



QUE PEUT-ON SAVOIR D'UN HOMME AUJOURD'HUI ?

Le cas d'Emile Zatopek, par Jean Echenoz

[Émilie Leven](#)

Le Seuil | « Poétique »

2021/1 N° 189 | pages 111 à 122

ISSN 1245-1274

ISBN 9782021470154

DOI 10.3917/poeti.189.0111

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-poetique-2021-1-page-111.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

© Le Seuil. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Emilie Ieven

Que peut-on savoir d'un homme aujourd'hui ?

Le cas d'Emile Zatopek, par Jean Echenoz

A la croisée des discours : la biographie fictionnelle

Entre les années 2006 et 2010, la production littéraire de Jean Echenoz se renouvelle et investit un territoire jusque-là inexploré : celui des biographies fictionnelles¹. En quatre ans, l'auteur publie successivement la vie romancée de trois personnages historiques célèbres : le compositeur Maurice Ravel, le coureur tchécoslovaque Emil Zátopek et l'inventeur Nicolas Tesla². Au sein de l'œuvre du romancier, ces trois récits forment un sous-ensemble indépendant qui fait rupture par rapport aux romans qui précèdent et ceux qui suivront. L'invention d'intrigues policières complexes³ et la mise en place d'une esthétique géographique⁴ sont temporairement délaissées au profit de la réécriture fictionnelle de vies illustres.

Si ces biofictions constituent un bloc relativement distinct dans l'œuvre d'Echenoz, elles sont cependant loin d'être isolées au sein du champ littéraire contemporain. A partir de l'année 1984, celui-ci est effectivement marqué par une « coïncidence de multiples publications convergentes⁵ » qui renouvellent dynamiquement ce que Marcel Schwob nommait en 1896 les « vies imaginaires⁶ ».

Qu'il s'agisse de mettre sur pied des présentations romanesques de personnages

1. Aussi appelées biofictions ou fictions biographiques. Malgré les légères différences entre ces termes relevées par la critique, nous désignerons, par ces trois termes, des « récits de vie d'un statut hybride et indécidable », dont les auteurs se « refusent à tracer un strict départ entre les formes narratives "sérieuses" de la biographie et ses formes fictionnelles [...] » (A. Gefen, *Inventer une vie : la fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015, p. 15).

2. J. Echenoz, *Ravel*, Paris, Minuit, 2006 ; J. Echenoz, *Courir*, Paris, Minuit, 2008 et J. Echenoz, *Des éclairs*, Paris, Minuit, 2006.

3. Voir notamment S. Houppermans, *Jean Echenoz : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, « Écrivains au présent », 2008.

4. Voir C. Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Etienne, Publications de l'université Saint-Etienne, 2005, « Lire au présent », A. Matei, *Jean Echenoz et la distance intérieure*, Paris, L'Harmattan, 2012, et M. Dambre, « E comme Echenoz et comme espace », dans *Dix-neufvingt, revue de littérature moderne*, n° 2, 1996, p. 205-214.

5. A.-M. Monluçon et A. Salha (éd.), *Fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 9-10.

6. M. Schwob, *Vies imaginaires*, Paris, Flammarion, 2004.

réels – comme c’est le cas dans le triptyque littéraire d’Echenoz – ou d’établir des biographies réalistes de personnages inventés, les fictions biographiques se sont, comme le résume bien Alexandre Gefen, clairement imposées au sein du contexte littéraire actuel :

Brouillant avec délice les frontières débattues de l’histoire et de la fiction, du récit de vie et de l’essai, mêlant personnages célèbres, hommes infâmes et avatars imaginaires en un peuple fantaisiste et bigarré, la fiction biographique a désormais tout d’un genre institué dans le champ littéraire contemporain¹.

Les exemples ne manquent d’ailleurs pas : tandis que les vies, minuscules, de l’entourage de Pierre Michon sont dépeintes dans son ouvrage éponyme², celles de Paula M. Becker, peintre allemande de la fin du XIX^e siècle, et d’Edouard Limonov, écrivain russe de la seconde moitié du XX^e siècle, sont respectivement décrites par Marie Darrieussecq et Emmanuel Carrère³. Philippe Vasset, pour sa part, réinvente le récit hagiographique à travers sa présentation de vies de saints contemporains⁴.

