



HAL
open science

“ Séduire, disent-ils : Jean Ravel et Maurice Échenoz ”
Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. “ Séduire, disent-ils : Jean Ravel et Maurice Échenoz ”. Cahiers d’Histoire des Littératures Romanes, 2018, p. 407-420. hal-01974881

HAL Id: hal-01974881

<https://hal.science/hal-01974881>

Submitted on 9 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « Séduire, disent-ils : Jean Ravel et Maurice Échenoz », *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes (Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte)*, n°42 3/4, Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2018, p. 407-420.

Auteur : Stéphane Chaudier, professeur, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Échenoz, *Ravel*, biographie, séduction,

Résumé : Ravel était un séducteur à qui Échenoz, dans le récit biographique qu'il lui consacre. Mais à quoi bon séduire ? Ne serait-ce pas pour masquer avec élégance, avec intelligence, la douleur de vivre sans elle, loin d'elle, Maman, cette figure idéale de bon objet immanent, cette divinité non transcendante et pourtant mélancoliquement toujours déjà perdue ? Dans la séduction, il y a de l'inconsolable, mais un inconsolable qui se nie, et se nie moins dans sa réalité que dans son expression. Je m'attacherai d'abord à définir le verbe *séduire* dans sa proximité et son désaccord intrigant avec son synonyme / antonyme qu'est le verbe *plaire*. Puis je me livrerai à un parcours de la séduction dans *Ravel* : c'est en effet parce que *Ravel*, par-delà la minceur de l'intrigue, se propose à nous comme une réflexion continue sur l'art de séduire, que ce récit bref peut se lire comme un art poétique échenozien, comme un hétéroportrait de soi. *Séduire* : n'est-ce pas la meilleure façon de signifier *écrire* ?

Séduire, disent-ils : Jean Ravel et Maurice Échenoz

Pour J. et P.

Ravel, récit biographique¹, commence dans une salle de bain : d'abord parce que Ravel est l'exacte anagramme du verbe *laver* ; ensuite parce que Toussaint a défini la salle de bain comme le lieu anti-romanesque par excellence du refus du monde, du nombrilisme éthique², alors qu'Échenoz, lui, veut écrire une biographie d'artiste sans intimisme ni intimité ; enfin parce que l'impossibilité de « maintenir une bonne atmosphère amniotique » (R, 8) signale d'emblée l'enjeu de cet exercice de séduction qui a pour nom Ravel, l'homme et l'œuvre, l'œuvre étant le lieu où s'accomplit l'identité de ces deux hybrides que j'ai nommés Jean Ravel et Maurice Échenoz. Séduire, disent-ils, mais à quoi bon ? Ne serait-ce pas pour masquer avec élégance, avec intelligence, la douleur de vivre sans elle, loin d'elle, Maman, cette figure idéale de bon objet immanent, cette divinité non transcendante et pourtant mélancoliquement toujours déjà perdue ? Dans la séduction, il y a de l'inconsolable, mais un inconsolable qui se nie, et se nie moins dans sa réalité que dans son expression. Je m'attacherai d'abord à définir le verbe *séduire* dans sa proximité et son désaccord intrigant avec son synonyme / antonyme qu'est le verbe *plaire*. Puis je me livrerai à un parcours de la séduction dans *Ravel* : c'est en effet parce que *Ravel*, par-delà la minceur de l'intrigue, se propose à nous comme une réflexion continue sur l'art de séduire, que ce récit bref peut se lire comme un art poétique échenozien, comme un hétéroportrait de soi³. *Séduire* : n'est-ce pas la meilleure façon de signifier *écrire* ?

¹Jean Échenoz, *Ravel*, Paris, Minuit, 2006. Désormais, la référence est abrégée en R, suivie du numéro de la page.

²Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bains*, Paris, Minuit, 1985. Sur l'art de Toussaint, voir deux ouvrages collectifs : *Jean-Philippe Toussaint, Textyles* n° 38, dossier dirigé par Laurent Demoulin et Pierre Piret, Le Cri édition, Bruxelles, 2010 ; et *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Stéphane Chaudier (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, CIEREC, coll. « Lire au présent », 2016.

Plaire et séduire : même combat ?

Dans la langue, *séduire* serait le procès qui marquerait la cause et la condition ; *plaire* serait le résultat visé, aléatoire, atteint ou loupé. La synchronie montre à quel point les structures lexicales s'emboîtent mal : *plaire* a pour antonyme morphologiquement construit *déplaire* ; *séduire* ne dispose pas de son inverse. En revanche, *séduire* est étayé par les noms substantifs ou adjectifs *séduction*, *séducteur* / *séductrice*, *séduisant-e*. Rien de tel pour son alter ego : *plaire* est trop polysémique pour que les liens entre *plaire*, *plaisir* et *plaisant* ne soient pas un peu lâches. Un séducteur ne séduit pas pour séduire ; *plaire* est la finalité de la séduction. Or on peut séduire sans plaire ; la vie de tous les jours offre une pléiade d'infélicités de ce type, dérisoires ou cocasses, et toujours un peu tragiques, pour peu qu'on s'y arrête. Il est plus difficile de penser l'inverse : plaire sans séduire. Je m'attacherai pourtant à ce procès-là, à cette intransitivité. Que reste-t-il en effet de la séduction quand elle ne cherche pas à plaire, qu'elle prend même le risque de déplaire, et qu'elle plaît sans paraître le vouloir ? Subtilement, on passe du régime du commerce qui implique la dépendance, à celui de l'art, qui implique l'indépendance. Séduire devient une manifestation de la liberté. Précisons : le séducteur qui veut plaire et parfois veut plaire à tous prix signale sa dépendance à l'égard de sa cible qui est aussi son juge. Tout a été dit sur cette aliénation du regard. J'envisagerai donc une séduction artiste qui opère indépendamment de l'ethos conventionnel du séducteur piégeant l'autre pour ne pas être piégé et qui finit doublement piégé : par manque de lucidité et par manque de fierté.

