse en rappuyant sur le bouton de la minuterie. Il va vous acheter un tableau, le collectionneur. Il hésite. Et vous savez ce que c'est pour lui, acheter un tableau, vous savez bien comme il a peur de perdre son argent, peur de ne pas être dans le coup, peur de rater Van Gogh, peur de ce que va dire sa femme, tout ça. Il a si peur qu'il ne le voit plus, le tableau, n'est-ce pas. Il ne voit plus que vous, le marchand, vous dans vos habits de marchand. Donc c'est votre apparence à vous qu'il va mettre sur le tableau, comprenez-moi. Si vous avez des habits misérables, c'est toute votre misère qu'il va mettre dessus. Alors que si vous êtes impeccable c'est le contraire et donc c'est bon pour le

tableau, donc c'est bon pour tout le monde et spécialement pour nous, voyez-vous. (p. 39)

Selon Ferrer ; la valeur du tableau n'est pas appréciée du point de vue de la création de l'artiste, mais du standard de vie de celui qui en fait la publicité, reflété par ses vêtements. Devant les riches collectionneurs comme Réparez pour lequel acheter des œuvres d'art constitue un divertissement nécessaire qui le fait sortir des affaires où il s' « ennuie énormément », le galeriste doit se présenter lui aussi dans la tenue d'un homme d'affaire. Pour mieux mettre en valeur cette idée Echenoz présente la transformation de la tenue vestimentaire de Delehay. Elle suit la transformation du modeste conseiller de Ferrer, en initiateur du vol des antiquités apportées par son patron du Pol Nord, pour devenir un riche marchand d'œuvres d'art :

Tout n'était plus à présent chez lui, devenu Baumgartner, que traits impeccablement tirés : sa cravate dont on avait toujours connu, quand il en portait une, le nœud décalé sous un angle ou l'autre de son col de chemise, le pli de son pantalon qu'on n'avait perçu qu'évanoui car poché à hauteur des genoux, son sourire même qui dans le temps ne tenait pas la route et s'amollissait vite, s'arrondissait, s'érodait comme un glaçon sous les tropiques, sa raie aléatoire sur le côté, sa ceinture diagonale, les branches de ses lunettes et jusqu'à son regard même – bref tous les segments ébauchés, brouillés, inachevés et confus de son corps avaient été redressés, raidis, amidonnés.(p. 228).

La parole utilisée par Ferrer pour vendre les objet d'art de sa galerie est sournoises ; elle ne vise que le but à atteindre : conclure les transactions, quels qu'en soient les moyens. Voilà un exemples de la façon dont il veut convaincre Réparez, son collectionneur habituel, d'acheter des peintures et de les accepter telles quelles :

Ça oui, peut-être, fit pensivement Réparez. Ça, je crois que j'aimerais bien mettre chez moi. Évidemment c'est un peu grand mais ce qui me gêne surtout, c'est le cadre. Est-ce qu'on ne pourrait pas changer le cadre ? Attendez une seconde, dit Ferrer, vous avez vu que l'image est un petit peu violente, quand même, vous convenez que c'est un petit peu brutal. Ce cadre, l'artiste l'a justement fait faire spécialement pour ça, n'est-ce pas, parce que ça fait partie du truc. Ça fait complètement partie du truc. Si vous le dites, dit le collectionneur. (p.181)

La stratégie que Ferrer mène avec les collectionneurs ressemble à celle menée par un agent de publicité avec les acheteurs. Par ses conseils et recommandations il veut leur donner « l'impression qu'ils pensent par eux-mêmes. », ce qui serait une bonne raison que l'achat s'accomplisse.

Pourtant, malgré les trucs mineurs qu'il s'est appropriés dans sa stratégie avec les artistes, les œuvres et les consommateurs d'art pour se nommer galeriste, Ferrer ne l'est pas de par sa structure. Il n'a pas perdu sa sensibilité, ce qui est prouvé par sa course inassouvie pour mettre d'accord sa vie affective et sa vie professionnelle. En construisant son personnage sur ce paradoxe, Echenoz suggère la cause principale de la crise de l'art moderne. À la différence de Delahaye, pragmatique et calculé, être sans vocation artistique qui recourt au plus bas moyens, le vol, pour devenir marchand d'art, Ferrer, qui garde son besoin d'affection et de sensibilité, n'acquiert jamais la vraie conscience de l'art comme marchandise. Du retour du Pol Nord avec la charge précieuse d'objets d'art ethnique il se laisse entraîner dans une relation amoureuse au lieu de les mettre tout de suite au coffre. Il offre ainsi à Delahaye la chance d'accomplir son plan.