Quels que soient les modes esthétiques qu’elles adoptent et les sujets qu’elles visent, ces biofictions partagent deux caractéristiques essentielles qui constituent le double point de départ de cet article. D’une part, les biographies fictionnelles s’attachent à mettre en lumière la singularité des vies qu’elles dépeignent. Le pari qui sous-tend ces productions a trait à la capacité de la littérature à faire exister, par le biais du langage et de la fiction, ce qui est propre à une existence. Il s’agit, pour ces récits, de « refaire paraître “l’essence de l’individu”⁵ ». D’autre part, ce geste précis s’effectue par le biais d’un brouillage entre les régimes factuels et fictionnels, que les biofictions entremêlent jusqu’à les rendre difficilement dissociables. En ce sens, ces récits sont paradigmatiques de la porosité – particulièrement marquée depuis le tournant narrativiste de l’histoire – qui affecte la frontière entre discours historique et discours littéraire. D’un côté, de nombreux historiens, sociologues et philosophes (Siegfried Kracauer, Paul Veyne, Michel de Certeau, Jacques Rancière⁶) ont pointé, dans le courant des années 1970 et 1980, la nécessité de prendre en compte la dimension narrative de l’histoire. Dans ce sillage, la fiction elle-même a été réfléchie comme un outil pertinent à mobiliser dans le cadre des sciences

1. A. Gefen « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », dans *Critique*, vol. 781-782, n° 6-7, 2012, p. 565.

2. P. Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.

3. E. Carrère, *Limonov*, Paris, P.O.L, 2011 ; M. Darrieussecq, *Etre ici est une splendeur*, Paris, P.O.L, 2006.

4. P. Vasset, *La Légende*, Paris, Fayard, 2016.

5. A. Gefen, « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (éd.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 319.

6. Voir S. Kracauer, *L’Histoire : des avant-dernières choses*, trad. par C. Orsoni, Paris, Stock, 2006 ; P. Veyne, *Comment on écrit l’histoire : essai d’épistémologie*, Paris, Seuil, « L’univers historique », 1971 ; M. de Certeau, *L’Écriture de l’histoire*, Paris, Gallimard, « NRF », 1975 ; J. Rancière, *Les Mots de l’histoire : essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 1993.

humaines¹. De l'autre côté, la littérature a renoué dans les années 1980 avec les objets qu'elle avait délaissés : le sujet, le réel, l'histoire. Plus précisément, ces vingt dernières années ont vu naître l'éclosion de « narrations documentaires² », c'est-à-dire de récits questionnant et représentant le réel à partir de documents et d'un travail de terrain³ proche à plus d'un égard des méthodes des sciences humaines.

Si l'échange des procédés entre discours historique et littéraire a permis à l'un comme à l'autre de renouveler et d'interroger ses propres pratiques, la frontière – poreuse et flexible – les séparant nécessitait et nécessite encore d'être maintenue. Considérer l'histoire comme fiction – c'est-à-dire, comme l'ont d'ailleurs fait certains⁴, appréhender l'histoire comme une « fiction verbale⁵ », comme un objet uniquement textuel et autoréférentiel – conduit à un relativisme et un scepticisme hautement problématiques. À l'inverse, confondue avec l'histoire, la littérature est réduite au rang d'un discours quelconque : le travail du langage, la mobilisation de l'imagination, le rapport singulier qu'elle tisse avec le réel pour engendrer des savoirs alternatifs et interroger les implicites des autres discours sont réduits à néant.

Dès lors, comment distinguer ces deux discours ? Les réflexions de Patrick Boucheron offrent une voie féconde pour tenter de répondre à cette question. Dans un article consacré à la tension qui relie littérature et histoire⁶, Boucheron pointe l'importance de réfléchir à la manière dont s'articulent et s'échangent la question « des savoirs de l'écriture » et celle de « l'écriture des savoirs⁷ ». Répondre à ces deux questions suppose, pour l'historien, d'interroger, d'une part, les « modes d'intelligibilité de l'histoire⁸ » (savoirs de l'écriture) et, d'autre part, la « dimension inévitablement littéraire [de] toute mise en récit historiographique⁹ » (écriture des savoirs), en gardant intacte la frontière qui les sépare. Du côté de la littérature, nous pouvons poser l'hypothèse que ces deux questions s'articulent moins qu'elles ne se confondent : l'écriture littéraire engendre des savoirs qui lui sont consubstantiels. Le savoir de l'écriture est simultanément l'écriture du savoir sans qu'il soit possible de disjoindre ces questions. Autrement dit, les textes littéraires engendreraient des connaissances par le biais de la forme singulière à travers laquelle

1. L. Bonoli, « Fiction, épistémologie et sciences humaines », dans *A contrario*, vol. 5, n° 1, 2007, p. 51-66.

2. L. Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », dans *Littérature*, vol. 166, n° 2, 2012, p. 13-25.

3. Voir D. Viart, « Les littératures de terrain », dans D. Viart et A. James (éd.), *Fixxion : littératures de terrain*, n° 18, 2019, p. 1-13.

