



HAL
open science

Les postures descriptives dans *Envoyée spéciale* de Jean Echenoz : vers une poétique de l'inconstance

Constance Minvielle

► **To cite this version:**

Constance Minvielle. Les postures descriptives dans *Envoyée spéciale* de Jean Echenoz : vers une poétique de l'inconstance. *Littératures*. 2020. dumas-03908562

HAL Id: dumas-03908562

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03908562>

Submitted on 20 Dec 2022

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.

MÉMOIRE DE MASTER

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

Collège SSH – Sciences Sociales et Humanités

Laboratoire ALTER - Arts/Langages : Transitions & Relations (EA 7504)

Constance MINVIELLE

Sous la direction de Mme Bérengère MORICHEAU-AIRAUD

LES POSTURES DESCRIPTIVES
DANS *ENVOYÉE SPÉCIALE*
DE JEAN ECHENOZ :
VERS UNE POÉTIQUE DE L'INCONSTANCE

Année universitaire 2019-2020

Mémoire de Master 2 Mention Arts, Lettres et Civilisations

Parcours Poétiques et Histoire littéraire



MÉMOIRE DE MASTER

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
Collège SSH – Sciences Sociales et Humanités
Laboratoire ALTER - Arts/Langages : Transitions & Relations (EA 7504)

LES POSTURES DESCRIPTIVES DANS *ENVOYÉE SPÉCIALE* DE JEAN ECHENOZ : VERS UNE POÉTIQUE DE L'INCONSTANCE

Année universitaire 2019-2020

Mémoire de Master 2 Mention Arts, Lettres et Civilisations

Parcours Poétiques et Histoire littéraire

REMERCIEMENTS

Un immense merci à la professeure qui m'a fait découvrir Echenoz en licence mais aussi et surtout, qui a éveillé en moi ce goût de la stylistique, Madame Moricheau-Airaud. Je resterai toujours reconnaissante de son soutien et de sa disponibilité durant ces deux années, riches en belles discussions et en conseils bienveillants. Ses encouragements m'auront poussée à me dépasser et me porteront encore à l'avenir, bien au-delà du master.

Je remercie ceux à qui je dois ma détermination, mes parents, dont le soutien sans faille m'a permis de rester dans la bulle de mon mémoire, fixée sur mes objectifs, et de garder confiance en l'avenir.

Merci à Benjamin S. pour sa patience affectueuse et sa présence, complice et rassurante, depuis maintenant plusieurs années.

Mes remerciements s'adressent à mes ami(e)s, sans qui ces années universitaires n'auraient pas eu la même saveur.

Un merci tout particulier à Tilly F., Mathilde S. et Mathilde G., mes fidèles acolytes de khâgne, pour tous ces précieux instants de décompression.

Je remercie évidemment mes camarades de master recherche Léonor L., Mathieu et Emma C., mais aussi Sarah C. et Mélanie D. pour leur grande bienveillance, leurs relectures avisées et pour de beaux moments d'entraide face à l'angoisse du mémoire ou des concours.

À ce titre, je tiens à remercier, pour finir, mes amies professeures du master MEEF, anciennes camarades de la L3 de lettres, pour leurs vifs encouragements.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	7
1. ÉMERGENCE DE LA POÉTIQUE ÉCHENOZIENNE À L'ÈRE DU POSTMODERNISME	13
1.1. Renouveau du traitement romanesque par la rupture postmoderniste.....	13
1.1.1. Pour une définition du postmodernisme.....	13
1.1.2. La crise de la représentation romanesque.....	17
1.1.3. Les nouvelles approches du sujet romanesque.....	21
1.2. La poétique de Jean Echenoz : les transgressions romanesques.....	27
1.2.1. La réaffirmation d'une posture d'auteur face à l'art romanesque	27
1.2.2. Une poétique de la diversité : les influences intertextuelles et intermédiales	31
1.2.3. Le jeu parodique autour des genres paralittéraires : le cas du polar.....	37
1.3. L'omniprésence du regard intrusif et descriptif.....	42
1.3.1. Les enjeux majeurs de l'écriture descriptive	42
1.3.2. Posture descriptive, posture littéraire	46
1.3.3. Le réseau descriptif dans <i>Envoyée Spéciale</i>	51
2. AMBIVALENCE DE LA POSTURE DESCRIPTIVE ET JEU DES POINTS DE VUE	59
2.1. Postures et impostures du narrateur-descripteur.....	59
2.1.1. Le regard joueur : le filtre comique de la description	59
2.1.2. Le détournement de l'omniscience de l'instance narrative	65
2.1.3. Omniprésence et irrévérence d'un narrateur polymorphe	70
2.2. Postures descriptives des personnages : vers un effacement subjectif	75
2.2.1. Le parasitage commentatif du narrateur	75
2.2.2. L'instabilité focale et le refus de <i>pathos</i>	81
2.2.3. L'effacement du regard et de la voix des figures romanesques	86
2.3. Postures du lecteur-descriptaire : entre inclusion et confusion	91
2.3.1. Participation du narrataire au jeu descriptif et énonciatif.....	92
2.3.2. Manipulation du narrataire à travers une esthétique de l'incongruité	97
2.3.3. Regard défiant et sceptique du descriptaire face à l'énoncé descriptif	103
3. MOUVANCE ET INSISTANCE DU REGARD : VERS UNE REPRÉSENTATION DYSTOPIQUE DE LA MACHINERIE ROMANESQUE ET SOCIALE	111
3.1. La prégnance de l'œil de la caméra dans le montage romanesque.....	111

3.1.1.	Le diktat des écrans et la métaphore journalistique	111
3.1.2.	Le recours à la grammaire du cinéma	116
3.1.3.	Les références intermédiales à l'univers cinématographique des frères Coen.	122
3.2.	La peinture d'une société de l'artifice et de la défiance	128
3.2.1.	Mise en scène de postures socio-théâtrales	128
3.2.2.	Posture de manipulation et de défiance au sein du microcosme social.....	134
3.2.3.	Errance et vacuité du sujet dans une société malade.....	139
3.3.	Regard spéculaire sur l'artefact romanesque : l'écriture de l'autoreprésentation ...	146
3.3.1.	L'instabilité de la scène énonciative et sociale	147
3.3.2.	Une esthétique du dédoublement métatextuel.....	153
3.3.3.	De la porosité focale à l'écriture spéculaire : vers une dystopie ou une libération ?	159
CONCLUSION.....		167
BIBLIOGRAPHIE		173
SITOGRAFIE.....		183
ANNEXE		187
FORMULAIRE ANTI-PLAGIAT.....		189
RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS		192

INTRODUCTION

La littérature contemporaine, à travers ses questionnements tant narratologiques que philosophiques, cristallise le désenchantement du monde, désenchantement qui est d'abord celui du sujet. L'être est confronté à son propre décalage, à sa propre séparation avec une société dont il subit les mutations et dont il demeure prisonnier, tout comme il se retrouve enfermé dans sa psyché et dans sa solitude. Sur le plan de l'écriture, cette désillusion se répercute à travers des inscriptions subjectives incertaines, des regards fuyants qui teintent la représentation romanesque d'étrangeté. Dans le roman de Jean Echenoz *Au piano*, le protagoniste Max considère ce qui l'entoure « d'un œil intéressé mais détaché, œil de ressuscité revenu au monde et regardant ce monde comme à travers une vitre¹. » L'image de la vitre symbolise le filtre optique et subjectif d'une conscience déformante, qui renvoie, comme par anamorphose, le reflet d'un monde inhabituel, inquiétant. La comparaison entre en résonance avec les mots de Jean-Paul Sartre et son analyse de l'absurde, à partir de l'œuvre camusienne :

Mais il ne s'agit pas de bonne foi, il s'agit d'art ; le procédé de M. Camus est tout trouvé : entre les personnages dont il parle et le lecteur il va intercaler une cloison vitrée. Qu'y a-t-il de plus inepte en effet que des hommes derrière une vitre ? il semble qu'elle laisse tout passer, elle n'arrête qu'une chose, le sens de leurs gestes. Reste à choisir la vitre : ce sera la conscience de *L'Étranger*. C'est bien, en effet, une transparence : nous voyons tout ce qu'elle voit. Seulement on l'a construite de telle sorte qu'elle soit transparente aux choses et opaque aux significations².

La « cloison vitrée » vient ainsi désigner métaphoriquement la conscience absurde de Meursault, l'antihéros de *L'Étranger* ainsi que le processus de distanciation – et non plus d'identification – du lecteur à l'égard du sujet intratextuel. C'est précisément cette notion de distance que Jean Echenoz exalte dans ses romans à travers des figures romanesques qui laissent une impression paradoxale de transparence du personnage, enveloppe vide, mais aussi d'opacité psychique. L'objectivation de l'énoncé romanesque, par la multiplication de stratégies d'évitement du *pathos*, entrave tout accès à l'intériorité verrouillée de ces antihéros modernes. L'auteur déploie de nouveau cette métaphore de la vitre dans *Envoyée Spéciale*, lors de la description d'une sensation de mal-être, de malaise intense éprouvée par la protagoniste

¹ ECHENOZ Jean, *Au piano*, Paris, Minuit, 2002, p. 167

² SARTRE Jean Paul, « Explication de *L'Étranger* » In *Situations I*, 1947, p. 107. Notre travail de Master 1 s'était précisément attaché à une étude de la subjectivité dans *L'Étranger*, en regard avec le système subjectif et lyrique d'un roman camusien antérieur, *La Mort Heureuse*.