Séduire sans montrer qu'on veut plaire ; organiser une invisibilité et donc une quête : d'où vient la séduction qui opère sans avoir l'air, qui ne peut être assignée ni à une figure éthico-sociale (les avatars innombrables du séducteur, le dandy, le Don Juan, le charmeur, *etc.* tous possiblement hommes ou femmes) ni à des figures esthétiques : les jeux, les conventions, les rites de la séduction, infiniment variables mais toujours repérables comme tels au moyen d'une herméneutique sociale intuitive et efficace. Cette gratuité du *séduire sans chercher à plaire* (ou inversement) ne nous rapproche-t-elle pas de l'art, littérature ou musique, dans leur attirance pour le non-dit ou l'indicible ? Jean Ravel et Maurice Échenoz séduisent sans en rajouter sur l'altérité de l'autre, ni de manière superficielle (devenir le collectionneur des différences charnelles) ni de manière profonde (se vouloir lévinassien). Séduire en étant soi et seulement soi : paraître et plaire sans avoir besoin de s'affirmer ou de se regarder paraître et plaire. Séduire définit une ténuité d'être récompensée par le succès imprévu de l'effet. Séduire serait liée à cette économie (sage, intelligente, habile, prudente) des moyens, et le moyen des moyens, ce serait évidemment le soi, le petit soi. Séduire est un art de toujours gagner, de toujours réussir, puisque perdre ou échouer n'ont aucune importance, aucune réalité. En ce sens, la séduction est un refus résolu et absolu du pathos. On s'approche de l'art d'Échenoz.

Précisons encore. Séduire est fondé sur l'association d'un rythme et d'un ethos. Du point de vue du rythme, le séducteur est celui qui sait alterner, dès lors qu'il paraît, l'art de décevoir et l'art de combler. *Ravel* est un texte de ce point de vue hyperboliquement séduisant en son rythme : il prend le risque de souvent décevoir par son caractère frivole, son attachement à des riens, qu'on oublie assez vite. Il ne comble que par intermittences. Séduire, c'est donc faire attendre le comblement par une série de déceptions assumées. Il faut prendre garde que si le charme est absolument innocent (car l'être qui charme ne sait pas qu'il charme, et *a fortiori* ne sait ni pourquoi ni comment il charme), la séduction est quant à elle un calcul confiant dans son effet parce qu'indifférent à son effet ; dans la séduction, il y a conscience et

3Serge Koster est l'inventeur de la notion, dans un article intitulé « Hétéroportrait de Michel Tournier » dans *Relire Tournier*, Jean-Bernard Vray (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 145-148.

non inconscience, calcul et non innocence, mais calcul sans inquiétude. Celui qui séduit sait se faire attendre et désirer : sa liberté est de ne pas vouloir plaire toujours, tout le temps, à tout le monde. Il est l'homme de la circonstance : il séduit quand ça lui chante, et qui ça lui chante. Il montre qu'il peut ne pas séduire ; et quand il séduit, il montre qu'il pourrait ne pas séduire. C'est cette liberté-là qui séduit.

Venons-en donc, après le rythme, à la question de l'ethos⁴. Le point cardinal d'une éthique de séducteur est la manifestation, la moins théâtralisée qui soit, la plus légère possible, de l'indépendance (terme négatif), de l'autonomie (terme égotiste) et de la liberté. Un être séduit parce qu'il ou elle est libre de ses mouvements et qu'il ou elle nous fait immédiatement désirer cette aisance, cette grâce. L'être qui séduit dispose en effet d'une liberté qui nous fait (un peu) défaut et qu'il nous plairait d'avoir ; on l'admire, on l'envie, on le ou la jalouse. Le névrosé voudrait, à son contact, acquérir cette précieuse et délectable liberté ; le pervers, la réduire ; le sage : la contempler, en jouir, mais à distance. Voir quelqu'un de séduisant, c'est en effet voir la liberté en acte ; c'est croire un instant qu'elle existe et qu'elle est belle, donc désirable. À cette liberté se rattache un faisceau de vertus ambiguës, parce que ce sont moins des vertus utiles au bien commun que des vertus qui, comme des brosses à reluire, font valoir l'être qui les porte et le moment où elles paraissent. Ces vertus sont ambiguës parce qu'elles sont sensibles, singulières, dépourvues d'idéalité et d'universalité ; elles ne s'obtiennent évidemment pas par l'effort, la science, l'exercice, l'ascèse. Ce sont les vertus d'un être égoïste, qui séduit précisément par sa propension à se préférer et à vous englober dans le tourbillon de cette préférence à la fois irréfutable et vague, et très injustifiable quoique très perceptible. On verra bien sûr que cet égoïsme est aussi la limite d'une éthique de la séduction ; mais avant d'en venir à la critique de la séduction, attardons-nous encore un instant sur ses séductions.

Quelles sont les vertus de cette liberté égoïste et séduisante ? La confiance en soi dans la pudeur. La confiance en soi devenue pudique, retenue, sans gloriole et surtout sans amour ou idéalisation de soi. Il s'agirait d'une confiance en un soi fondamentalement réduit à très peu de chose ; mais c'est justement ce peu sur lequel le séducteur fait fond : car peu vaut mieux que beaucoup, tu l'auras ; ou plus justement encore, tu l'as, tu es sûr de l'avoir. Liberté, égoïsme et confiance en soi sans attachement déraisonnable au soi et à l'égo : on voit que la séduction privilégie tout ce qui est de l'ordre du détachement. C'est ainsi que l'humour séduit plus que l'ironie, parce que le premier a l'air de se ficher de tout, et surtout de soi, tandis que l'ironie, même brillante, cherche toujours à vous convaincre qu'il vaut mieux être ironique que ne pas l'être ; qu'il vaut mieux comprendre l'ironie que ne pas la percevoir, alors que l'humour se moque d'être goûté ou reconnu. La séduction est un calcul, un pari, qui mise sur l'égotisme contre l'altruisme ; sur la légèreté contre la profondeur ; sur le petit contre le grand ; sur la circonstance contre l'idéal. La séduction nous trouble (et c'est pourquoi certains s'en défendent) parce qu'elle milite sans grands mots et ni grands gestes pour une désinhibition de l'individu égoïste et libre, bref de l'immoralité. De fait, la séduction attaque ce qui fait le ciment de la vie sociale : la justice, le souci de l'autre, le sérieux. Je rejoins en cela le diagnostic de Lipvotsky, mais sans partager en rien sa condamnation. L'être rarement séduisant mais souvent séduit que je suis tient trop aux plaisirs romanesques ou poétiques que m'offrent les séducteurs et séductrices doué-es qu'il m'a été donné de fréquenter pour que je puisse songer à les exclure de la cité⁵.