4. Voir H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

5. C'est-à-dire un produit textuel qui « n'a plus aucun régime cognitif propre » (I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2014, p. 106).

6. P. Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », dans *Le Débat*, vol. 165, n° 3, 2011, p. 41-56.

7. *Ibid.*, p. 49.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

ils s'instituent. C'est donc en étudiant cette forme que nous appréhenderons les savoirs que la littérature produit.

Dans le cadre de cet article, nous désirons précisément mettre cette hypothèse à l'épreuve de la biofiction de Jean Echenoz intitulée *Courir* et consacrée à la vie d'Emil Zátopek. Quelle est la singularité du savoir produit par cette œuvre littéraire ? Ou, pour le dire de manière très schématique : qu'est-ce que cette fiction biographique apporte de différent et d'original par rapport aux récits purement biographiques consacrés à cette figure illustre de la course ? Quel régime textuel est mis en place et quels en sont les effets de lecture ? Répondre à ces questions suppose d'analyser de très près les composantes diégétiques et énonciatives de ce texte littéraire car la singularité de celui-ci s'enracine – c'est bien là ce que nous défendons – dans sa structure narrative et ses procédés textuels. Nous postulons ici que le propre de *Courir* s'ancre dans sa forme littéraire, à travers laquelle se jouent les enjeux et la portée épistémologique de ce texte.

Du style à la singularité

Si *Courir*¹ rend compte, à travers la trajectoire d'Emile Zátopek², de l'histoire de la Tchécoslovaquie, ce sont bien les mouvements du coureur qui constituent le cœur de la narration d'Echenoz. Le roman retrace les multiples courses d'Emile, depuis les premières foulées qu'il effectue jusqu'à sa dernière victoire, en passant par les très nombreuses compétitions auxquelles il participe. Championnats nationaux, rencontres internationales et Jeux olympiques permettent au coureur de collectionner les médailles, mais aussi de battre successivement plusieurs records mondiaux. En l'espace de quelques années, Emile Zátopek, surnommé par la presse « la locomotive », devient une des figures emblématiques de la course à pied.

Tout en détaillant les nombreux succès du coureur, l'écriture d'Echenoz se concentre plus particulièrement sur la manière de courir d'Emile. Ainsi, la première fois que le personnage est remarqué par un entraîneur, celui-ci lui déclare : « Tu cours bizarrement mais tu ne cours pas si mal, lui dit-il. Enfin vraiment tu cours très bizarrement, insiste l'entraîneur en secouant une tête incrédule, mais bon, tu cours pas mal » (C, p. 17). Cette étrange façon de courir est rappelée tout au long du livre, notamment à travers les commentaires du narrateur qui rapporte les impressions du public assistant aux performances d'Emile :

Bouche bée ou hurlante, éberluée par la performance autant que par cette manière de courir impossible, le public du stade n'en peut plus. Debout comme les autres,

1. Les citations tirées du livre seront suivies de l'initiale C suivie de la page correspondante.

2. La graphie des nom et prénom est adaptée par Echenoz lui-même et témoigne discrètement du processus littéraire que l'auteur applique au personnage.

Larry Snyder lui-même est effaré par ce style impur. Ce n'est pas normal, juge-t-il, ce n'est absolument pas normal. Ce type fait tout ce qu'il ne faut pas faire et il gagne (C, p. 46).

La course semble, pour Emile, se présenter comme la manifestation externe et tangible de sa singularité. De fait, à plusieurs reprises, le texte décrit et rappelle l'étrange manière de courir d'Emile, son « style impur » (C, p. 46) ou encore « impossible » (C, p. 49). A cet égard, il n'est pas inintéressant de mobiliser les nombreux travaux théoriques¹ qui considèrent le style comme l'expression de la subjectivité ou comme la figuration d'un *éthos* défini : le style naît d'un processus d'individuation, il met en forme et exprime la singularité². C'est précisément ce que le texte d'Echenoz met ici en évidence : le style d'Emile, sa manière de courir, traduit corporellement sa singularité, il constitue sa « forme de vie³ ». La longue description qui dépeint en détail le style du coureur insiste sur cet aspect et sur la souffrance qui marque ses traits :

Il ne cache pas la violence de son effort qui se lit sur son visage crispé, tétanisé, grimaçant, continûment tordu par un rictus pénible à voir. Ses traits sont altérés, comme déchirés par une souffrance affreuse, langue tirée par intermittence, comme avec un scorpion logé dans chaque chaussure. Il a l'air absent quand il court, terriblement ailleurs, si concentré que même pas là *sauf qu'il est là plus que personne* [...] (C, p. 49-50, nous soulignons).