Constance : « Puis vous coiffer, vous maquiller, vous habiller donc choisir des vêtements vous font le même effet, neutre, comme si vous vous foutiez de tout, comme une glaciation qui viendrait de s'installer, un mur de verre entre le monde et vous³. » On perçoit ainsi la neutralité comme une forme d'expression subjective, dans la mesure où ce « mur de verre », de glace, vient introduire un nouveau rapport au monde et au sujet, par le filtre dysphorique de dégoût, de désorientation de l'être dans un environnement familier et pourtant étranger. Ainsi, le malaise de Constance sonne comme un écho contemporain au sentiment de l'absurde⁴, dont l'individu désabusé fait l'expérience face à la « tendre indifférence du monde⁵ », d'un monde dont le sens lui échappe. Sous un angle métatextuel, le mur de verre peut désigner l'objet livre, dans la mesure où le « vous » inclut l'instance lectorielle : la « glaciation » devient synonyme d'une prise de distance du lecteur face au microcosme qui lui est dépeint, aux postures de sujets déchirés, dépassés par les événements.

L'écriture de Jean Echenoz pose dès son premier roman la question de la représentation romanesque, dans son impossible conformité au réel mais aussi dans sa nécessité fondamentale. On peut alors assimiler ce « mur de verre » à la description que le roman propose au lecteur, une vision particulière, filtre subjectif qui le sépare de la réalité et l'immerge dans l'univers diégétique. Les séquences descriptives sont un lieu privilégié d'exposition de la poétique echenozienne, au sens d'ensemble de grands principes stylistiques et thématiques formant une unité, un lien de continuité au fil des œuvres. L'auteur insiste sur l'importance de la visualisation au stade de l'élaboration romanesque, et des tableaux visuels et sonores que doit transmettre l'écriture. « Cette tentative modeste de description du monde⁶ » qui rythme la création echenozienne, selon les mots de l'écrivain, impose une finesse de représentation, un grand soin apporté au langage descriptif. Dans ses romans, les descriptions se multiplient, s'entrelacent et se répondent les unes aux autres, tissant une toile sémiotique complexe que le lecteur doit décoder. Ce pacte herméneutique l'amène à prêter attention au moindre détail, à chaque signe descriptif mais aussi énonciatif, à l'inverse des personnages echenoziens dont la finesse d'analyse est mise à mal, ces derniers se heurtant à l'incompréhension d'autrui et à leur propre incompetence interprétative face au monde. Sjef Houppermans résume bien la poétique echenozienne en expliquant que l'auteur choisit de « délaiss[e]r les profondes réflexions

³ ECHENOZ Jean, *Envoyée Spéciale*, Paris, Minuit, 2016, p. 187

⁴ À noter que l'adverbe « absurdement » est employé à plusieurs reprises dans *Cherokee*, afin de marteler l'insignifiance des agissements des personnages echenoziens.

⁵ CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 186 [1942]

⁶ « Il se passe quelque chose avec le jazz ». Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et littérature. Europe* n° 820-821, août-septembre 1997, p. 194-202, p. 202

psychologiques ou l'exposé métaphysique pour se consacrer au perfectionnement de ses descriptions et de ses images⁷. » Néanmoins, toute description est indissociable d'un regard qui la connote et la colore, par la mise en scène d'une subjectivité descriptive. Cela amène ainsi à s'interroger sur la posture descriptive mais surtout énonciative : l'enchevêtrement du réseau descriptif reflète la complexité de l'énonciation echenozienne qui multiplie et entremêle les postes d'observation mais aussi d'énonciation. Le roman echenozien présente une véritable constellation de personnages, si bien que polyfocalisation et polyphonie se répondent dans un même état d'instabilité du réel et du langage. Jean Echenoz accorde une place centrale dans ses œuvres aux personnages mais surtout à leur regard, foyer focal lui-même décrit dans toute son inconstance. D'un livre à un autre, le traitement de ce *leitmotiv* varie : le regard se veut inventoriste dans *Un an*, froid et dénué de *pathos* dans *14*. Au fil du roman *Courir*, « le regard étonné et ravi⁸ » que Zátópek pose sur les choses se transforme en un regard livide et éperdu. Le système perceptif se situe donc au cœur de l'écriture echenozienne, qui déconstruit progressivement la notion de personnage, dans la lignée de la vague de contestation du XX^e siècle. Dans son premier livre, *Le Méridien de Greenwich*, les personnages manifestent une minutie d'observation, une « contemplation insistante, silencieuse, adhésive, comme si [les] yeux, une fois fixés sur quelque chose ou sur quelqu'un, éprouvaient d'énormes difficultés à s'en détacher⁹ ». En revanche, dans l'un de ses derniers romans, *Envoyée Spéciale*, on note l'évolution de l'œuvre de l'auteur : le regard des personnages ne parvient plus à se stabiliser et tend à s'effacer, à se dissoudre dans le flux narratif, au profit d'un narrateur investigateur qui ne cesse de mettre en relief sa propre posture de façon hypertrophique, non seulement en décrédibilisant les compétences descriptives des personnages mais aussi en réaffirmant constamment son omniprésence et son omnipotence, son autorité dans le récit, par une oscillation entre l'ellipse et la tendance digressive. Dans un bouleversement des systèmes descriptif et énonciatif, l'instance narrative déploie un large éventail de rôles, à l'image de personnages-acteurs qui révèlent toute une série d'impostures dans leurs interactions sociales. Ainsi, *Envoyée Spéciale* pose non seulement la problématique stylistique du bouleversement subjectif mais aussi les questions ontologiques de l'inconstance du sujet et du travestissement de l'identité, à travers une mascarade dont le narrataire, tantôt invité à y prendre part, tantôt défié et dérouté par l'instance narrative, doit se méfier et se distancer. Les séquences descriptives, loin de fixer une présence subjective à laquelle on pourrait adhérer et se fier,

⁷ HOUPEMANS Sjeff, *Jean Echenoz : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, p. 73

⁸ ECHENOZ Jean, *Courir*, Paris, Minuit, 2008, p. 121

⁹ ECHENOZ Jean, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit, 1979, p. 51

cultivent l'ambiguïté de l'écriture echenozienne, par l'exhibition de points de vue flottants et décentrés qui s'opposent plus qu'ils ne se complètent, en miroir d'une société de faux-semblants où la défiance et la manipulation sont de mise. Les codes sociaux et littéraires sont dévoilés dans toute leur artificialité. La description met en rapport et en tension le texte et le métatexte, amenant le regard à examiner et démanteler les rouages romanesques. Dans une perspective stylistique qui allie l'étude de la subjectivité et celle de l'écriture descriptive, à travers l'appréhension du jeu de postures et d'impostures dans *Envoyée Spéciale*, nous pouvons formuler l'interrogation suivante : comment le brouillage des postures descriptives cristallise-t-il, par un jeu spéculaire et narratif, un état d'instabilité de la société et de l'écriture ?

Il convient de revenir d'abord sur les conditions d'émergence de l'œuvre echenozienne, à partir des années 1980. Cette décennie est marquée par le postmodernisme, courant complexe qui pose la question de la fin de l'art, dans un contexte de crise de la culture, amorcée au début du XX^e siècle. Les productions littéraires connaissent un bouleversement des modes de représentation, qui touche notamment le genre romanesque dans une phase de contestation des prétentions positivistes et naturalistes mais aussi de la notion de personnage qui subit un évidement psychique et théorique, dans le sillage du Nouveau Roman. Jean Echenoz, s'il reconnaît l'héritage du Nouveau Roman ou encore de Gustave Flaubert, prend une certaine distance vis-à-vis de ces mouvements littéraires et manifeste un refus de caractérisation théorique au profit de sa liberté créatrice, qui emprunte au médium musical mais aussi à l'art cinématographique, dans un souci de finesse descriptive. Les descriptions parsèment ses romans, lui permettant de tourner en dérision les personnages mais aussi les codes génériques. Le système focal y est totalement brouillé, jouant sur les hésitations tonales et sémantiques et sur l'ambivalence du point de vue. C'est sur les modalités formelles de cette instabilité posturale et descriptive que nous nous concentrerons donc dans un deuxième temps. Comment la posture subjective devient-elle, dans *Envoyée Spéciale*, imposture du fait de sa polymorphie ? L'étude de l'omniprésence du narrateur permettra d'appréhender ce regard joueur, qui alterne entre des postures sérieuses et ludiques et dont l'incongruité perceptive et commentative fragilise l'effet de réel et l'effet-personnage. De quelle façon le système descriptif concilie-t-il l'effacement du sujet romanesque, d'une subjectivité pleine, et, paradoxalement, l'omniprésence du regard ? Le texte sollicite un lecteur actif qui s'adapte aux postures descriptives et se heurte aux ambivalences du texte mais également, à sa facticité. Dès lors, ce roman qui se dénonce comme imposture, comme artefact, requiert une mise à distance critique chez le lecteur-narrataire. Dans un même élan de désillusion, le regard se pose sur l'instabilité et les artifices d'une société du

spectacle, mise en relief par le brouillage focal opéré sur la scène romanesque. De quelle manière le spéculaire et le spectaculaire se trouvent-ils intimement liés au sein des descriptions echenoziennes, miroir fictionnel, véritable *speculum*¹⁰ ethnologique ? Ces jeux d'échos et de dédoublement permettent néanmoins de dépasser les aspects mécanique et dysphorique de l'écriture, comme du langage ou de la société, et d'envisager l'instabilité comme une échappatoire à toute instrumentalisation et comme une ouverture vers un plaisir d'écriture et de lecture renouvelés.

¹⁰ En écho avec le début de cette introduction, on peut ajouter que *specular, aris* signifie la « vitre ». On tisse ainsi un lien entre l'image de la vitre, conscience subjective désabusée, et le spéculaire qui s'en fait le reflet.

1. ÉMERGENCE DE LA POÉTIQUE ÉCHENOZIENNE À L'ÈRE DU POSTMODERNISME

L'écriture parodique de Jean Echenoz est à mettre en perspective avec les expérimentations esthétiques du XX^e siècle, tant au sein du cercle littéraire des éditions de Minuit que sur la scène artistique internationale, à travers l'émergence du postmodernisme, en prise directe avec nos sociétés de consommation. Cette crise se répercute sur le plan romanesque : le système de représentation mimétique est ébranlé, dans une sollicitation intermédiaire d'autres langages comme celui du cinéma. Le réel se voit désormais fragmenté, à l'image d'un individu disloqué, instable. La poétique echenozienne, par son hypertrophie descriptive, rend compte de cette instabilité et fragmentation de la représentation mais aussi de la fuite de la subjectivité, à travers un large répertoire d'*éthê* et de postures descriptives.