⁴La notion d'*éthos* est redoutable parce qu'elle se définit au carrefour de plusieurs disciplines prestigieuses : la philosophie éthique (avec Aristote), la rhétorique (Aristote encore), et plus récemment l'analyse du discours. Pour une synthèse pleine de vivacité, voir Philippe Jousset, « Autour de la notion d'éthos », *L'Homme dans le style réciproquement*, Philippe Jousset (dir.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2015, p. 173-192.

Elle a donc toutes les vertus, la séduction ? Pas tout à fait. Elle ne comble pas en nous le désir d'infini dans la jouissance. Entre la séduction et l'amour, la différence n'est pas de degré mais bien de nature. Le séducteur s'économise, dans son rythme comme dans son ethos. Il lui manque cette générosité et cet excès qui ne séduisent pas mais qui ravissent. Séduire est un procès toujours éminemment réaliste, c'est-à-dire proportionné à la justesse des choses. Or quand c'est juste, c'est toujours un peu juste ; la mesure y est, mais tout juste. La séduction en tant que justesse laisse à désirer : mais de quel désir parle-t-on ? Elle fait désirer moins l'*encore* (qui est le propre de l'amour, qui veut durer, se perpétuer) que l'*autre chose*. Idéalement, la séduction devrait conduire à l'amour, quand la dépendance et l'admiration du séduit à l'égard du séducteur se transforment en expérience réciproque de la confiance et de la plénitude ; car dans l'amour, il n'est pas question de s'économiser, de calculer au plus juste ses effets et ses efforts. L'amour exige l'abandon. Une forme de déraison sans aveuglement, de lâcher prise. Cet insensé est le manque qui manque à la séduction. Jean Ravel et Maurice Échenoz le disent en toutes lettres : la séduction opère au défaut même de l'amour.

Ravel, séducteur irrécusable

Commençons donc par reconnaître honnêtement que Ravel le séducteur n'a rien à nous dire sur ce qui fait à nos yeux la douceur et le prix de la vie : l'amour. Séduire n'est pas aimer : « Il pourrait peut-être essayer de dormir avec quelqu'un, quand même. [...] Mais non, rien à faire. On ne sache pas qu'il ait amoureuxment aimé, homme ou femme, quiconque. » (R, 84). Il est peut-être vrai que le fait d'« aimer amoureuxment quelqu'un », comme le dit si bien le texte, soit mieux révélé par le plaisir, plus rare qu'on le pense, qu'on éprouve à dormir avec l'aimé-e plutôt que par l'acte qu'on appelle assez bêtement *faire l'amour*. Mais sur ce joli sujet, Ravel n'est pas disert :

Bref on ne sait, pratiquement rien, sinon qu'un jour, devant Marguerite Long qui l'encourage à se marier, il s'exprime une fois et une fois pour toute sur la question de l'amour : ce sentiment, juge-t-il, ne s'élève jamais au-delà du licencieux.
N'en parlons plus. (R, 85).

Le fait est qu'on parle assez mal, en général, de ce qu'on ignore. Décrochée des énoncés qui précède par le changement de paragraphe, la phrase *N'en parlons plus* semble appartenir non à Ravel mais à Échenoz ou à son narrateur. Mais cette attribution reste indécidable, ce qui invite à penser que sur cette question de l'amour, Ravel et son biographe pourraient bien être plutôt d'accord.

On pourrait aisément souligner tout ce qui rapproche Ravel d'un banal dandy : la salle de bain inaugurale, après tout, est la laboratoire et l'antichambre de l'élégance, qu'elle soit féminine – ou masculine. Après la tenue d'Hélène (« Très joli », estime le narrateur ou Ravel R, 11), le texte décrit le costume du musicien (« Pas mal non plus », *idem*) ; les diverses pièces de sa garde-robe de voyage sont littéralement dénombrées (« soixante chemises, vingt paires de chaussures, soixante-quinze cravates et vingt-cinq pyjamas », R, 26). Un portrait succinct mais clair de Ravel en homme *smart* (comme dirait Odette de Crécy) précédait cette énumération : « Distance élégante, simplicité courtoise, politesse glacée, pas forcément bavard, il est un homme sec mais chic, tiré à quatre épingles vingt-quatre heures sur vingt-quatre. » (R, 22). Bref un dandy : tout pour les formes, et rien, somme toute, de bien

5Voir Gilles Lipovetsky, *Plaire et toucher, Essai sur la société de la séduction*, Paris, Gallimard, 2017. La thèse de l'ouvrage consiste à affirmer que la séduction, comme le plaisir, sont des valeurs typiques de « l'hypermodernité libérale » ; elles imposent tyranniquement leur prééminence à la fois morale (sphère interactionnelle de la relation à autrui) et politique (sphère du pouvoir).

intéressant. La confrontation avec Gershwin est autrement révélatrice. Ravel, lors de sa tournée triomphale aux Etats-Unis, tient à le revoir « pour l'écouter jouer *The Man I love*. L'autre évidemment s'exécute en mettant toute la gomme pour le prier après le dîner de lui donner des cours de composition mais Ravel refuse net » (R, 57). Ravel 1, Gershwin 0⁶. Il aurait mieux valu demander à Ravel des cours de séduction car sur ce terrain, le compositeur est imbattable. Règle n° 1 : ne jamais se satisfaire d'être un simple exécutant qui fait ce qu'on lui demande ; règle n° 2 : ne jamais mettre la gomme, quelles que soient les circonstances ; règle n° 3 : ne jamais feindre de donner pour recevoir ; la manœuvre est basse, les gens intelligents ne s'y trompent pas, on perd tout crédit. Ravel, c'est donc l'anti-Gershwin :