Le métier de galeriste est d'ailleurs assez épidermique chez Ferrer. Voilà comment il se conduit en conseiller de Martinov, le peintre qui fait la figure centrale de sa galerie : « Il ne parvient pas à joindre Martinov directement, n'obtient que son répondeur sur lequel il dépose un ingénieux alliage d'admonestations, d'encouragements et de mises en garde, bref il fait son métier. » p.144. Quant à ses jugements artistiques, il les plie à l'esprit du temps, sans mettre en œuvre, pour les formuler correctement, ses propres dons d'artiste. Il privilégie les peintres opportunistes qui peignent pour satisfaire le goût des acheteurs et repousse les artistes de vocation, conscients de la décadence de l'art comme Gourdel (« plus personne n'a de sens artistique » dit celui-ci en s'éloignant de la galerie de Ferrer tout en faisant une référence directe au galeriste). Quant à sa mission d'appuyer les jeunes talents, de les encourager et de les faire connaître au public, il la pratique de cette manière :

J'ai aussi des petits jeunes qui viennent juste d'arriver, mais c'est un autre problème, hein. Les petits jeunes, il ne faut pas tout de suite les faire exposer trop souvent, sinon ça fatigue vite, alors je montre une de leurs pièces de temps en temps, pas plus. Ce qui serait bien, développa-t-il, ce serait de leur faire une petite exposition quelquefois, à l'étage, si j'avais un étage, enfin vous voyez mais ça va, ça va bien. (p.118)

Ferrer n'acquiert pas une vraie conscience de galeriste car il ne peut pas faire abstraction de sa vie sentimentale. Ses histoires d'amour toujours

manquées démontrent sa nature sensible, son besoin d'affection et de sentiment. Or dans sa galerie, sa nature ne peut pas s'accomplir. Ce lieu est le symbole du vide de la création artistique à cause du remplacement de la sensibilité et de la communication entre les êtres par l'argent. Le destin de la galerie est le destin de l'art dans la société de nos jours, menacé par l'argent et par les caprices du temps. Déjà vidée, à cause de la société mercantile, de son vrai contenu de présenter et de diffuser la valeur, la galerie voit aussi ses affaires menacées par les saisons. En été elle est au seuil de la faillite. Se sentant sur le point de faire faillite, dépourvu du trésor pour lequel il s'est rendu au Pol Nord, se trouvant mal à cause des effets de l'été torride, Ferrer ne peut pas éviter l'infarctus. La crise cardiaque qu'il subit va de paire avec la crise des affaires de sa galerie. La crise de la galerie devient, à son tour, l'emblème de la crise de l'art moderne.

Si Echenoz propose un roman de la maladie, c'est certainement la maladie de l'art qui est le vrai sujet du roman.¹ Voilà comment son personnage résume cette problématique essentielle du livre en parlant de son métier à Hélène, la femme avec laquelle il pensait faire un vrai couple :

Ferrer assura donc l'essentiel de la conversation en parlant de son métier : marché de l'art (c'est assez calme en ce moment), tendances actuelles (c'est un peu compliqué, c'est très atomisé, remontons à Duchamp si vous voulez) et polémiques en cours (vous imaginez bien, Hélène, dès que l'art et l'argent sont en contact, nécessairement ça cogne sec), collectionneurs (se méfiant de plus en plus, ce que je comprends parfaitement), artistes (se rendent de moins en moins compte, ce que je comprends très bien) et modèles (il n'y en a plus au sens classique du terme, ce que je trouve tout à fait normal) (p.183).

Ferrer parle de la difficulté de la diffusion de l'art et de la confusion qui règne au niveau de sa réception et de sa création. Il faut surtout lire les parenthèses. Elles constituent dans leur ensemble la tentative du marchand d'art, conscient du fait que « l'art et l'argent sont en contact », de déchiffrer le destin de l'art moderne. Tout ce qu'il peut saisir de l'état « compliqué » des tendances actuelles de l'art, c'est la méfiance, la confusion, le

¹ Jean Pierre Salgas signale que dans tous les romans d'Echenoz « les éclats de la culture » se trouvent sur le même plan. Dans *Je m'en vais*, il voit un tournant : « Nouveau tournant en 1999, avec *Je m'en vais* : à travers l'histoire d'un galeriste choisissant les valeurs sûres de l'art primitif, surprenant retournement de la plus « contemporaine » des écritures contre l'art contemporain. », « Défense et illustration de la prose française » pp. 77-108, dans *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères- adpf, 2002, p.94.

renoncement à la conscience artistique. Bien qu'il semble trouver « tout à fait normal » qu'il n'y ait plus rien « au sens classique du terme », ce qu'il comprend vraiment c'est que l'art moderne doit suivre la bonne tradition de Marcel Duchamp, se maintenir par conséquent dans les limites de la modernité initiée par cet artiste. Ce serait une solution pour le faire sortir de la confusion générale.