Qui plus est, dans cette description, le narrateur insiste à plusieurs reprises sur la torsion singulière qu'Emile imprime aux règles et aux usages de la course :

Poings fermés, roulant chaotiquement le torse, Emile fait aussi n'importe quoi de ses bras. Or tout le monde vous dira qu'on court avec les bras. Pour mieux propulser son corps, on doit utiliser ses membres supérieurs pour alléger les jambes de son propre poids : dans les épreuves de distance, le minimum de mouvements de la tête et des bras produit un meilleur rendement. Pourtant Emile fait tout le contraire, il paraît courir sans se soucier de ses bras dont l'impulsion convulsive part de trop haut et qui décrivent de curieux déplacements, parfois levés ou rejetés en arrière, ballants ou abandonnés dans une absurde gesticulation, et ses épaules aussi gigotent, ses coudes eux aussi levés exagérément haut comme s'il portait une charge trop lourde. [...] Bref il ne fait rien comme les autres, qui pensent parfois qu'il fait n'importe quoi (C, p. 50).

Comparée aux techniques en vigueur et aux styles des autres coureurs, la course d'Emile apparaît éminemment originale. Le coureur est toujours en décalage, il

1. Voir L. Jenny, *Le Style en acte : vers une pragmatique du style*, Genève, Métis, « Voltige », 2011 ; M. Macé, « Deux styles d'individuation », dans *Acta-Fabula*, vol. 11, n° 4, avril 2010.

2. Voir L. Jenny, « Du style comme pratique », dans *Littérature*, n° 118, 2000, p. 98-117.

3. Voir M. Macé, *Styles. Une critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

réalise sa propre méthode – la « méthode Emile » (C, p. 51) nous dit le texte – et, plus encore, il se réalise lui-même à travers son art de courir.

Imprévisible, chaotique, changeante, fragmentée, la course d'Emile surprend et déstabilise ses adversaires. Plus fondamentalement encore, parce qu'il est mobile et instable, le style d'Emile exprime la singularité du coureur tout en la préservant : l'imprévisibilité permet de déjouer les différentes identités qu'on tente d'imposer au coureur. Ce sont successivement les identités de soldat militaire, de coureur amateur ou de coureur déchu qui sont détricotées par le style du sportif et les surprises qu'il provoque. Ainsi, lorsque Emile devient plus vieux et se met à perdre, on lui impose très vite une identité de coureur dépassé. Pourtant, il ne cesse de surprendre, il « [...] se rebiffe encore, comme s'il n'en voulait rien savoir, il s'obstine à relancer les dés » (C, p. 117-118). Emile continue à courir et, par exemple, bat ses propres records : « Ce type qu'on commençait à dire fini possède à nouveau tous les records du monde [...]. On n'y comprend plus rien » (C, p. 118-119). Parce qu'elle permet à Emile d'échapper aux identités dictées par des instances extérieures, la course exprime radicalement l'individualité du coureur. C'est dans le mouvement, dans les changements, dans la surprise que se donne à voir la singularisation d'Emile Zatopek.

La course comme mouvement d'écriture

Comme c'est souvent le cas dans l'esthétique d'Echenoz, les motifs et les particularités de la diégèse se répercutent au sein même des structures énonciatives de son écriture. Bruno Blanckeman, notamment, a analysé très clairement ce jeu d'échos entre les différentes dimensions des romans d'Echenoz, en montrant par exemple comment le motif du puzzle « reflète l'intrigue, fragmentée en composantes complémentaires¹ » du *Méridien de Greenwich* ou comment le phénomène immobilier, dans *L'Occupation des sols*, « semble emblématiser la pratique littéraire : dans les deux cas, on élève du neuf sur des ruines, on retape le vieux style, on conserve en souterrain des échappées d'édifice² ». Dans le cadre des fictions biographiques d'Echenoz, le travail d'Emile Sermier a démontré que les trois motifs centraux des récits – le *Boléro* de Ravel, la course de Zatopek et les idées lumineuses de Gregor, c'est-à-dire de Nicolas Tesla – sont aussi les logiques structurantes de leur narration³.