Qu'il gouverne avec tant de maladresse un piano s'explique aussi par la paresse dont il ne s'est jamais défait depuis l'enfance : lui si léger n'a pas envie de se fatiguer sur un instrument tellement lourd. Il sait bien que l'exécution d'un morceau, surtout lent, requiert une dépense de force physique dont il aime mieux se dispenser. Mieux vaut donc la désinvolture – qu'il a récemment poussée au point de composer l'accompagnement de *Ronsard à son âme* pour la seule main gauche, lui-même ayant prévu de fumer avec la droite. Bref il joue mal mais enfin bon, il joue. Il est, il sait qu'il est le contraire d'un virtuose, mais comme personne n'y entend rien, il s'en sort tout à fait bien. (R, 45)

Nous voilà au cœur de la séduction : ne pas vouloir en imposer, ne pas chercher à cacher ses défauts. Paresse, désinvolture, sens du confort poussé jusqu'à la provocation. Une cigarette vaut mieux qu'un morceau de piano. Inversion des valeurs. Alternier l'aveuglement (« personne n'y entend rien ») et la lucidité (« Bref il joue mal ») en vue de garder le plus de marge de manœuvre possible. On se demande si Échenoz consentirait à remplacer le verbe *jouer* par le verbe *écrire*, qui le concerne de plus près : et le simple soupçon que ce grand écrivain français pourrait répondre par l'affirmative nous remplit d'une apophasique admiration pour l'aplomb littéraire que nous aimerions lui prêter. Mais revenons à Ravel :

[...] il en devient un peu nonchalant, de plus en plus désinvolte dans sa façon déjà fragile de toucher le piano. Il pense que cela ne se voit pas, d'ailleurs il n'y pense pas. Or cela s'est vu. Il ne le sait pas. Le saurait-il d'ailleurs qu'il s'en foutrait. (R, 59).

Gershwin et le lecteur n'ont qu'à en prendre de la graine ; pour séduire, l'essentiel est de se « foutre » absolument de l'opinion des autres (chose vaine) surtout quand elle porte sur quelque chose d'encore plus vain qu'une opinion : l'image que nous renvoyons, et celle que les autres se font de nous.

Est-on bien sûr néanmoins que Ravel séduise son monde ? Deux preuves, l'une donnée par la diégèse, l'autre par le récit, me semblent irréfutables. Qu'on en juge :

Celui-ci [le train] n'est même pas à quai lorsqu'on se présente, Ravel ouvrant la marche et suivi à distance par ses amies qui aident tant bien que mal deux porteurs du Terminus à traîner quatre volumineuses valises ainsi qu'une malle. Ces bagages sont bien lourds, mais ces jeunes femmes aiment tellement la musique. (R, 16)

Égoïste et pas galant pour deux sous, ce mufle de Ravel : ce n'est pas lui qui s'embêterait avec le bagage d'une dame sous le prétexte qu'elle est du sexe prétendument faible. Mais la métonymie qui identifie Ravel et la musique explique cet étrange renversement du code galant. Ravel séduit parce qu'il est Ravel ou qu'il est la musique, personnellement comme dirait Michon ; et les femmes séduites sont faites pour cela, pour veiller à l'intendance, qui

⁶Il va sans dire que la séduction du style d'Échenoz tient à l'usage calculé d'expressions familières, relevant d'un usage oral, comme *mettre la gomme*.

toujours suit. L'autre preuve est plus subtile : c'est Échenoz qui écrit et c'est Ravel qui parle, dans un savoureux mélange des voix :

Un jour, son engin en panne, il s'était retrouvé livré à lui-même en rase campagne où il avait vécu tout seul toute une semaine en Robinson. Il avait profité de l'occasion pour transcrire quelques chants d'oiseaux – ceux-ci de guerre lasse, ayant fini par faire comme si de rien n'était, ne plus interrompre leurs trilles à la moindre explosion, ne plus se formaliser du roulement incessant des proches détonations.

Ce récit ayant recueilli un beau succès auprès des convives, *etc.* (R, 38)

On passera rapidement sur la remotivation, par le contexte, de l'expression figée *de guerre lasse*. Le beau succès du récit n'en atteste pas moins l'art de séduire d'un Ravel devenu le double de l'écrivain puisque le lecteur découvre, inséré dans *Ravel*, toute la matière en raccourci de *14* : joli exemple de mise en abyme *a posteriori*. Il est encore plus plaisant de noter que les oiseaux, emblèmes complaisants du lyrisme, se trouvent identifiés à la posture impersonnelle ou inaffektive, plus parnassienne que romantique, qui est celle de Ravel et d'Échenoz : ces deux-là ont assurément tout pour plaire, et sans rien faire apparemment pour séduire. Ce serait donc cela, le style ?

Style et séduction

Le style, on le sait, sert à peu près à tout : à instruire, plaire, émouvoir, disait l'ancienne rhétorique ; à montrer qu'on est écrivain, ou plus radicalement encore, qu'on est soi, un soi qui se *découvre* par le fait même d'écrire. Chez Échenoz, le plaisir au style emprunte deux directions majeures. L'une concerne la place du narrateur dans le récit. On ne sait pas très bien où et comment le prendre, à quel niveau (de la narration) le situer : avec le personnage ? Très loin de lui ? Ce narrateur volontiers bavard, flottant, inattendu, n'est jamais à sa place. Cet écart par rapport aux normes narratoriales met en tension le fait même de raconter : car ce narrateur insaisissable ne prétend guère rapporter son histoire avec constance et sérieux. Il se présente plutôt comme une instance capricieuse ou capricante, parlant depuis une zone incertaine : omniscient parfois, puis se moquant de l'omniscience ; étranger à la diégèse, certes, mais la commentant comme si son avis importait au moins autant que celui des personnages qui eux, au moins, agissent. Si le récit est bien une institution en crise, cette crise, dans l'univers d'Échenoz, n'est pas destinée à inquiéter le lecteur mais à le faire sourire. L'autre direction qu'emprunte le style suit, si je puis dire, la même pente. Échenoz parodie avec jubilation les codes stylistiques de la littérature ; qu'il s'approprie sous les espèces de la syntaxe, qui doit être correcte, du lexique ou de la métaphore, qui doivent être cohérents et par rapport à la chose à dire et par rapport à l'effet à créer, le bien écrire est fort maltraité par un Échenoz soucieux de montrer que décidément, quelque chose ne tourne pas tout à fait rond dans le jeu bien réglé des formes littéraires. L'influence des grands prosateurs humoristes (Allais, Queneau, Devos ?) se fait sentir sur ce style qui tend à identifier la valeur littéraire à l'insertion dans le récit d'une succession de *gags* parfaitement maîtrisés : art de l'incongru, de la fausse maladresse, surplomb narquois de la métatextualité sur la textualité. Donnons quelques exemples.