1.1. Renouveau du traitement romanesque par la rupture postmoderniste

La littérature française du XXI^e siècle est le fruit des multiples bouleversements esthétiques qui ont animé le siècle précédent et ne peut être considérée indépendamment des mouvements marquants de l'Histoire littéraire, notamment depuis le XIX^e siècle. Il s'agira, avant même de nous concentrer l'œuvre echenozienne, d'envisager ces changements romanesques, du naturalisme au postmodernisme, à travers le prisme d'une crise généralisée de la représentation du monde et du sujet.

1.1.1. Pour une définition du postmodernisme

La seconde moitié du XX^e siècle connaît une vague contestataire, tant sur le plan socio-politique que sur le plan esthétique, face à une société dynamique, en perpétuelle évolution et guidée par l'idéal positiviste de progrès. Pourtant, dans *La Crise de l'esprit*¹¹, Paul Valéry conteste ce positivisme dès 1919, révélant les failles de la connaissance humaine et les désillusions propres à nos cultures occidentales, vouées à l'échec. Ce désenchantement connaîtra son paroxysme dans les massacres perpétrés lors des guerres mondiales et dans l'usage destructeur des innovations scientifiques, comme en août 1945 à Hiroshima. Dans ce contexte de malaise, la thèse hégélienne du sens de l'Histoire, comme marche dialectique vers

¹¹ VALÉRY Paul, *La Crise de l'esprit*, Paris, Manucius, 2016 [1919]

la réalisation de l'Esprit¹², n'est plus recevable. De fait, ce contexte historique trouve un écho direct dans le domaine artistique, à travers la question de la « fin de l'art¹³ » théorisée par Arthur Danto, qui comprend des enjeux esthétiques, philosophiques mais aussi historiques. C'est dans ce paysage historique et culturel qu'émerge le postmodernisme : il n'est pas question de la fin de la production artistique, mais de l'avènement de la formule « *anything goes*¹⁴ », prônant l'élargissement du champ des possibles. Les œuvres tentent d'échapper à l'aporie de la modernité, expression de l'idéal désuet de progrès. Le postmodernisme, mouvement interartistique, s'illustre d'abord en architecture à travers les constructions parodiques de Roberto Venturi, Charles Willard Moore ou encore de Michael Graves¹⁵, entre autres. Dès lors, l'esthétique postmoderniste s'appuie sur le syncrétisme, le mélange des genres et la déstructuration ludique de l'espace et des productions artistiques antérieures.

Le mouvement apparaît plus tardivement en Europe, entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, alors qu'on observe déjà ce tournant esthétique dans les années 1960 aux États-Unis. Si le postmodernisme connaît une telle expansion, c'est surtout parce qu'il s'inscrit dans une phase générale de remise en question épistémologique, analysée par Jean-François Lyotard dans son ouvrage *La Condition postmoderne*. Le critique postule la disparition des grands récits qui régissaient nos sociétés – il distingue deux méta-récits, à savoir le grand récit de l'émancipation et le récit spéculatif¹⁶ –, considérés dès lors comme illégitimes. C'est ce qu'explique Antoine Compagnon dans *Les Cinq paradoxes de la modernité* quand, s'appuyant sur la thèse de Jean-François Lyotard, il s'intéresse à cet « état de crise généralisé de la légitimité des savoirs, à la déstabilisation des grands déterminismes¹⁷. » La rupture postmoderne s'étend à chaque domaine, de l'architecture à la peinture, de la philosophie à la littérature. Le roman s'en trouve particulièrement touché, notamment sous l'influence de l'œuvre de Samuel Beckett. En dépit du rejet d'enfermement théorique qui caractérise le postmodernisme, les critiques tentent de dégager certaines constantes du roman postmoderne, à l'instar d'Antoine Compagnon qui dresse une liste de caractéristiques romanesques : « l'indétermination du sens, la mise en cause de la narration, l'exhibition de l'envers du décor,

¹² HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Vrin, 1988 [1830]

¹³ DANTO Arthur Coleman, *After the End of Art : Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton UP, 1997

¹⁴ FEYERABEND Paul, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris, Seuil, 1975

¹⁵ En 1969, Michael Graves parodie le chef-d'œuvre architectural de Le Corbusier, à savoir la villa Savoye : avec sa création, la Maison Benacerraf à Princeton, il adjoint l'objet esthétique à une villa préexistante et le déstructure, sur le principe de l'inachèvement.

¹⁶ LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 63

¹⁷ COMPAGNON Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 169

la rétractation de l'auteur, l'interpellation du lecteur et l'intégration de la lecture¹⁸. » On remarque que ce bref aperçu met l'accent sur les questions du sens, de la représentation et de l'énonciation, dans un bouleversement général des différents niveaux de narration. Ces critères sont précieux pour aborder la littérature contemporaine, notamment dans l'approche qui sera la nôtre dans le cadre de ce travail autour de la poétique de Jean Echenoz : l'étude des postures descriptives, à la jonction des problématiques évoquées ci-dessus.

Néanmoins, si ces traits récurrents tendent à unifier, à fonder la littérature et plus généralement l'esthétique postmoderne par leurs manifestations, ils ne parviennent pas à expliquer *ce qu'est* le postmodernisme et ne font qu'évincer les paradoxes qui gravitent autour de ce concept littéraire. Sous la plume d'Antoine Compagnon, ce courant constitue le dernier des cinq paradoxes de la modernité. Il faut d'abord noter que la notion de modernité, sur laquelle il se fonde par la négative, dans un mouvement de rejet, aboutit déjà à un non-sens : « Chaque génération rompant avec le passé, la rupture même constituerait la tradition. Mais une tradition de la rupture n'est-elle pas nécessairement à la fois une négation de la tradition et une négation de la rupture¹⁹ ? » L'ensemble de l'Histoire littéraire semble en effet s'appuyer sur ce paradoxe, entre tradition et modernité, entre continuité et discontinuité²⁰. Car pour rompre avec les esthétiques préexistantes, encore faut-il en maîtriser les codes et les rouages – à noter qu'Antoine Compagnon associe le postmodernisme à la figure de la palinodie²¹. Le postmodernisme vient encore complexifier et creuser le débat, si bien que toute tentative de définition semble n'aboutir qu'à une aporie. Dans le chapitre 5 des *Cinq Paradoxes de la modernité* intitulé « À bout de souffle : postmodernisme et palinodie », l'auteur nous confronte au caractère illogique de la formation même du mot :

Si le moderne est l'actuel et le présent, que peut bien signifier ce préfixe *post-* ? N'est-il pas contradictoire ? Que serait cet *après* de la modernité que le préfixe désigne, si la modernité est l'innovation incessante, le mouvement même du temps ? Comment un temps peut-il se dire d'après le temps ? Comment un présent peut-il nier sa qualité de présent ? On répondra provisoirement que le postmoderne est d'abord un mot d'ordre polémique, s'inscrivant en faux contre l'idéologie de la modernité ou la modernité comme idéologie²².

¹⁸ *Ibid.*, p. 161

¹⁹ *Ibid.*, p. 8

²⁰ En atteste la reprise perpétuelle, au fil des siècles et des mouvements littéraires, de *topoi* de la littérature antique, à l'instar du motif de la catabase, de la descente aux Enfers, parodié par Jean Giono dans *Naissance de l'Odyssee* (1930).

²¹ « Rétractation ou palinodie » (*ibid.*, p. 151)

²² *Ibid.*, p. 143-144

L'impasse théorique se double donc d'une fuite idéologique, le postmodernisme recouvrant des réalités très diverses et complexes, irréductibles à toute définition. Cet enfermement définitionnel tendrait à annihiler cette liberté des possibles, d'autant que, comme Antoine Compagnon le remarque à juste titre, le terme modernité inclut au sens large l'idée de postmodernité, d'où cette difficulté conceptuelle, reflet des hésitations de sens qui caractérisent les œuvres postmodernes. D'ailleurs, le préfixe **post-* n'exprime pas, à première vue, la notion de rupture avec la modernité mais plutôt au contraire celle de continuité, comme si les nouveaux courants littéraires n'étaient jamais voués qu'à l'éternel retour du même – des mêmes impératifs esthétiques ou enjeux littéraires, simplement déplacés et non pas détruits. On comprend donc que la richesse de ce mouvement postmoderniste réside dans son rapport conflictuel au passé – Laurence Comut, dans la lignée de Peter Dyrtr, envisage le postmodernisme comme une « anamnèse²³ ».

Cette approche linéaire, séculaire, revient à envisager le postmodernisme sous un angle historique. Certains critiques établissent même une distinction entre le postmodernisme et la postmodernité, à l'instar de Laurence Comut, dans son article « Jean Echenoz, auteur postmoderne ? », lorsqu'elle définit les deux concepts :

Le postmodernisme est une période historiquement déterminée, de 1950 au début des années 1980, correspondant au mouvement esthétique qui se répand avant tout aux États-Unis. La postmodernité désigne quant à elle la nouvelle phase de la modernité, envisagée comme phénomène culturel et social, qui se dessine en Europe à partir de la fin des années 1970²⁴.