Ainsi, au sein de la biofiction *Courir*, c'est plus précisément le style de course d'Emile, caractérisé par des « variations de rythmes incessantes » (C, p. 53), qui

1. B. Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2000, p. 41.

2. *Ibid.*, p. 42.

3. Voir E. Sermier, *Variations sur un standard : jeux et métamorphoses dans les trois romans biographiques de Jean Echenoz*, Lausanne, Archipel Essais, 2013, p. 58-65.

régente les différentes composantes de l'écriture. Loin d'être stable, le mouvement de la focalisation narrative varie entre différents points de vue. De prime abord, une focalisation externe est majoritairement adoptée dans le roman : la vie d'Emile, ses courses, les événements historiques sont narrés d'un point de vue extérieur appuyé par de nombreuses descriptions et le mouvement filmographique de l'écriture passant d'Emile à l'environnement dans lequel il s'inscrit. Cependant, certains passages témoignent, en filigrane, de la présence d'une focalisation interne, laquelle nous fait voir les événements depuis la perception d'Emile : « Emile est familier de cette situation, Emile est attendri, c'est gentil d'être là, ça fait toujours plaisir de voir qu'on ne vous oublie pas. [...] » (C, p. 130). Enfin, l'existence d'une focalisation omnisciente peut être soulignée au sein du roman car, bien que le narrateur adopte la plupart du temps une focalisation externe, il est implicitement au courant de tous les événements et actes qui ont eu lieu pendant la vie d'Emile. Le narrateur possède un certain savoir sur le déroulement et la temporalité des événements, comme en témoigne par exemple l'extrait suivant où, par le biais d'une métalepse, il prédit les événements futurs : « Je ne sais pas vous mais moi, tous ces exploits, ces records, ces victoires, ces trophées, on commencerait à en avoir un peu assez. Et cela tombe bien car voici qu'Emile va se mettre à perdre » (C, p. 106).

Ce mouvement dynamique ne marque pas uniquement l'agencement des focalisations, il touche également les niveaux narratifs. S'il apparaît assez clairement que le narrateur est extradiégétique – c'est-à-dire « qu'il n'est (comme narrateur) inclus dans aucune diégèse, mais directement de plain-pied, quoique fictif, avec le public réel extradiégétique¹ », la relation qu'il entretient avec l'histoire qu'il expose semble d'une nature plus incertaine, plus mouvante. A première vue, le narrateur est principalement hétérodiégétique et « raconte une histoire d'où il est absent² ». Pourtant, plusieurs moments du récit contredisent cette analyse et le narrateur semble parfois se confondre, le temps de quelques pensées, avec certains personnages du roman. C'est le cas pour Emile, lorsqu'il rencontre sa future fiancée, Dana :

Emile se renseigne un peu et apprend deux choses, d'abord qu'elle se prénomme Dana, ensuite qu'elle est la fille de son colonel. Comme cette fille de colonel et son javelot viennent d'améliorer leur record personnel sur la piste de Zlin, Emile avisé voit là l'occasion idéale. Il fonce acheter un bouquet de fleurs et s'en va la congratuler. *On cause* et, quelques jours plus tard, quand il doit battre encore un de ses propres records, c'est au tour de Dana de venir lui faire son compliment. *On cause encore et, en causant, on s'aperçoit qu'on est nés le même 19 septembre, qu'on a précisément le même âge*, à ceci près qu'elle a six heures de plus que lui (C, p. 59, nous soulignons).

Le narrateur se confond aussi momentanément avec le public ou encore avec les autorités communistes tchécoslovaques :

1. G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 56.
2. *Id.*, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 255.

C'est ainsi qu'il se retrouve en train de battre un record, à Zlin, où il devient le premier de son pays à franchir cinq mille mètres en un quart d'heure. *On s'exclame, on s'exalte, on prévient la presse nationale* mais les types de Prague n'y croient pas (C, p. 24, nous soulignons).

Même au cross de *L'Humanité* à Paris, qui présente de solides garanties sur le plan idéologique et fait venir les meilleurs athlètes du bloc socialiste, même là on ne laisse pas aller. *C'est aussi qu'on se méfie, et on a des raisons* (C, p. 72-73, nous soulignons).