Soit le narrateur. À propos de la tournée de Ravel en Amérique, il énonce, en biographe qui connaît son sujet, cette vérité : « C'est la première fois qu'il y va, ce sera la dernière. Il lui reste aujourd'hui, pile, dix ans à vivre. » (R, 18). La prolepse trahit la visée surplombante d'un narrateur maître du temps ; par cette phrase couperet qui clôt le premier chapitre, il jouit de son privilège quasi divin non sans le faire partager au lecteur. Ce faisant, il circonscrit l'empan de son livre : dix ans, 124 pages, soit douze pages virgule quatre par année. Une vie ne pèse pas lourd. Le tragique de cette mort en sursis (grand thème littéraire)

est coupé à la racine par l'adverbe familier : *pile*, qui délittérarise le propos, par la trivialité de l'expression et par sa sèche exactitude. L'adverbe *aujourd'hui* flotte, entre l'aujourd'hui de Ravel, celui du narrateur, celui du lecteur. Le récit comme une tringle unit dans le même présent trois instances que le style fait cependant tout pour maintenir à distance les unes des autres. Si la phrase manque de tact (car elle est brutale), avec tact, néanmoins, elle préserve le lecteur de l'invasion du pathos. Elle manifeste la souveraineté glaçante d'un narrateur qui rivalise avec Ravel dans l'art de ne pas compatir. Mais changement de barre, p. 71 : « [...] Ravel en pleine forme esquisse quelques pas de danse sous les acclamations. Il paraît qu'on finira ce beau dimanche en boîte de nuit. Ou pas, selon les voisins, les éternels voisins ; [...] » (R, 71). Le narrateur biographe hésite : les médisances des voisins voudraient que la soirée eût fini en orgie. Le narrateur renonce à son omniscience pour circonscrire dans le récit un îlot d'ignorance, de perplexité ; rien de plus normal. Mais pourquoi alors l'emploi du pronom *on* qui semble inclure le narrateur parmi les invités ? *Ravel* est un roman qui feint d'être une biographie. Dans ces conditions génériques, l'exactitude factuelle ne fait pas l'objet d'un pacte. Le style en profite.

Le narrateur séduit parce qu'il varie sans cesse dans sa manière d'appréhender le récit (le discours) et l'histoire (le contenu, la diégèse). Il s'amuse parfois à mêler sa voix à celle du personnage dont plus rien ne le distingue : « Encore un petit mot pour Hélène, un autre pour Édouard et voilà qui est expédié » (R48). Qui parle ? Le narrateur qui rapporte les faits ? Ravel qui commente à mi-voix ou intérieurement ce qu'il fait, et dont les propos sont collationnés dans une sorte de discours direct libre, sans guillemets ni incise, qui s'insère « naturellement » dans le tissu de la prose ? Quand Gershwin demande à son aîné de lui donner des cours de composition,

[...] Ravel refuse net, lui représentant qu'il risquerait de perdre sa spontanéité mélodique et pour faire quoi, je vous le demande, rien que du mauvais Ravel. C'est aussi qu'il n'aime pas prendre des élèves et puis bon, Gershwin, on dirait que son succès universel ne lui suffit plus, il vise plus haut mais les moyens lui manquent, on ne va quand même pas l'écraser en les lui donnant ? (R, 58)

Au cœur du discours indirect (*lui représentant que*) se glissent, créant un effet de rupture, des manifestations d'oralité : interrogation familière, avec rejet à droite du pronom *quoi* (*pour faire quoi ?*), adresse phatique au destinataire (*je vous le demande*) différant le constat final, cette justification peu aimable du refus dont le caractère tranchant est souligné par le registre peu littéraire de la négation exceptive : *rien que du mauvais Ravel*. Est-ce le narrateur, usant de son droit à la métalepse (intervention dans le récit), qui s'exprime, ou Ravel ? Les deux instances ne sont-elles pas unies contre un Gershwin dont l'initiative apparaît maladroite, ou mal venue ? Le narrateur semble ensuite reprendre les rênes du récit ou plutôt de l'analyse, mais en s'appuyant, par l'adverbe *aussi*, sur un déjà dit dont on ne sait qui l'a dit. De nouvelles marques d'oralité apparaissent : *et puis bon, quand même pas* (argumentation familière), la dislocation pour faire monter en tête le thème de l'énoncé (*Gershwin*, détaché), suivie par une succession d'arguments de mauvaise foi, en ce qu'ils feignent de prendre en compte l'intérêt de l'autre quand seuls importent les déplaisirs de Ravel. Autrement dit, le narrateur, comme un serpent aux motivations incompréhensibles, ondule, passant de la conscience du personnage dont il semble valider les discours ou les pensées, à une extériorité plus objective, plus impersonnelle, comme si Échenoz, par narrateur interposé, ne parvenait jamais à trancher entre le plaisir de la sympathie et celui de la distance. Ces valse hésitations séduisent, peut-être parce qu'elles montrent la palette des effets dont dispose un narrateur rompu à toutes les roueries de son art, ou plutôt parce qu'elles soulignent une sorte de fragilité, de peur et donc de volonté de ne pas lasser. Ce narrateur semble en effet tour à tour *trop* et *trop peu* sûr de lui ; ses attitudes face au récit retiennent autant que le récit lui-même.

Obligé de dédoubler son intérêt, le narrataire sent qu'on fait appel à son intelligence autant qu'à son imagination. Bref, il est séduit.