Laurence Comut cherche à distinguer le sens esthétique du sens socio-historique dans son approche du postmoderne, ce qui pose plusieurs problèmes : elle tente d'effacer le paradoxe gravitant autour du préfixe **post-* que nous avons évoqué antérieurement au profit d'une répartition spatiale de deux mouvements distincts, ce qui évacue l'idée d'une expansion du mouvement outre-Atlantique et d'un dialogue progressif entre les domaines artistiques. De même, en termes d'analyse, il semble très délicat de séparer la littérature de sa dimension socio-historique, dans la mesure où les enjeux sociaux et esthétiques s'entrecroisent à travers l'étude d'une œuvre. Dès son émergence aux États-Unis, et plus encore en France, le postmodernisme est ancré dans un contexte de société de consommation, nouveau mode de vie après la période

²³ COMUT Laurence, « Jean Echenoz, auteur postmoderne ? » (notes de lecture), *Acta fabula*, vol. 10, n° 8, Octobre 2009 [URL : http://www.fabula.org/acta/document5194.php?fbclid=IwAR1MpV_6wKFEayqj-PVtdAbAlfvj2_Ovk-eD651H1J-Csl0CyWyhPpp9xi4]

²⁴ *Ibid.*

de révolution postindustrielle. On assiste à l'expansion de la logique capitaliste, à la marchandisation de chaque pan de l'existence, y compris l'art. La littérature contemporaine ne cesse donc de s'insurger, des années 1980 à nos jours, contre cet idéal consumériste et de dénoncer le fonctionnement de la société de consommation. On peut penser au roman *La Carte et le Territoire* de Michel Houellebecq, dans lequel le narrateur fait explicitement référence aux œuvres de Jeff Koons, présenté de façon polémique comme un homme d'affaires avant d'être un artiste²⁵. Cette dénonciation du marché de l'art se lit également dans *Je m'en vais* de Jean Echenoz, puisque le personnage de Ferrer, galeriste et marchand d'art, est obnubilé par la valeur marchande des tableaux²⁶. Le roman offre ainsi une vision dégradée du domaine de la création artistique, régi par une recherche perpétuelle de rentabilité. Ancré dans cette ère postmoderniste, il exhibe les dérives d'un système socio-économique, marqué par de nombreuses résonances contemporaines. On observe particulièrement cet impératif d'écriture au XIX^e siècle, dans les romans naturalistes. Néanmoins, au cours du XX^e siècle, en réaction face à la convention réaliste, les modes de représentation romanesque subissent des variations sur lesquelles il est nécessaire de revenir.

1.1.2. La crise de la représentation romanesque

Si la diégèse tend à dépeindre un microcosme social, reflet des préoccupations et des enjeux d'une époque, il convient de s'attarder sur les contraintes d'écriture induites par cette question de la représentation, celles-ci ne cessant d'évoluer au fil de l'Histoire littéraire, toujours étroitement liées à un « régime de véridiction » régissant les modes de vie et de pensée, pour reprendre le concept de Michel Foucault²⁷. Le genre romanesque s'inscrit dans la tradition antique de la *mimésis* aristotélicienne, de la représentation stricte du réel par l'écriture, suivant une exigence de vérité. C'est au XIX^e siècle que cet impératif mimétique se fait le plus prégnant dans le roman, ce dernier devenant la peinture d'un véritable milieu social. Ce « pacte réaliste²⁸ », pour reprendre l'expression de Philippe Hamon, repose sur « des tics stylistiques ou des schémas d'intrigues stéréotypées²⁹ », qui accordent une place prépondérante aux

²⁵ HOUELLEBECQ Michel, *La carte et le territoire*, Paris, J'ai Lu, coll. « Littérature française », 2012 [2010]

²⁶ ECHENOZ Jean, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, coll. « double » n° 34, 2006 [1999]

²⁷ FOUCAULT Michel, *Subjectivité et vérité*, Paris, Seuil, 2014 [1980]

²⁸ HAMON Philippe, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998, p. 28

²⁹ *Ibid.*

séquences descriptives. L'illusion mimétique est en effet exaltée à travers l'écriture de la description, aboutissement d'une phase de documentation et d'observation chez les auteurs réalistes et naturalistes. « Tout voir et tout peindre³⁰ ! », clamait Émile Zola à travers la voix de Claude Lantier. La métaphore de la peinture s'apparente à une reproduction fidèle de la réalité, dans toutes ses nuances, à l'aide de la palette de l'écrivain. L'art de la description est considéré toutefois comme une science dans sa transcription minutieuse du monde social, dont la représentation détaillée, technique – dans une logique à la fois mathésique et mimésique –, s'étend parfois sur des dizaines de pages. La description réaliste, représentative, doit prétendre à l'objectivité, « entendue aussi bien au sens de *neutralité* (absence de subjectivité dans l'énonciation) que de *justesse* (adéquation de l'énoncé à l'objet référentiel)³¹ », comme l'expliquent Jean-Michel Adam et André Petitjean dans *Le texte descriptif*. Le romancier se fait savant et applique les méthodes des sciences de l'observation et du positivisme, suivant la théorie d'Auguste Comte qui distingue différents stades de la société, cette dernière devant évoluer et progresser jusqu'à l'ultime état, dit « scientifique ». Cette philosophie trouve donc ses répercussions directes au cœur du genre romanesque et s'érige en principe esthétique et stylistique. Le naturalisme renforce encore les prétentions scientifiques du réalisme, à travers la notion de roman expérimental que l'on doit à Émile Zola : il reconsidère l'individu en rapport avec son milieu, selon des déterminismes sociaux et biologiques.

Cela confère une visée documentaire au roman, à l'origine des critiques formulées à son encontre et d'un véritable tournant littéraire dès la fin du XIX^e siècle. Michel Raimond théorise cette « crise du roman³² », à la jonction des deux siècles, à l'aube de la métamorphose du genre romanesque par la rupture de l'illusion mimétique. Il explique que le naturalisme a transformé le roman en « une vaste enquête sur la nature et sur l'homme³³ ». La littérature est à l'heure de la remise en question des automatismes d'écriture et de représentation. Michel Raimond cherche à appréhender cette phase de reconsidération du romanesque en ces termes :

Cette métamorphose du roman tenait à une crise de l'intelligence, qui conduisait à reconnaître qu'il était vain et naïf de posséder sur le réel un point de vue absolu. [...] Il nous a semblé qu'il valait la peine de suivre de près cette mutation qui conduisait du roman expérimental,

³⁰ ZOLA Émile, *L'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983 [1886], p. 67. Émile Zola dépeint les milieux bourgeois ou encore minier dans *Germinal* : on parle alors de « peinture de mœurs ».

³¹ ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 1995, p. 25

³² RAIMOND Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1985

³³ *Ibid.*, p. 26

tranquillement fondé sur des certitudes illusoire, au roman-expérience secrètement miné d'incertitudes fructueuses³⁴.

La question de la représentation romanesque s'inscrit au cœur de cette « métamorphose du roman », dans la mesure où elle recouvre des enjeux à la fois stylistiques et idéologiques. Progressivement, le roman devient le laboratoire du romanesque et non plus du réel : l'écriture vise la représentation de l'œuvre elle-même, de ses rouages, notamment à partir du Nouveau Roman. Comme l'affirme Alain Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau Roman*, « l'œuvre n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité³⁵. » L'accent est mis sur la fonction productive ou créatrice de la description – l'intérêt du lecteur est orienté vers le processus de production plus que vers le produit, par des effets de mise à distance –, et non plus sur un mode de représentation mimétique. Un lien de continuité avec les trompe-l'œil postmodernes se dessine ici, dans cette double logique de distanciation, envers l'art et le réel.

Dans la mesure où la représentation romanesque repose sur une trame narrative, Alain Robbe-Grillet relègue l'histoire au rang de notion périmée, principalement du fait de la rupture du pacte de vérité. En effet, au fil de la seconde moitié du XX^e siècle, l'intrigue se démantèle, se désagrège, si bien que le monde représenté apparaît comme désordonné, sinon comme factice, révélateur de processus psychiques et littéraires. On assiste à l'émergence d'une esthétique de la discontinuité : à l'image de l'œuvre fragmentaire qui navigue dans les méandres de la mémoire et de la conscience du sujet, le monde représenté se veut désormais fragmenté. On peut ici s'arrêter sur la formation du mot *représentation*. Effectivement, le préfixe **-re* engendre une polysémie de ce terme, qui illustre bien le bouleversement esthétique du naturalisme au Nouveau roman : représenter peut aussi bien renvoyer à l'acte de reproduction par processus d'imitation (préfixe itératif), qu'au geste de dynamitage par processus de transformation (préfixe à valeur d'inversion, de redirection). À l'origine de ce mouvement de transfiguration, jaillit la problématique du regard, renvoyant à une instance subjective qui va colorer et fragmenter les perceptions. On prête d'ailleurs au Nouveau Roman le nom d'« École du Regard », dans la mesure où, comme l'indique Alain Robbe-Grillet dans son ouvrage fondateur, « le regard apparaît aussitôt dans cette perspective comme le sens privilégié³⁶ » par le genre romanesque. Toute représentation est avant tout filtre optique, regard spécifique, tant

³⁴ *Ibid.*, p. 14

³⁵ ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Minuit, coll. « Critique », 1961, p. 132

³⁶ *Ibid.*, p. 65

par le dévoilement de la psyché du personnage que par la manière dont il fragmente le réel – l'objet, l'espace ou le temps –, dans un perpétuel mouvement entre le tout et les parties, mimétique du processus du cercle herméneutique théorisé par Léo Spitzer.

Cette esthétique de la discontinuité, symptomatique d'une phase de désenchantement du monde, se déploie sous la plume de nombreux auteurs au cours du XX^e siècle, en particulier dans les œuvres de Georges Perec. Son approche ludique et fragmentaire se poursuit encore, d'une certaine manière, chez certains écrivains contemporains, à commencer par Jean Echenoz et Éric Chevillard. Selon Olivier Bessard-Banquy, la question de la représentation reste au cœur des préoccupations littéraires : « Malgré l'explosion du réel, il reste possible de représenter le monde, même fragmenté. Malgré l'éclatement du puzzle de l'identité, il reste possible de s'atteler à sa recomposition³⁷. » L'image du puzzle est cruciale pour se pencher sur la poétique perecquienne, notamment si l'on lit *La Vie mode d'emploi*, œuvre formée de fragments disparates, sortes de micro-récits, en cent chapitres correspondant à des histoires distinctes les unes des autres mais s'intégrant dans un ensemble décomposé à reconstituer. Cette parcellisation du réel et de l'histoire dénote aussi un intérêt pour l'infra-ordinaire, pour ce « bruit de fond » cher à Georges Perec, que Jean Echenoz ne cesse d'exalter dans ses romans, tant par la minutie des descriptions que par son travail des sons dont nous tiendrons compte dans cette étude. L'expression perecquienne renvoie en effet au geste descriptif, dans sa structure la plus rudimentaire d'énumération des multiples et infimes notations du quotidien, alliant juxtaposition et fragmentation du réel :

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infraordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire³⁸ ?