Outre l'utilisation du pronom personnel « on » qui, comme le montrent les extraits ci-dessus, induit une indétermination quant à la place du narrateur dans le récit, la présence de plusieurs segments en discours indirect libre participe à brouiller les distances narratives : les voix du narrateur et de certains personnages s'entremêlent sans qu'on puisse décider clairement de leur attribution. Ce discours particulier – qui, comme le pointe Gérard Genette, entraîne « une double confusion. [...] surtout, entre le discours (prononcé ou intérieur) du personnage et celui du narrateur¹ » – met en présence différentes voix, comme celles d'Emile et du narrateur, ou celles du narrateur et du soldat Joe chargé de représenter le coureur aux championnats des forces alliées :

Langue tirée, visage rouge, éprouvé par l'atmosphère lourde et orageuse, Emile cède au huitième kilomètre et rate son record, alors qu'il était largement dans les temps intermédiaires de Bruxelles. La foule émue en oublie presque de scander ses exhortations. Tant pis. Que faire à présent. Eh bien préparons dès maintenant le marathon de Melbourne cependant qu'aux antipodes, les Australiens se ruent déjà par milliers pour acheter leurs billets des Jeux de l'année prochaine (C, p. 115).

En marchant tout à l'heure devant Emile, dans le défilé, Joe va rayonner de triomphe et de félicité, se sachant à présent envié, jalouxé par tous les autres porteurs de pancartes du monde. Juste un, nom de Dieu (C, p. 48).

Dans l'ambiguïté du discours indirect libre se joue le passage constant, dynamique, d'une voix narrative à l'autre, c'est-à-dire la mobilité d'une écriture qui ne stabilise jamais entièrement. Composée de sauts et de bifurcations, l'écriture répond au style « impur » et « impossible » du coureur. Les distances narratives, à l'instar des focalisations et des niveaux de la narration, sont marquées par des mouvements qui traduisent, sur le plan énonciatif, la manière singulière de courir d'Emile.

1. G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 192.

Courir, une œuvre polymorphe

Ce principe de mobilité à plusieurs rythmes, caractéristique de la course d'Emile et répercuté au niveau des composantes énonciatives du roman, distingue également la dimension générique du récit d'Echenoz. Cette œuvre se révèle en effet instable car elle relève de différents genres sans jamais s'y inscrire entièrement. Témoinant du « décentrement formel¹ » dont jouent les biofictions, *Courir* se situe à la croisée de plusieurs types de récits – le récit biographique, le roman fictionnel, la narration historique – et efface les frontières génériques qui les séparent traditionnellement.

Bien sûr, le récit d'Echenoz est consacré à une figure célèbre du milieu sportif du xx^e siècle, Emile Zatopek, et privilégie en ce sens une perspective biographique. Comme l'indique l'auteur lui-même, l'écriture de ce roman repose sur un long travail de documentation : « A la Bibliothèque nationale, j'ai dépouillé 3 000 exemplaires du quotidien *L'Equipe* de 1946 à 1957, des premiers entrefilets consacrés à ce coureur tchécoslovaque étonnant aux Unes où il devient une figure mythique². » Le roman suit bien la trajectoire d'Emile Zatopek, depuis ses premiers emplois en tant qu'ouvrier jusqu'à ses nombreux succès en tant que coureur professionnel. Compétitions, adversaires, médailles et records battus sont soigneusement consignés dans le roman.

Dans l'exposé des exploits du coureur, le récit mobilise également un arrière-champ historique et évoque des événements qui ont marqué durablement la conscience collective : le développement et la mise en place de la propagande nationale-socialiste, les fractures idéologiques liées à la guerre froide, le climat de peur et de censure qui règne en Tchécoslovaquie, les Jeux olympiques qui sont organisés entre les années 1920 et 1960. Bien qu'aucune date précise ne soit mentionnée dans *Courir*, l'œuvre dessine les grandes lignes de l'Europe de l'Est au xx^e siècle et livre à cet égard un aperçu relativement fidèle des conséquences du rideau de fer.

Pour autant, comme en témoigne le paratexte (l'indication « roman » accompagne le titre), l'œuvre est travaillée de l'intérieur par la fiction. Le travail mené sur les dialogues est, à cet égard, très significatif. C'est en effet dans les échanges entre les personnages que se donne à voir tout le potentiel créatif de l'auteur qui, par les paroles qu'il attribue à chacun, joue du pouvoir de vraisemblance de la fiction. Bien qu'inventées, les conversations confèrent aux personnages historiques une authenticité paradoxale :

Hé bien dis donc, lui dit le docteur, tu avais l'air d'avoir un de ces torticolis, tu grimaçais encore plus aujourd'hui qu'à Berlin. Je sais bien, reconnaît Emile,

1. D. Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans A.-M. Monluçon et A. Salha (éd.), *Fictions biographiques XIX^e-XX^e siècle*, op. cit., p. 52.