Ou agacé ? C'est bien le risque. Il n'est pas toujours aisé de comprendre pourquoi Échenoz styliste éprouve le besoin de « maltraiter » les codes de la littérature. Peut-être le but est-il de réactiver l'éternel conflit entre déférence et insolence ? « Lorsque la signature est par trop difficile à décoder, une main déférente a porté au crayon sous elle l'identité de son créateur » (R, 47). La littérature exemplaire de cette hypallage (*main déférente*, association d'un nom concret, *main*, employé par synecdoque pour désigner toute la personne, et d'une épithète morale, abstraite, *déférente*) fait l'objet d'une raillerie discrète : la littérature, ce serait cette signature prétentieuse et difficile à décoder, cette écriture sûre de son droit appelant le commentaire presque pieux d'une désambiguïsation. Mais après Céline, Queneau, Duras, Simon, il y a beau temps que cette littérature conventionnelle a cessé d'être un modèle. La séduction qu'exerce Échenoz tiendrait donc à ce que ses écarts par rapport à la norme désuète qu'il fustige sont à la fois plaisants et sans risque : véritable tigre de papier, l'ennemi est trop discrédité pour que les agréables coups de patte que lui décerne l'écriture impertinente d'Échenoz soient autre chose que des traits d'humour, de purs ornements. Donnons quelques exemples où s'affiche cette gratuité ludique du style qui sait si bien donner le sentiment d'une jubilation légère et comme délestée de tout enjeu :

À propos de la syntaxe :

- Mais comme toujours ça va très bien marcher : de Londres à Budapest et de Prague et La Haye, lui au pupitre avec Marguerite au piano *font* un malheur partout. (R, 95, je souligne l'agrammaticalité)

- [...] il se prépare en ajustant son smoking numéro un pour aller dîner cette fois dans la salle à manger de première classe. À cela il ne peut pas couper, inévitablement à la table du commandant, à l'immanquable brève barbe blanche et vêtu de son uniforme blanc d'apparat. (R, 35-36, je souligne)

À propos de la métaphore :

- [...] l'ombre de l'ennui pointe son nez, main dans la main avec le retour en boomerang de la fatigue : ces métaphores incohérentes attestent aussi qu'il ne serait pas mal de se reposer un peu. (R, 24-25)

- Celui-ci pouvant donc, comme Conrad, n'être pas très loquace, leur conversation s'était déroulée non sans aridité, malgré quelques oasis où l'un disait avec retenue son goût de la littérature de l'autre, l'autre essayant de masquer avec tact son ignorance de la musique de l'un. Dans ce désert, Jean-Aubry courait d'un mutisme à l'autre, tel un pompier débordé, tâchant de leur prodiguer alternativement un peu de respiration artificielle. (R, 30)

Échenoz a l'art de transformer un mal écrire assumé et souligné en une preuve séduisante d'élégance stylistique. En ce qui concerne les constructions, le travail d'Échenoz consiste toujours à surenchérir dans la désinvolture : au lexique familier (*ça va très bien marcher*, *font un malheur*) s'ajoute une morphologie orale (*ça*, *lui*, en emploi tonique) que renforce enfin l'accord du verbe par syllepse de nombre ; car si la phrase nomme deux agents (Ravel et Marguerite), le second est introduit par une préposition (*avec*) réputée incompatible avec la position de sujet régissant l'accord du verbe. Peu importe : Échenoz passe outre. Ainsi s'affirme sa liberté par rapport au code de la littérature, qui implique le respect de la grammaticalité. Dans la phrase suivante, la récurrence d'une même préposition aux emplois hétéroclites (*à* introduit successivement le complément de *couper*, un circonstant de lieu puis de qualité) semble volontairement lourde ; la netteté syntaxique est brouillée sans que le sens soit perturbé. On a même l'impression que Ravel dans son paquebot et Échenoz dans sa

description sont solidaires, aucun d'eux ne pouvant *couper* à ces usages sociaux ou à ces clichés littéraires que la phrase met en miroir. La conscience métatextuelle à l'œuvre dans l'écart stylistique est encore plus explicite dès qu'on en vient à l'écriture métaphorique. En choisissant de déposer dans l'œuvre la trace de « métaphores incohérentes » qu'il suffirait pourtant de corriger au lieu d'invoquer sa fatigue, le narrateur « dénaturalise » l'emploi de ces figures. Il souligne l'artifice propre à la mosaïque figurale : ainsi, dans l'exemple suivant, le mot *aridité* (pris en son sens figuré) suscite l'apparition de *oasis* et *désert*. Les efforts du tiers, Jean-Aubry, sont hyperboliquement métaphorisés par la référence sportive (*courait*), tandis que la comparaison saugrenue avec le pompier s'explique ensuite par l'image de la respiration artificielle. À cela s'ajoutent le chiasme ironiquement laborieux fondé sur la répétition des pronoms *l'un* (Ravel) et *l'autre* (Conrad) et la symétrie appuyée des syntagmes : *avec retenue / avec tact, son goût / son ignorance, de la littérature / de la musique*. Bref, cette rencontre est un fiasco ; mais les métaphores virtuoses d'Échenoz transforment un désagrément social (dont se moque assez le lecteur) en un agrément littéraire. À l'horizon de ce style, le lecteur peut penser que les mots, pour peu qu'on les manie avec art, s'accommodent assez bien d'une réalité qui ne leur résiste guère. Voilà qui rassure, voilà qui séduit.

On voit donc bien ce qui plaît dans ce style à la fois léger et humoristique ; il parvient à donner congé à l'idée flaubertienne et intimidante de *perfection*. Pour Flaubert, la prose doit manifester une sorte d'unité esthétique qui la rapproche du beau vers. Pris dans la gangue d'une syntaxe parfaite, le lexique et les figures libèrent tout leur suc (émotif, heuristique) comme, dans le vers, les sons et les sens font éclater leur pouvoir de suggestion en étant disciplinés par le moule métrique. Proust, à son tour, évoquera le « vernis des maîtres » pour désigner la vertu principale du style. En faisant le pari inverse, en misant sur le composite (le registre soutenu de la littérarité est contaminé par registre familier de l'oralité), en multipliant les infractions au code narratif, Échenoz s'attache à rendre attachantes l'imperfection, l'indécision, la négligence. La séduction change, petite alchimie éthique, les défauts en qualités.