Plutôt que de se focaliser sur l'extraordinaire, l'écriture s'appuie désormais sur l'expérience de la quotidienneté, suivant de nouveaux automatismes formels, un nouveau cahier de charges qui vise à interroger à la fois les mots et les choses, et que l'on doit à Georges Perec. *De facto*, les auteurs procèdent par accumulation, par liste de détails familiers. L'effet de liste s'inscrit dans la logique du puzzle, dont chaque item, chaque élément constituerait une pièce. On peut d'ailleurs entrevoir un clin d'œil littéraire, un hommage au célèbre auteur de la seconde moitié

³⁷ BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 13

³⁸ PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1989, p. 11

du XX^e siècle dans *Le Méridien de Greenwich*. En effet, Jean Echenoz met en scène un personnage, celui de Byron Caine, obsédé par son puzzle et animé par un plaisir de reconstitution ludique³⁹, tel un simulacre de l'écrivain lui-même, en posture de lecteur face aux puzzles de Georges Perec. Cette fragmentation de la représentation, à travers la plume et le regard pose, par extension, des enjeux énonciatifs comme le soulignent Bruno Verrier et Dominique Viart dans leur ouvrage théorique sur la littérature contemporaine : « Ce réel "disloqué", on pourrait, au prix d'un jeu de mots étymologique, l'entendre comme ne pouvant être présenté que "dis-loquendo" : par un discours lui-même pulvérisé⁴⁰ ? » L'unité et la stabilité du sujet de l'énonciation sont ainsi mises à mal, ce qui suscite une réflexion d'ordre ontologique au sein du roman.

1.1.3. Les nouvelles approches du sujet romanesque

La littérature du XX^e siècle subit un bouleversement subjectif dans sa conception du sujet, aussi bien en tant que personne, entité exophorique, qu'en tant que personnage, instance endophorique. Dans son article traitant du personnage dans le roman, Michel Zérafra développe cette distinction :

Un personnage de roman représente une conception de la personne : une certaine idée de l'homme, une certaine vision du monde parlent à travers son masque. Ce masque est complexe, car une figure romanesque est à la fois le personnage ayant un rôle et l'acteur chargé de le jouer : en tant qu'acteur, le personnage de roman est le porte-parole d'un narrateur exprimant par une écriture les multiples aspects de sa conscience. [...] Le tracé du personnage, la manière dont il est présenté au lecteur dépendent avant tout du système de pensée qu'il est chargé de rendre sensible, et ce système est lui-même inscrit dans une civilisation et dans une culture⁴¹.

³⁹ « Caine [...] s'acharnait sur le puzzle presque achevé. Caine faisait des efforts pour ne pas se montrer trop absorbé par le jeu de patience dont l'évidente futilité déclenchait, lui semblait-il, une réprobation muette ; ainsi oscillait-il entre deux attitudes ; lorsqu'il parvenait à placer correctement une pièce, il ne pouvait réprimer un sourire jubilatoire, et, oublieux du détachement qui s'imposait, il se tournait alors vers les autres comme pour leur faire partager son enthousiasme, mais son regard ne croisant que des regards sévères, fuyants, des faces de bois, il récupérait rapidement le masque approprié et reprenait son assemblage avec tous les signes du flegme et de l'intérêt mineur. » (*Le Méridien de Greenwich*, p. 139)

⁴⁰ VIART Dominique, VERRIER Bruno, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 217

⁴¹ ZÉRAFFA Michel, « ROMAN - Le personnage de roman », *Encyclopædia Universalis*

[URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/roman-le-personnage-de-roman/>]

La transformation du personnage répond donc à des préoccupations sociales et ethnologiques, en particulier dans un siècle marqué par l'essor des sciences humaines, qui s'attèlent à dessiner les contours de la notion de sujet mais aussi à la questionner. L'émergence de la psychanalyse remet en question l'unité du sujet et sa présence, tant dans ses manifestations biaisées par le Surmoi (actes manqués, lapsus) que dans son rapport conflictuel au passé. Cela n'est pas sans évoquer le paradoxe qui anime le ^{XX}^e siècle : on note un intérêt accru pour le passé dans son étude psychanalytique alors que le mouvement postmoderne prétend s'en détacher dans une forme de libération atemporelle et artistique. Pourtant, il semblerait que la littérature ne puisse rompre ses chaînes à l'égard du passé, dans la mesure où il s'agit d'opérer un mouvement rétrospectif dans l'acte de création⁴², et où le sujet romanesque mis en scène se construit lui-même à partir de ses souvenirs et voit sans cesse ressurgir ses traumas. Il est nécessaire de s'arrêter ici sur le développement d'une nouvelle forme d'écriture, en lien avec la psychanalyse et amorcée par James Joyce dans *Ulysse*, à savoir le *stream of consciousness*. Le flux de conscience repose sur un principe de fragmentation de l'écriture et du sujet, assailli de pensées ou souvenirs, dont le style marque la dimension fugace et décousue. Selon Virginia Woolf, la vérité du personnage, son identité, se construit à partir de « myriades d'impressions⁴³ », imprévisibles et fragmentaires, laissées au lecteur accédant aux pensées du personnage, par le biais de la forme du monologue intérieur.

D'une certaine manière, le sujet romanesque apparaît comme tourmenté, déchiré. Mais c'est également le concept même de personnage classique, typique⁴⁴, qui se déchire et se déconstruit progressivement. Dans *Pour un Nouveau Roman*, Alain Robbe-Grillet dresse un procès des notions littéraires dépassées et compare les personnages à « des fantoches auxquels eux-mêmes [les créateurs] ont cessé de croire⁴⁵ ». Le sujet romanesque suscite donc une certaine défiance, un soupçon au sein de la critique française, enthousiasmée et nourrie par la littérature étrangère, par des auteurs comme James Joyce ou encore Franz Kafka. On peut d'ailleurs considérer que la célèbre œuvre de ce dernier, intitulée *La Métamorphose*, préfigure, sous forme de métaphore, l'évolution de la conception du personnage : le narrateur-personnage, d'abord anthropomorphe, se transforme en insecte une nuit, et se voit peu à peu dépossédé de

⁴² « L'écrivain lui-même, en dépit de sa volonté d'indépendance, est en situation dans une civilisation mentale, dans une littérature, qui ne peuvent être que celles du passé. » (Alain ROBBE-GRILLET, *op. cit.*, p. 17)

⁴³ WOOLF Virginia, *L'Art du roman*, trad. R. Celli, Paris, Seuil, 1962, p. 12

⁴⁴ « Le problème du typique se pose ainsi : singulariser, spécifier à l'extrême le personnage pour qu'il soit, justement, représentatif de tout un groupe ». (ZÉRAFFA Michel, *art. cit.*)

⁴⁵ ROBBE-GRILLET Alain, *op. cit.*, p. 28. Voir toute l'ambiguïté des apparitions du personnage de Béliard dans *Les Grandes Blondes* de Jean Echenoz.

ses attributs humains, physiques puis psychiques. Le processus de déshumanisation aboutit à la mort – tant biologique que théorique – du personnage⁴⁶. Ce dernier tend à devenir une forme vide, dénuée de densité psychologique pour autrui, et par conséquent une enveloppe à remplir de nouvelles significations et valeurs, au gré des avancées des sciences humaines et de la société. Cet évidement de la figure romanesque amorcé avec le Nouveau Roman est à appréhender en regard avec le désenchantement de nos sociétés, analysé sous un angle sociologique par Max Weber, qui s'intéresse au recul du religieux et à l'effondrement des mythes. L'extension du modèle de l'*homo economicus* anéantit toute possibilité de transcendance et confronte à l'individu à une vacance, une crise de sens⁴⁷. Par mimétisme, on aboutit à un remodelage des mythes littéraires qui passe d'abord par leur destruction, à l'image de celui du héros, traditionnellement mu, porté par sa destinée et glorifié dans ses actes. Au fil du XX^e siècle, ce modèle romanesque, déjà moqué jadis par Miguel de Cervantes, se trouve contesté par l'émergence de personnages célèbres pour leur inaffectivité, à l'instar de Meursault dans *L'Étranger* en 1942, dont l'impassibilité et la froideur se révèlent à travers le style distancié et paratactique d'Albert Camus⁴⁸. On parle désormais d'antihéros, dans la mesure où le personnage devient une figure banale, voire marginale, qui se heurte à une société à la dérive, en quête de sens – suivant la double acception du terme –, mais privée de destinée.