2. F. Dufay, « Zatopek, un saint laïque », dans *L'Express*, 2008 [en ligne].

c'est ce qu'on me reproche tout le temps. A l'entraînement, en compétition, ils disent tous ça. Mais je ne peux pas faire autrement, ce n'est pas un genre que je me donne. Je te jure que ça fait vraiment mal, ce que je fais, si tu crois que je n'aimerais pas mieux sourire. Tu pourrais quand même essayer, suggère distraitemment le docteur en levant la main pour renouveler sa pinte. Je n'ai pas assez de talent pour courir et sourire en même temps, reconnaît Emile en levant aussi la sienne (C, p. 62-63).

Alors même qu'ils constituent des marqueurs forts de fictionnalité, les dialogues ancrent les personnages dans des situations concrètes, simples, quotidiennes et donc éminemment plausibles. La banalité de l'échange entre Emile et le docteur – deux hommes commentant la performance sportive de l'un d'eux autour d'un verre de bière – produit un sentiment d'universalité, lequel participe à sceller le caractère authentique des personnages. Par le pouvoir de la fiction, par la création des dialogues, « le romancier s'insère dans les failles de l'histoire¹ » et offre à cette dernière une épaisseur humaine, une matérialité nouvelle.

L'attention que l'écriture d'Echenoz accorde aux détails et aux « petits riens² » du quotidien expose également le jeu de la fiction. Comme l'analyse Blanche Cerquiglini dans plusieurs articles consacrés aux biofictions³, « l'évocation d'un quotidien non signifiant ne peut être que fiction⁴ ». La description d'éléments anodins comme l'attitude affligée du coureur – qui « assis à l'ombre dans un coin de tribune [...] considère alternativement ses pieds et le mouvement sur la piste, en attendant qu'il se passe quelque chose » (C, p. 44) – ou bien encore son accoutrement et son poids – « Emile est habillé comme d'habitude : vieille gabardine quoique cette fois de couleur verte, éternel bonnet de laine à pompon, toujours décontracté loin des pistes, mais n'aurait-il pas un peu grossi. Oui, sourit-il dans toutes les langues, j'ai pris deux petits kilos » (C, p. 112-113) – comblent ainsi les trous de l'histoire tout en concrétisant la dimension proprement romanesque de l'écriture du récit. En effet, à suivre la définition qu'a donnée Roland Barthes, le romanesque peut se comprendre comme « un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie⁵ ». En mentionnant la gentillesse d'Emile (C, p. 17), ses échanges de blagues avec le public (C, p. 86) ou son observation de la loi Coriolis une fois arrivé dans l'hémisphère Sud (C, p. 97), l'écriture déploie les potentialités romanesques de la vie d'Emile Zatopek. Avec l'invention des dialogues, ce mécanisme démontre l'instabilité générique qui caractérise l'œuvre *Courir* et, plus largement, le genre de la biofiction. Comme le formule bien

1. B. Cerquiglini, « Quand la vie est un roman. Les biographies romanesques », dans *Le Débat*, vol. 165, n° 3, 2011, p. 150.

2. P. Macherey, *Petits Riens : ornières et dérives du quotidien*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2009.

3. B. Cerquiglini, « Quand la vie est un roman. Les biographies romanesques », art. cité, p. 146-157 et B. Cerquiglini, « Des vies rêvées », dans *Critique*, vol. 767, n° 4, 2011, p. 293-304.

4. *Id.*, « Quand la vie est un roman. Les biographies romanesques », art. cité, p. 153.

5. R. Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », dans *CŒuvres complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 1995 (1975), p. 327.

Franck Wagner, « le lecteur ne sait plus sur quel pied, fictionnel ou référentiel, danser¹ ».

Un récit de la singularité et de l'intime

Si tout l'enjeu du récit *Courir* tient aux mouvements qui le caractérisent, c'est parce que ceux-ci constituent le pivot à partir duquel mener une réflexion sur la singularité et, plus précisément, sur la mise en récit d'une vie singulière. Nous l'avons vu, au niveau diégétique, le roman configure la singularité d'Emile Zatopek à partir de sa manière de courir. Le « style » de course d'Emile – rapide, imprévisible, changeant, anormal – constitue le principe dynamique qui l'individualise. C'est paradoxalement à partir d'un processus instable, mobile et variable qu'est définie la singularité d'Emile Zatopek.