Une éthique, une esthétique et leur écueil

Passons donc sur les défauts de Ravel. Un séducteur ne fut jamais un saint. Ravel est capricieux comme une star : il « refuse de jouer » (R, 53), « s'éclipse » quand on fait son éloge (R, 92) ; « il oublie tout » (R, 99), « a toujours tout oublié, toujours été distrait » (R, 100). Bref, il est insupportable. Mais c'est pourquoi il séduit : à bien y réfléchir, ses défauts témoignent en faveur d'un tempérament libre. Il est recalé « cinq fois » au « prix de Rome » tant les jurys « pompiers » sont exaspérés que Ravel puisse « impunément » les prendre pour ce qu'ils sont, des « imbéciles » (R, 26-27). Sur le paquebot, il préfère un simple « restaurant à la carte » à la table de la salle à manger officielle qui lui est réservée : « On y est plus libre de soi, on y va quand on veut pour y manger ce qu'on veut. » (R, 35). C'est au nom de cette liberté que Ravel refuse de se laisser entamer par les reproches les plus légitimes :

Vous auriez pu me faire attendre chez vous plutôt que dans la voiture, s'aventure-t-elle en actionnant le démarreur, vous avez vu le froid qu'il fait. D'un bon sourire sec, Ravel fait valoir qu'il était nécessaire de mettre un peu d'ordre chez lui avant de partir, c'était tout une affaire, il a dû courir partout. (R, 12)

Ne comptez donc pas sur Ravel pour vous plaindre, pour vous remercier, surtout quand il vous est redevable, et surtout quand vous êtes une amie un peu amoureuse. Aimer et obliger Ravel ne vous donnent aucun droit sur lui, qu'on se le dise. On le sait, on s'en fiche, on est

séduit et on goûte sa légèreté et son humour : « En arrivant au bout de la rue de la Pépinière on aperçoit ainsi, s'engouffrant dans la rue de Rome, une longue Salmon VAL3, bicolore et profilée comme un escarpin de souteneur. » (R, 15). Comme le lecteur ne prête qu'aux riches, il fera crédit à Ravel le dandy de cette plaisante analogie signée Échenoz.

Mais il y a plus ou mieux que l'humour. Le séducteur fascine par sa viscérale incapacité (qui semble non acquise mais naturelle) à l'auto-engouement : « D'ordinaire, au concert, il sort fumer une cigarette quand c'est au tour d'une de ses œuvres d'être exécutée. Il n'aime pas être là quand on le joue. » (R, 39). Est-ce que parce que, tristement, l'exécution des virtuoses le renvoie à ses piètres performances en la matière ? Je n'en crois rien. Ravel est sincèrement peu épris de lui-même ; il laisse les autres, comme le conseille sagement le slogan de Meetic, aimer ses propres imperfections. Mieux : il applaudit à tout rompre Milhaud qui pourtant le vomit. « Il n'a pas tort, fait observer Ravel, c'est ce qu'il faut faire quand on est jeune. » (R, 91). Il met en scène, sans y toucher, sa propre indépendance d'esprit, son idiosyncrasie : c'est tout l'art de séduire. Venant d'assister à l'enregistrement de son *Quatuor* par Polydor, le compositeur, qui n'a guère pinaillé sur les détails tant apparemment il s'en fiche, finit par laisser tomber : « C'était très bien [...], vraiment bien, rappelez-moi le nom du compositeur ». Sagement le narrateur ajoute : « On n'est pas obligé de croire à cette histoire » (R, 109). Indifférence sincère ou jouée de Ravel ? Alzheimer déjà flagrant ? Il n'empêche que le trait est beau.

Il n'empêche aussi que Ravel n'est pas modeste ; il n'est pas ce chrétien qui s'humilie, se compte pour beurre ou ce mondain qui joue le modeste pour réclamer son surcroît de louange. Ravel est un orgueilleux, très conscient de sa valeur. Quand Toscanini modifie le tempo du fameux *Boléro*, Ravel le lui fait froidement remarquer. « Ce n'est pas mon mouvement ». Et l'autre, piqué : « Quand je joue ça dans votre mouvement, ça ne fait aucun effet. Bon, réplique Ravel, alors ne le jouez pas. » (R, 80-81). Ravel, 1, Toscanini, 0. On commence à connaître la chanson. Plus révélateur encore du rapport de Ravel à son propre ego, ce détail, auquel on a envie de croire :

Il considère ses pieds au bout desquels ses dix orteils se déplacent tout seuls, bougent entre eux comme s'ils lui faisaient des signes, lui adressaient des marques de solidarité. Nous sommes tes orteils, nous sommes tous là et nous comptons sur toi, tu sais que tu peux aussi compter sur nous comme sur tes doigts. (R, 82)

La prosopopée des orteils de Ravel (qui, mauvais pianiste, ne peut guère compter sur ses doigts) me fascine en ce qu'elle montre un rapport au corps qui a manifestement incorporé la voix de la mère qui manque. Seule une mère peut en effet amener un enfant à aimer ainsi son corps, comme si ce dernier n'était que le prolongement affectueux, fiable, de l'amour maternel, cet amour qu'un enfant heureux sait qu'il lui est dû, sans restriction, sans contrepartie, et comme de droit. Michon dirait : de droit divin. Le rapport à son corps, telle est la source ou la ressource (cachée, intime, toute physique) du séducteur. Un être séduit dès lors qu'il aime son corps : les petites voix qui émanent de sa chair dispense le sujet de tomber dans le piège inévitable de la demande d'amour. Quand on est assez sage pour jouir de ce qu'on a, un corps, et pour jouir d'être ce que précisément on a, un corps, on a un peu moins besoin des autres : on se laisse aimer et admirer sans avoir trop envie d'aimer soi-même, et d'en faire toute une histoire.