Cette figure antihéroïque erre, dans l'espace comme dans le temps, et offre au lecteur un reflet cynique des principales névroses qui assaillent l'être humain. Le personnage est malade et non plus tout puissant, ce qui montre, une fois de plus, que la littérature rend compte des atteintes à la notion de progrès, tant érigée en but suprême depuis le siècle des Lumières. La narration est errante, au rythme des divagations et dérives psychologiques du sujet, ce qui engendre, de fait, une errance de lecture, puisque l'instance lectorielle se met en quête d'un ancrage subjectif dans ce qu'Olivier Bessard-Banquy nomme l'« aire du vide⁴⁹ », c'est-à-dire une œuvre qui brouille et anéantit les repères, telle un reflet de la vacuité du monde contemporain. Il prend l'exemple de l'œuvre echenozienne pour appuyer son propos, soutenant que « le vide, le manque, le rien, voilà donc la grande affaire d'Echenoz qui poursuit sur un mode ludique l'exploration de ce monde incertain⁵⁰. » Dans la lignée de l'exaltation de l'antihéros, Jean Echenoz introduit la figure du marginal, du SDF sur la scène littéraire. En

⁴⁶ KAFKA Franz, *La Métamorphose*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », n° 3374, 2000 [1912]

⁴⁷ WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon Pocket, 2010 [1904]

⁴⁸ CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1942]

⁴⁹ BESSARD-BANQUY Olivier, *op. cit.*, p. 65

⁵⁰ *Ibid.*, p. 67

effet, son roman *Un an* décrit le parcours plus erratique qu'initiatique de Victoire, dont le nom préfigure ironiquement la déchéance sociale et psychique. Olivier Bessard-Banquy s'intéresse à cette protagoniste dans son ouvrage sur le roman ludique :

Le personnage du SDF est bien sûr la figure la plus avancée de l'individu contemporain, il en est l'incarnation ultime, paroxystique. [...] Le jeu sur cette sorte de monde en roue libre, anonyme et froid, qu'est la vie du SDF, symbolisé par l'autobus (« un autobus comme les autres sauf qu'il est gris fer, ses vitres sont opaques, on y voit votre identité »), fournit à l'auteur l'occasion d'un hypallage inavoué, tant il apparaît clairement que l'identité même du SDF, plus encore que les vitres de l'autobus, est obscure, ténébreuse, enfouie sous le poids des années perdues, dédiées au dégoût de soi⁵¹.

Victoire signe donc l'avènement de l'antihéros contemporain, une sorte de point d'aboutissement de cette phase de reconsidération du personnage, relayée par le postmodernisme. À la lecture d'*Un an*, on se confronte à sa chute dans le monde de la marginalité, à travers un regard lui-même marginal dès le début du livre : « elle regardait ce panorama sans domicile fixe qui ne déclinait rien de plus que son identité, pas plus un paysage qu'un passeport n'est quelqu'un, signe particulier néant⁵². » Le vide effraie l'individu mais semble l'attirer inévitablement – par le regard ici –, comme dans un cercle vicieux lié à l'insuffisance de l'existence. Si l'on pense à Arcenel dans *14*, le marginal est, en effet, celui qui est mu par la curiosité, qui va se déplacer dans la marge, et par conséquent désert⁵³. Lorsqu'on l'interroge au sujet du déserteur, Jean Echenoz répond : « Faire un tour, ça veut dire transgresser⁵⁴. » *De facto*, le marginal se trouve associé à l'auteur pris dans un mouvement parodique qui le pousse à aller voir de l'autre côté, au-delà des limites.

Dans la lignée de cette vague de contestation littéraire, les auteurs oscillent encore aujourd'hui entre deux tendances : l'effacement subjectif, analysé par Dominique Rabaté dans *Vers une littérature de l'épuisement*, depuis l'exigence mallarméenne d'une parole a-subjective⁵⁵, ou bien le dévoilement de la subjectivité dans l'écriture, qui se traduit notamment par le succès des romans autobiographiques et des autofictions, sous la plume d'auteurs comme Marguerite Duras qui se plaît à mêler mémoire et imagination, à mélanger

⁵¹ *Ibid.*, p. 204

⁵² ECHENOZ Jean, *Un an*, Paris, Minuit, 1997, p. 12

⁵³ ECHENOZ Jean, *14*, Paris, Minuit, 2012, p. 98

⁵⁴ « Jean Echenoz ». Entretien avec François Busnel, pour l'émission « Le Grand entretien », *France Inter*, 5 octobre 2012 [URL : <http://www.franceinter.fr/emission-le-grand-entretien-jean-echenoz>]

⁵⁵ RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991

des éléments réels et fictifs dans ses romans à l'instar de *L'Amant*, dans un jeu de confusion autour du pacte de vérité. Dans ces textes, le sujet se trouve au cœur de l'écriture, dans la mesure où il correspond à la fois au personnage, au narrateur et à l'auteur. La tension entre objectivité et subjectivité s'illustre particulièrement dans les écritures neutres – dénuées de coloration subjective –, étudiées par Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*⁵⁶. Dans la littérature contemporaine, les écritures minimalistes semblent s'imposer depuis les années 1980 comme un héritage direct de cette impersonnalité narrative caractéristique des écritures blanches, dans ce même souci de concision elliptique et de détachement subjectif, dont nous reparlerons ultérieurement au sujet des auteurs de Minuit. Anne Cousseau écrit à ce propos : « Le vrai tabou de la société contemporaine, telle qu'elle est médiatisée par ces écritures, n'est plus le discours de la violence ou du sexe, mais celui du sentiment⁵⁷. » Le lecteur du XX^e ou du XXI^e siècle se heurte au mur de la solitude, à une impossibilité d'identification au sujet romanesque, lui-même solitaire et rejeté hors du champ social. Toutefois, la présence subjective qui colore un texte ne se limite pas au concept de personnage. En effet, si ce dernier connaît une forme d'objectivation, la figure du narrateur tend à gagner de l'importance, à faire entendre sa voix. L'instance narrative se développe et vient totalement habiter la scénographie romanesque, comme si elle cherchait à pallier le silence des personnages intratextuels. Le narrateur réaffirme sans cesse sa présence par ses multiples interventions, mettant en relief et en mouvement le plan de la narration par rapport au plan de l'histoire. Toutefois, ce marquage subjectif n'est pas synonyme d'ancrage énonciatif renvoyant à une entité constante : l'instance narrative s'inscrit dans le texte de façon polymorphique, notamment par le biais de l'alternance pronominale, par l'irruption du « je » ou du « nous » dans l'acte de narration. Ainsi, l'épuisement du sujet dans le champ littéraire est à appréhender dans tous les sens du terme : le fait d'exprimer, de faire ressortir, la diversité des possibles, et le fait d'être affaibli, neutralisé. Cette hypertrophie du narrateur contraste avec le marquage discret de l'instance narrative des récits du XIX^e siècle⁵⁸ : on passe

⁵⁶ BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972

⁵⁷ COUSSEAU Anne, « Postmodernité : du retour au récit à la tentation du romanesque », In BLANCKEMAN Bruno (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 359-370, p. 364

⁵⁸ « Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. » (Emile Zola, « Gustave Flaubert » [1875], In *Les Romanciers naturalistes, Œuvres complètes*. Vol. XI, Cercle du livre précieux, 1968, p. 97)

de la transparence à la coloration subjective. Dominique Viart et Bruno Vercier évoquent cette reconsidération de la figure du narrateur au sein de la littérature contemporaine en ces termes :

En effet non seulement le narrateur-auteur intervient fréquemment dans le texte, mais il le fait pour manifester ses doutes, son malaise, ses perplexités. [...] Le narrateur s'interroge ainsi sur l'exercice de la narration, il suspecte la légitimité de celle-ci, sa véracité improbable, et avoue la « honte » qui lui vient d'un intérêt pour de tels faits ; mais il s'interroge aussi en tant que sujet sur les troubles que ces faits installent en lui, et sur les nœuds psychiques qu'ils démasquent. Car le narrateur est incarné⁵⁹.

Cette présence narrative expose ainsi les incertitudes qui gravitent aussi bien autour du sujet que de la littérature, dans la mesure où elle engendre la réflexion plus que le processus identificatoire. Cela renvoie d'emblée au narrateur hypertrophique de *Jacques le Fataliste et son maître*⁶⁰, source d'inspiration pour de nombreux auteurs contemporains. C'est le cas de Jean Echenoz qui revendique clairement l'influence de l'œuvre de Denis Diderot, dans un entretien avec Gérard Berthomieu : selon lui, la métalepse, figure du brouillage entre les différents niveaux de lecture, constitue l'invention majeure du roman moderne, dans la mesure où « raconter une histoire, c'est forcément aussi se mettre en scène en train de la raconter⁶¹ ». L'écrivain prône donc ce brouillage narratif, et plus généralement subjectif, qui s'impose comme un véritable précepte d'écriture face à des personnages fantoches, à l'instar de Béliard dans *Les Grandes Blondes*, figure mystérieuse et fantomatique qui fait irruption dans le récit par intermittence⁶². Par conséquent, dans son traitement du genre, du mode de représentation et du sujet, la poétique echenozienne semble clairement s'inscrire dans ce courant transgressif de l'ère postmoderniste.

⁵⁹ VIART Dominique, VERCIER Bruno, *op. cit.*, p. 245

⁶⁰ DIDEROT Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Le Livre de Poche, 2000 [1796]

⁶¹ « Jean Echenoz : "Un romancier c'est un pickpocket" ». Entretien avec Gérard Berthomieu, Bibliothèque publique d'information, France culture, novembre 2017 [URL : https://www.franceculture.fr/conferences/bibliotheque-publique-dinformation/jean-echenoz-un-romancier-cest-un-pickpocket?fbclid=IwAR1GrVd7tZDuWe--TxFEhs7LwweH5mxz0WZrIQ2HIJ7NWt_hOitlVjvBgg]

⁶² ECHENOZ Jean, *Les Grandes Blondes*, Paris, Minuit, coll. « double » n° 34, 2006 [1ère éd. : 1995]

1.2. La poétique de Jean Echenoz : les transgressions romanesques

Jean Echenoz investit progressivement le champ littéraire de la fin du XX^e siècle, dans une ère marquée par de nombreuses expérimentations et destructions romanesques. Au lieu d'obéir à des théories littéraires préétablies, les écrivains jouent de ces conventions sur un mode parodique, en empruntant à différents genres ou encore en exploitant la richesse, tant technique que sémiotique, d'autres formes artistiques, telles que la musique et le cinéma.