Répercutée aux niveaux énonciatif et générique, cette instabilité joue un rôle essentiel dans la narration de cette singularité. Les mouvements, qui affectent tant les focalisations, distances et niveaux narratifs que la désignation générique de ce récit, mettent en place une composition textuelle qui vise à préserver la part d'intime du personnage. Les changements énonciatifs et le brouillage référentiel de la biofiction déjouent les logiques de transparence et d'exactitude au profit d'une écriture hybride, apte à rendre compte de ce qui fait un sujet dans toute sa complexité. L'écriture de Jean Echenoz ne tend pas ici à raconter la vie d'Emile et les événements historiques adjacents dans une volonté de précision et de vérité. Elle vise, bien au contraire, à faire le récit d'une vie dans ce qu'elle a de propre, c'est-à-dire en prenant acte de la forme dans laquelle elle se réalise et en préservant la part indéchiffrable du sujet. L'écriture actualise une mobilité qui révèle la part de non-savoir nécessaire à la mise en récit d'une vie singulière. Les oscillations énonciatives et génériques rendent possible une écriture de la singularité en empêchant, par le mouvement, qu'Emile soit astreint à des identités fixes et réductrices.

La dimension fictionnelle qui traverse et structure l'ensemble du récit appuie cette volonté de ne pas établir un portrait fixe, déterminé unanimement et définitivement. La fiction fonctionne comme un flou, un voile, lequel permet justement de préserver l'intime du sujet. Gérard Wacjman, dans son essai consacré aux fenêtres et au *De Pictura* d'Alberti², montre bien comment, dans une perspective visuelle, l'ombre et le caché « sont les conditions mêmes d'existence de l'intime, et la condition du sujet³ ». L'ombre, le caché, ce qui entrave la vue et la connaissance, permet de se soustraire au regard et à la maîtrise de l'Autre en offrant au

1. F. Wagner, « Des coups de canif dans le contrat de lecture », dans *Poétique*, vol. 172, n° 4, 2012, p. 403.

2. G. Wacjman, *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004.

3. *Ibid.*, p. 440.

sujet une possibilité de se construire et d'exister¹. Dans le récit d'Echenoz, ces dispositifs sont pris en charge et actualisés par la fiction et le mouvement de l'écriture. La part intime d'Emile Zatopek est protégée par le biais d'une écriture mobile et fictionnelle qui fait office de garde-fou contre les impératifs de transparence et de vérité. La posture même du narrateur met en évidence cet aspect car, comme le souligne très justement Sermier, « plutôt que d'éclaircir les zones d'ombres des vies qu'il restitue, il fait éclore ce qui se dérobe² », en soulignant son incompréhension et son ignorance face à certains faits ou événements.

La singularité du récit d'Echenoz se joue précisément par l'usage d'un tel brouillage, par la mise en place de ces dispositifs énonciatifs de l'ombre et du caché. *Courir* se distingue des autres récits consacrés au célèbre sportif tchécoslovaque parce qu'il construit une production hybride qui cherche moins à rendre compte des événements dans leur exhaustivité qu'à faire le pari qu'une œuvre littéraire est à même de dire la singularité d'un individu. Le savoir que met en forme le texte d'Echenoz n'est finalement pas relatif aux faits et gestes d'Emile Zatopek ; il concerne, bien plutôt, les conditions de mise en récit d'une singularité et met en lumière le rôle que joue, à cet égard, la fiction. A la fois principe organisateur d'un récit et levier de l'imaginaire³, la fiction constitue la condition *sine qua non* pour, d'une part, instituer un balancement continu et inventif entre plusieurs procédés narratifs et, d'autre part, inscrire le texte dans un régime qui n'est pas celui de la vérité, mais bien celui de l'intime. C'est à travers cette double action que se cristallise la singularité du texte d'Echenoz qui, en tant que biographie fictionnelle structurée par une mobilité généralisée, donne forme à la singularité d'Emile Zatopek.

Université Saint-Louis-Bruxelles

1. « L'intime, en ce sens, c'est ce qui du privé demeure hors de la prise réelle de l'Autre » (*ibid.*).

2. E. Sermier, *Variations sur un standard : jeux et métamorphoses dans les trois romans biographiques de Jean Echenoz, op. cit.*, p. 41.

3. Le terme « fiction » recouvre deux significations, l'une relative à sa puissance d'invention – la fiction comme feintise, mensonge – et l'autre relative à sa capacité structurante – la fiction comme construction, assemblage (voir L. Bonoli, « Fiction, épistémologie et sciences humaines », art. cité, p. 53).