Echenoz, ne fait pas d'analyse sociologique pour expliquer l'état de l'art moderne et implicitement de la culture de l'entre-deux-millénaires. Il garde sa posture ironique et recourt à de brefs passages séduisants qui résument et remplacent tout commentaire personnel. Voilà dans ce sens la manière quasi résignée de réagir d'un intellectuel devant la dépréciation du français. Il s'agit d'un personnage épisodique, une jeune femme qui fait l'auto stop dans la voiture du conseiller de Ferrer et qui fait des commentaires relatifs à la question que celui-ci lui pose : « Vous allez sur Toulouse ? » (p.194)

La jeune femme ne lui répond pas tout de suite, son visage n'est pas bien distinct dans la pénombre. Puis elle articule d'une voix monocorde et récitative, un peu mécanique et vaguement inquiétante, qu'elle ne va pas sur Toulouse mais à Toulouse, qu'il est regrettable et curieux que l'on confond ces prépositions de plus en plus souvent, que rien ne justifie cela qui s'inscrit en tout cas dans un mouvement général de maltraitance de la langue contre lequel on ne peut pas s'insurger, qu'elle en tout cas s'insurge vivement contre, puis elle tourne ses cheveux trempés sur le repose-tête du siège et s'endort aussitôt. (p.194)

Tout comme la jeune femme, Ferrer s'endort à sa façon, en s'enfonçant dans sa galerie au lieu de s'insurger contre la maltraitance de l'art. Tout comme lui s'endorment les créateurs et les défenseurs de l'art moderne qui ne savent plus comment remplir le vide. Mais c'est toujours Ferrer, mal portant dans ses habits de galeriste et mal portant dans ses habits d'amoureux, qui suggère une solution possible à la maladie de l'art de l'entre-deux-millénaires. Certes, tel qu'il est conçu comme personnage par l'écrivain, il démontre que la crise de l'art et la crise identitaire vont de paire : si sa vie professionnelle, trouvée sous le signe de la société de consommation, relève du vide de l'art, sa vie privée, trouvée sous le signe de l'affectivité, relève du vide des sentiments. Mais, par son goût pour l'errance et pour l'aventure, il fait le pont entre les deux vides, il démontre qu'on doit toujours courir à la rencontre de quelque chose qui pourrait remplir le vide et qu'il ne faut jamais y renoncer. À la fin du livre, Echenoz laisse entrevoir la fin des expériences infortunées d'amour de son

personnage. Abandonné par Hélène, sa maîtresse, le soir du Nouvel An, Ferrer se rend à tout hasard voir son ex femme dans la maison qu'ils ont occupée ensemble, sans savoir qu'elle avait déménagé. Une jeune fille qu'il y rencontre prouve qu'il y a toujours un espoir :

Vous voulez entrer boire un verre ? proposa gentiment la fille. [...] Je veux bien, répondit-il, mais je ne veux surtout pas déranger. Pas du tout, dit en souriant la fille, entrez. Je suis désolé, dit Ferrer en s'approchant avec prudence, je n'avais pas du tout prévu ça. C'est un peu compliqué à expliquer. Pas grave, dit la fille, je suis moi-même là par hasard. Vous allez voir, il y a des gens assez marrants. Allez, venez. Bon, dit Ferrer, mais je ne reste qu'un instant, vraiment. Je prends juste un verre et je m'en vais. (p. 253)

La gentillesse et le naturel de la jeune fille de même que l'attitude évasive de Ferrer, contraire à ses manifestations habituelles de séducteur, peuvent être la promesse d'un accomplissement affectif capable de guérir un cœur vide. C'est la preuve que tout n'est pas encore perdu, que tout peut être remédié si les sentiments, si la sensibilité et l'affectivité interviennent.

L'avenir existe pour Ferrer : si l'opération qu'il a subie suite à l'attaque cardiaque est une réussite, sa vie privée pourrait l'être aussi. Et, comme les objets d'art volés ont été récupérés et comme les affaires de la galerie sont devenues prospères, sa vie professionnelle pourrait être, elle aussi, considérée une réussite. Quel serait l'avenir de l'art moderne, cet autre protagoniste du livre ? Echenoz le suggère justement en créant la rencontre fortuite, en dehors de tout intérêt, entre son personnage principal, l'éternel chercheur du bonheur, et la jeune inconnue. C'est le moment où le destin du galeriste – de l'art implicitement- et le destin de l'âme se rencontrent dans un besoin de remède commun : la sensibilité. En utilisant ce remède, l'âme et l'art ont la chance de se rétablir de leurs maladies.

Le message d'Echenoz est optimiste. Comme le vide du cœur, le vide de l'art pourrait être comblé par le retour à la sensibilité¹. Son livre offre ainsi à la fois la cause de la crise de l'art : la dépréciation de la valeur à cause de la perte de sensibilité dans une société mercantile, et la voie que l'art doit suivre pour s'en sortir : récupérer ce qu'il a perdu.

Bibliographie :

Bourdieu, P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

Echenoz, J., *Je m'en vais*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999.

¹ Paul Guimard soutient dans son livre, *Giraudoux ? Tiens !...*, Paris, Grasset 1988, la même idée que la culture contemporaine peut sortir de la crise par un retour à la sensibilité.

Guimard, P., *Giraudoux ? Tiens !...*, Paris, Grasset 1988.
Houppermans, S. dans VIART, D., *Jean Echenoz. Etude de l'œuvre*, Éditions Bordas, coll. Écrivains au présent, Paris, 2008.
Jérusalem, CH., *Jean Echenoz*, Paris, Ministère des affaires étrangères, adpf, 2006.
Salgas, J.P., *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères-adpf, 2002.
Viart, D., *Jean Echenoz. Etude de l'œuvre*, Éditions Bordas, coll. Écrivains au présent, Paris, 2008.