1.2.1. La réaffirmation d'une posture d'auteur face à l'art romanesque

Sur la scène littéraire contemporaine, Jean Echenoz, l'un des ambassadeurs interculturels de l'UNESCO, s'impose désormais comme un auteur reconnu qui publie fréquemment de nouveaux romans aux Éditions de Minuit. L'un d'entre eux, *Je m'en vais*, lui vaut le prix Goncourt en 1999, témoignage de la reconnaissance institutionnelle du romancier. S'il se révèle au grand public au début des années 1980, des suites de la publication de son deuxième roman *Cherokee*, Jean Echenoz s'adonne à l'écriture depuis son adolescence, période où il multiplie les lectures de classiques de la littérature, française comme anglaise avec Charles Dickens, mais aussi les tentatives d'écriture, comme il le confie dans un entretien intitulé « Dans l'atelier de l'écrivain » :

J'ai l'impression d'écrire depuis toujours. Mais des textes qui, je m'en rends compte maintenant, avaient un peu le statut de pages d'écriture, d'exercices. J'écrivais dans mon coin des récits de rêves, des fragments de journal intime, des ébauches de fictions, des textes que je ne réécrivais pas, que je ne retravaillais pas [...]. Et puis, il est arrivé un moment, vers trente ans, où je me suis dit qu'il était peut-être temps de mettre ce désir et ce souci d'écrire au service de la forme romanesque⁶³.

Jean Echenoz manifeste ici un recul autocritique face à ses premiers essais, infructueux mais faisant germer, croître en lui ce désir d'écrire, qui se révélera fertile, satisfait, à travers le roman, tel une évidence. Celui-ci s'impose effectivement comme le genre le plus propice au jeu formel, le plus libre en termes de possibilités créatrices, par rapport au théâtre par exemple, forme trop rigide, enfermant l'écriture dans la contrainte du dialogue, selon l'écrivain. Il abandonne dès lors les autres genres ébauchés pour se consacrer pleinement à la forme romanesque.

⁶³ « Dans l'atelier de l'écrivain ». Entretien réalisé le 28 octobre 1999 par Geneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélémy, Postface à *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 2001, p. 249

Néanmoins, on peut considérer que cette polygraphie initiale se répercute à un niveau sous-générique, à travers la polymorphie de ses différentes œuvres, jouant sur les différentes formes paralittéraires – nous y reviendrons, au sujet de la parodie. C'est en 1979 que paraît le premier roman de Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*. Considéré par l'auteur lui-même comme un « livre-programme⁶⁴ », cette œuvre, nourrie de ses lectures – l'île au beau milieu de l'océan Pacifique est une référence assez claire à *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe ou encore à *L'Île au trésor* de Robert-Louis Stevenson – esquisse les principes esthétiques qui seront sans cesse réaffirmés dans ses œuvres ultérieures et met déjà en place un pacte de lecture, fondé sur la notion de jeu autour du langage, du genre, de la représentation, ou encore du mouvement narratif – ou géographique – animant le texte.

Cette déconstruction ludique des codes génériques tend à inscrire Jean Echenoz dans le courant du postmodernisme, en plein essor au moment de la publication de ses premiers romans, période de parution de l'ouvrage de Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, que nous avons déjà mentionné. Néanmoins, le romancier manifeste un net refus de cet ancrage postmoderniste lorsqu'on l'interroge à ce propos :

J'ai toujours eu du mal à voir la pertinence de l'idée de postmodernité en littérature, alors que je peux la comprendre en architecture. Il me semble qu'aller chercher dans des champs différents, à différents étages, pour essayer de reconstruire une fiction, c'est la moindre des libertés. Ça ne part donc pas d'une décision théorique particulière, mais d'un rapport de plaisir avec la fiction. On cherche les moyens de construire une combinatoire du plaisir⁶⁵.

On comprend que Jean Echenoz considère avec suspicion les concepts littéraires comme le postmodernisme ou encore le minimalisme, dans la mesure où ils constituent des freins à la liberté et à la créativité romanesque, des réductions théoriques synonymes de déplaisir. L'auteur s'appuie sur la culture populaire pour favoriser ce plaisir d'écriture et de lecture, en réaction à un certain élitisme artistique, réservé à une catégorie bourgeoise de *happy few*. C'est d'ailleurs l'une des principales critiques formulées à l'encontre du postmodernisme⁶⁶. Jean Echenoz fait régulièrement allusion, plus ou moins explicitement, à ce mouvement artistique dans ses interviews, comme en 1996, à Jean-Claude Lebrun : « À la fin des années soixante-dix, il y

⁶⁴ « Il se passe quelque chose avec le jazz ». Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et littérature. Europe* n° 820-821, août-septembre 1997, p. 194-202, p. 202

⁶⁵ « Jean Echenoz : L'image du roman comme moteur de la fiction ». Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 1996 [URL : <http://www.remue.net/spip.php?article3129>]

⁶⁶ Au sujet de l'hermétisme et de l'élitisme associés au postmodernisme, se reporter à l'analyse d'Antoine Compagnon dans *Les cinq paradoxes de la modernité*, p. 58.

avait une part très riche de recherches et d'expérimentations littéraires, que je suivais avec un certain intérêt⁶⁷ ». On remarque toutefois que si l'écrivain y fait référence, en manifeste l'importance au sein de l'Histoire littéraire, c'est pour mieux s'en distancer. Et pour cause : d'après lui, il serait réducteur, voire caricatural, d'enfermer un auteur dans un courant déterminé à partir de quelques principes ou automatismes d'écriture. Jean Echenoz affirme être sans cesse en quête d'une forme qui ne soit « jamais la caricature d'elle-même⁶⁸ » afin d'en déployer pleinement les nuances. Sur ce point, il adopte une posture auctoriale quelque peu paradoxale : d'un côté, il admet, en particulier auprès de Bruno Blanckeman dans « La Création à l'œuvre », que l'on a tendance à toujours réécrire plus ou moins la même chose, mais de l'autre, il clame son refus de la facilité d'écriture, autrement dit de l'automatisme, signe avant-coureur d'une nécessité de se réinventer, de remettre en cause sa pratique d'écriture⁶⁹.

D'une certaine manière, on observe donc que Jean Echenoz réhabilite le rôle de l'auteur, son autorité, au sens étymologique du terme⁷⁰. Il prend alors le contrepied des théories structuralistes qui, dans le champ littéraire des années 1960, annonçaient la « mort de l'auteur⁷¹ », pour reprendre la célèbre expression de Roland Barthes. L'écrivain retrouve son rôle pleinement actif, aussi bien sur le plan pratique, à travers le geste scriptural, que sur le plan théorique dans les questionnements critiques de ce même geste. Il doit rechercher le doute, induisant la difficulté de composition ainsi que la lucidité d'écriture. Chaque page, chaque œuvre lui permet ainsi de faire évoluer et d'actualiser sa propre conception du romanesque, comme il l'explique ci-dessous :

Tout roman donne idéalement sa propre théorie du roman. J'imagine mal écrire un roman avec l'idée que sa construction procède d'un certain système de règles auquel je devrais me plier. Chaque livre est au fond pour moi comme un objet célibataire, et même chacune de ses parties. Si tel parti pris se dégage de la composition de tel passage, je ne pourrai pas m'empêcher par la suite de le démolir, de le gauchir ou de le truquer. Le roman est au bout du compte une chose trop grave et trop légère pour qu'elle puisse se soumettre à je ne sais quoi. C'est toujours un projet grave, mais il faut à la fois lutter contre cette gravité et lutter contre la tentation de la

⁶⁷ « Jean Echenoz : L'image du roman comme moteur de la fiction ». Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 1996 [URL : <http://www.remue.net/spip.php?article3129>]

⁶⁸ « Jean Echenoz ». Diffusion d'une conférence de Bruno BLANCKEMAN, *La création à l'œuvre*, Centre Pompidou, 18 avril 2011 [URL : <http://webtv.bpi.fr/fr/doc/3386/Jean+Echenoz.+Entretien+avec+Bruno+Blanckeman>]

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Du latin *auctor*, qui signifie « garant, autorité » ou encore « modèle, maître », d'après le *Gaffiot*.

⁷¹ BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », In *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 61-67 [1967]

légèreté qui découle de cette première lutte. Écrire, c'est être sur tous les fronts, un peu comme sur un bateau. Il faut prendre garde à tous les paramètres, en introduire d'autres si possible, et jouer avec⁷².

Cette déclaration met en lumière deux enjeux majeurs du processus de création echenozien, auxquels nous allons nous intéresser tour à tour – bien qu'ils soient étroitement liés : la théorie romanesque et l'ambivalence entre gravité et légèreté. Jean Echenoz résout l'antinomie entre théorie et pratique par une fusion des deux plans, des deux concepts : pour lui, la théorie naît et se cristallise à travers le geste romanesque. En effet, le simple fait d'obéir, de se soumettre à des conventions littéraires, qu'il évoque ici en tant que « système de règles », ne peut suffire à déployer toute la richesse de l'art romanesque. Par le jeu de déconstruction de ces carcans, la figure de l'auteur s'individualise. Cela n'est pas sans rappeler la théorie de Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* : il y postule une individualisation de l'auteur à travers son style, c'est-à-dire, selon la définition barthienne, la construction d'un *ethos* à travers les transgressions des normes formelles, puisque « l'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style⁷³ ». Distinguant dans le champ de la production littéraire l'unité de l'écriture classique de la pluralité des écritures modernes, Roland Barthes écrit que pour chaque auteur, « son écriture est une façon de penser la Littérature, non de l'étendre⁷⁴ ». Par conséquent, cela confère à la notion de poétique une dimension déjà théorique, réflexive, dictée par des choix esthétiques : à travers l'élaboration de son œuvre, l'écrivain se trouve en perpétuel questionnement.