Ravel le sait : ce qui vaut pour sa maison (« Il a trouvé ce qui était dans ses moyens, lesquels sont limités », R, 63) vaut aussi pour lui. Il n'a « aucune oreille pour les langues étrangères » (R, 51) ; il a conscience que jouer « sa musique est au-delà de ses moyens » (R, 94). N'est pas Liszt ou Chopin qui veut. La conscience de sa finitude, le refus décidé de se casser la tête avec l'infini sont la marque d'un style qui est aussi bien celui de Ravel que

d'Échenoz, comme le montre tout le passage supérieurement ingénieux consacré à la signature que Ravel dépose sur le livre d'or du paquebot France :

La plupart des autres consistent en stylisations plus ou moins heureuses et compliquées d'un patronyme, leurs auteurs s'en donnant à cœur joie comme s'ils voyaient là, pour une fois dans leur vie, l'occasion de faire l'artiste. [...] Lui se contente d'un rapide envoi sobre de sa haute écriture nerveuse, tout en pics, suivi de son prénom et de son nom, parfaitement lisibles et pas même soulignés, à peine décorés de jambages verticaux prolongés dans leurs initiales majuscules. (R, 47-48)

Échenoz aura soin de le préciser : « par un scrupule de modestie, sursaut de simplicité à moins que surplus d'orgueil » (R, 46), Ravel ne condescendra jamais à « faire l'artiste ». S'il était écrivain, il écrirait comme Échenoz, en prose, et sec : « envoi sobre », « écriture nerveuse », « parfaitement lisible », « à peine décorée » de discrets ornements. D'autant plus délicieux.

On peut donc lire tout le récit comme le parfait manuel d'un savoir vivre aimanté par un savoir écrire. Ravel sait bien que « ça ne marche pas comme ça, que l'inspiration n'existe pas, qu'on ne compose que sur clavier » (R, 24). Comme Échenoz, « il a toujours bien aimé la mécanique et les usines [...], les rouages plus que les flots lui donnent des idées rythmiques » (R, 43). La conclusion, à propos du *Boléro*, ne se fait pas attendre : « Voilà : il est en train de composer quelque chose qui relève du travail à la chaîne. » (R, 78). Modernité de Ravel, modernité d'Échenoz : « Bref, c'est une chose qui s'autodétruit, une partition sans musique, une fabrique orchestrale sans objet, un suicide dont l'arme est le seul élargissement du son. » (R, 79). Comprendons bien Échenoz : Ravel, c'est Flaubert + l'électricité ; d'une part, ça ne tient que par la force du style, d'autre part ça trouve son modèle dans le néant de l'usine tournant à plein rendement, on ne sait pour quoi ni pour qui, mais tournant quand même. Très clairement, Échenoz laisse entendre que Ravel fait de la musique comme on fait de la littérature, par haine de la musique et de la littérature : « C'est compliqué, n'est-ce pas, c'est assez délicat vu que ce concerto n'est pas conçu pour le piano mais contre lui. » (R, 88). Et tout aussi clairement : « Ce qu'il y a de bien avec lui, c'est qu'il ne connaît pratiquement rien à la musique, on peut ainsi discuter d'autre chose. » (R, 66), un peu comme un on raconte que tel ou tel pape, en vacances, faisait enlever les crucifix de ses chambres d'hôtel, parce que cela lui rappelait, disait-il, trop le boulot. Quand le sujet ne se laisse pas impressionner par lui-même, par ce qu'il doit à lui-même, à la société, il séduit ; par une crâne désinvolture, il montre qu'entre l'art ou la fonction sacrée qu'il pratique et lui, il y a un peu de jeu. De distance. De cynisme. Bref, de vie.

Il y aurait donc un écueil à tant de bonne santé psychique ? Le séducteur serait-il lui aussi un malade ? Hélas, oui, révèle Échenoz, qui refuse de donner au séducteur les palmes académiques du mérite. Tout séduisant et séducteur qu'il est, Ravel tombe en effet sous le coup d'une de ces absurdes maladies neurodégénératives : « Comme il sait à présent qu'il ne peut plus du tout écrire son nom, quand les jeunes gens se précipitent vers lui à la sortie d'un concert en quête d'un autographe, il passe au milieu d'eux en robot, sans paraître les entendre ni les voir et souffrant encore plus de cette apparence dédaigneuse, empruntée pour le protéger, que de la conscience de sa maladie. » (R, 111). Rien, en littérature, n'est plus beau que la cruauté, plus déchirant. Les métaphores machinistes, la mise en scène de la signature, tout ce qui faisait la gloire d'un Ravel sûr de son fait ou de son style, se retourne à présent contre lui par ces deux simples mots : *autographe*, *robot*. Le séducteur hautain n'échappe pas à la souffrance et à l'aveu humiliant que tout, toujours, n'est qu'une question de carapace : que tout, l'art, la séduction, ne sert *in fine* qu'à se protéger (par peur ? par prudence ?) d'on ne sait trop quoi, d'un mal qui se prépare puis se déclare. Pourquoi Ravel est-il donc Ravel le séducteur, l'homme qui ne sait pas aimer ? Parce qu'au-dessus ou en dessous de son génie plane l'ombre de son impuissance : Ravel s'ennuie. « Très vite, à bord, on peut trouver le

temps long. », pense-t-il (R, 41). À bord d'un paquebot et seulement à bord ? De retour chez soi, « On se sent démuni, sans bien savoir que faire de soi. » (R, 64). Pourquoi écrire ? « Et puis enfin voilà. C'est un projet. C'est toujours ça. » (R, 73). Le grand compositeur, le grand écrivain, savent qu'ils n'ont qu'un seul adversaire, celui que Proust a si bien identifié : le temps. Le temps qui passe trop vite ou trop lentement mais jamais comme il faudrait. N'oublions pas enfin que Ravel est insomniaque : « C'est qu'on ne peut pas faire tout en même temps, n'est-ce pas, c'est toujours la même chose, on ne peut pas s'endormir en surveillant le sommeil. » (R, 114). Le talon d'Achille du séducteur se découvre : en voulant tout maîtriser, en refusant l'abandon au sommeil, à l'amour, en mettant son corps, la vie, sous le regard non plus bienveillant de la mère mais sous l'œil inquisiteur de la loi, il finit par laisser échapper l'essentiel : la joie. Puisqu'il ne peut plus être que névrosé, obsessionnel, dira de lui-même, à la troisième personne, Jean Ravel ou Maurice Échenoz, alors qu'il ait au moins le panache d'être un névrosé séduisant : autant dire un artiste, de la sorte qui ne prend pas ses symptômes ni son art trop au sérieux, qui sait sourire de toute cette comédie, et qui se plaît à faire sourire les autres, ses lecteurs, ses semblables, ses frères.