Jean Echenoz met d'ailleurs en scène des figures de créateurs – inventeurs ou compositeurs –, simulacres de celle de romancier, dans plusieurs de ses romans. On peut penser à Ravel dans son œuvre éponyme, en quête d'inspiration, qui compose le *Boléro* seulement à la fin de son existence, sans en comprendre vraiment le succès. Souvent, sous la plume echenozéenne, l'image du créateur est détournée – même tournée en autodérision –, moquée et pervertie par l'absence de talent et la recherche de profit financier. Ces figures romanesques – et créatrices – sont représentées à la tâche, selon la conception du *labor*, mais leurs œuvres semblent toujours quelque peu leur échapper – c'est la part d'inconscient de création, dans le prolongement de la force inspiratoire, autrement dit le *furor*. L'écriture se situerait à un point

⁷² « Il se passe quelque chose avec le jazz ». Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et littérature. Europe* n° 820-821, août-septembre 1997, p. 194-202, p. 199

⁷³ BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 17 [1ère éd. : 1953]

⁷⁴ *Ibid.*, p. 19

d'équilibre entre le *labor* et le *furor* mais aussi entre la gravité et la légèreté énoncées par Jean Echenoz, afin d'aboutir à une justesse de composition et de ton, et plus généralement, à une justesse d'écriture. Comme il le décrit de manière métaphorique dans la citation qui nous a intéressée, écrire engage une lutte permanente, à appréhender dans le processus romanesque. En dépit de cette liberté de création, l'auteur s'impose des règles, qui lui seront propres : il entend travailler avec l'idée d'une fin, sans que celle-ci soit trop rigide, afin d'éviter l'improvisation totale mais aussi de garantir une certaine souplesse d'écriture, qu'il estime nécessaire⁷⁵. C'est ce que Bruno Blanckeman analyse comme « l'essentielle ambiguïté de la notion de romanesque, qui suppose simultanément liberté maximale (l'inventif) et contrainte régulière (le narratif)⁷⁶ ». La posture d'auteur est donc par nature ambivalente, nourrie de paradoxes, dans la mesure où elle se fonde sur cette ambiguïté intrinsèque au roman. Lorsqu'il évoque son travail d'écrivain, on a déjà le sentiment que Jean Echenoz tente de brouiller les pistes, de semer quelques indices au détour d'une phrase, à l'image de l'instance narrative de ses romans, sans toutefois se laisser enfermer dans telle ou telle caractérisation ou théorisation. Si chaque livre impose sa propre théorie romanesque, cette dernière est nécessairement instable et ambivalente. Le désir d'écrire ne jaillit pas de règles littéraires préétablies mais plutôt d'une expérience de lecture, de la bibliothèque mentale de l'écrivain qui transparaît dans ses écrits.

1.2.2. Une poétique de la diversité : les influences intertextuelles et intermédiales

Dans la mesure où Jean Echenoz est un romancier dont l'ensemble de l'œuvre se trouve publiée aux Éditions de Minuit, on tend à l'inscrire dans une littérature héritée du Nouveau Roman, véritable impulsion d'écriture pour les auteurs qui émergent dans le champ littéraire durant la seconde moitié du XX^e siècle. Les théories d'Alain Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau roman* constituent des préceptes novateurs dans l'approche du réel ou encore du personnage, comme nous l'avons évoqué précédemment ; Jean Echenoz revendique l'influence du porte-parole du Nouveau Roman lorsqu'il évoque en entretien son souvenir de lecture des *Gommes* à dix-huit ans. Il témoigne de son intérêt particulier pour le traitement des objets dans

⁷⁵ « Jean Echenoz ». Entretien avec François Busnel, pour l'émission « Le Grand entretien », *France Inter*, 5 octobre 2012 [URL : <http://www.franceinter.fr/emission-le-grand-entretien-jean-echenoz>]

⁷⁶ BLANCKEMAN Bruno, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 16

ce roman, « la façon de les considérer comme des identités romanesques⁷⁷ ». En effet, Alain Robbe-Grillet n'a de cesse d'insister sur l'importance, tant quantitative⁷⁸ que qualitative, des objets au sein du roman. On observe que cela se répercute directement dans son écriture, à travers de multiples personnifications qui recentrent l'attention sur des objets du quotidien. Jean Echenoz va jusqu'à s'amuser de cette convention littéraire au sein de ses romans, comme ici avec une pause narrative sur un outil, le tournevis :

Mais hélas, les choses se sont encore compliquées car chacun de ces tournevis était toujours un peu trop grand ou trop petit pour la taille de la vis, chacun passant à l'autre la responsabilité de l'affaire, se défaussait en ricanant sur son voisin comme s'ils conspiraient à se montrer tous incompetents. Doit-on rappeler qu'il est déconseillé d'acheter les tournevis par lot, sachant qu'ils prennent très vite un mauvais esprit de groupe ? (*Envoyée spéciale*, p. 117)

Les objets sont prétexte à un comique de situation : du fait de leur humanisation dysphorique, ils deviennent effectivement, selon la formule echenozienne, de véritables « identités romanesques », allant presque jusqu'à effacer la présence des personnages anthropomorphes de la scène. Dans la lignée du Nouveau roman, Jean Echenoz impose ainsi un traitement particulier aux objets romanesques, en insufflant une tonalité comique au récit.

L'auteur prend place dans le cercle littéraire des éditions de Minuit, ce dernier se développant à partir des années 1980, période de parution de ses premiers romans, autour de plusieurs figures littéraires comme Patrick Deville ou encore Jean-Philippe Toussaint. Entre ces différents auteurs, le lien est éditorial mais aussi stylistique, puisqu'on remarque certaines constantes d'écriture dans leurs différentes œuvres. Leur éditeur, Jérôme Lindon – auquel Jean Echenoz consacre d'ailleurs un récit hommage –, les regroupe en effet sous le qualificatif de « romanciers impassibles⁷⁹ » en 1979, du fait de leur style distancié et minimaliste. Le courant du minimalisme recouvre des réalités complexes et des écritures très diverses, ce qui engendre une grande suspicion à son égard, comme l'analysent Marc Dambre et Bruno Blanckeman dans leur avant-propos à l'ouvrage *Romanciers minimalistes*. Ils envisagent le minimalisme comme un « fer de lance de la nouvelle génération de Minuit, sur fond d'"impassibilité" du récit [...] »

⁷⁷ « J'aime me représenter l'écriture comme un travail technique ». Entretien avec Sophie Joubert, *L'Humanité*, décembre 2017 [URL : https://www.humanite.fr/jean-echenoz-jaime-me-representer-lecriture-comme-un-travail-technique-647233?fbclid=IwAR1MpV_6wKFEayqj-PVtdAbAlfvj2_Ovk-eD651H1J-CsLOCyWYhPpp9xj4]

⁷⁸ Voir la récurrence de l'objet perceuse dans *Envoyée spéciale*.

⁷⁹ *La Quinzaine Littéraire*, n° 532, 16-31 mai 1989, p. 9

qui formerait comme un art poétique ou un blason expérimental, de l'"après-ère du soupçon"⁸⁰ ». Sjef Houppermans écrit à propos du minimalisme de Minuit :

Il faut préciser que cette appellation indique surtout un emploi économe, judicieux des moyens littéraires : les personnages sont des hommes « minces » (comme *The thin man* de Hammett), l'espace se parcourt plutôt que de se détailler, les objets ont un rôle précis et ponctuel, et surtout la phrase veut frapper et retenir par sa concentration, évitant les longueurs fastidieuses et les adjectifs superflus⁸¹.

À partir de ces quelques critères de définition, on a beaucoup de mal à entrevoir la pertinence vis-à-vis de la poétique echenozienne. En effet, cette dernière se caractérise par un principe d'extrapolation qui marque une pause dans le récit et détaille longuement les personnages, les lieux ou les objets sur un mode descriptif qui s'apparente parfois à la digression. C'est précisément cette prégnance descriptive que cette étude se proposera de mettre en évidence, à partir d'un corpus tiré de l'œuvre *Envoyée Spéciale*. Jean Echenoz pose un regard dysphorique, sarcastique sur le minimalisme dans ce roman en comparant un oiseau dont le chant se répète à « un adepte besogneux de l'école minimaliste » (p. 110). La distance de l'écrivain quant à l'esthétique minimaliste peut aussi se manifester dans son amitié littéraire avec Pierre Michon, l'auteur des *Vies Minuscules*, ce dernier se trouvant en marge de cette phase de renouvellement littéraire aux Éditions de Minuit⁸². Jean Echenoz fait d'ailleurs plusieurs clins d'œil à son ami écrivain dans *Envoyée Spéciale* : pour la description de la maison dans la Creuse, lieu de séquestration de Constance, il s'inspire de la demeure familiale de Pierre Michon lui-même, puis il mentionne explicitement le nom de l'auteur dans un passage du livre, le mettant en scène dans une interview télévisée que la protagoniste regarde (p. 238). C'est une façon pour l'auteur de manifester son admiration envers cet autre écrivain, dont il connaît bien l'œuvre et avec qui

⁸⁰ BLANCKEMAN Bruno (dir.), DAMBRE Marc (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 11

⁸¹ HOUPPERMANS Sjef, *Jean Echenoz : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, p. 162

⁸² Pierre Michon, dont la majeure partie de l'œuvre est publiée aux éditions Verdier et non pas chez Minuit, s'inscrit en marge de cette vague minimaliste, comme l'indique David Ruffel : « Cette reconnaissance fut facilitée par le regroupement de ces écrivains sous la bannière des Éditions de Minuit, au point que l'"école minimaliste" a pu être considérée comme une nouvelle "école Minuit". Et de fait, ce qui définit certainement le plus justement ce *minimalisme*, c'est le désir commun à quelques écrivains et à un éditeur, Jérôme Lindon, de renouveler l'esthétique inventée dans les années 1950 autour des Éditions de Minuit, alors que d'autres auteurs de la période rompaient explicitement avec elle (Pierre Michon par exemple). » (*Romanciers minimalistes, 1979-2003*, op. cit., p. 27)

il partage une même conception de l'écriture, comme ils l'expliquent tous deux dans un entretien à deux voix pour *La Grande Librairie* en 2016⁸³.

Outre le cercle littéraire de Minuit, s'il est un écrivain que Jean Echenoz ne cesse de mentionner et d'ériger en *auctoritas* c'est bien Gustave Flaubert. Dans de multiples entretiens, il réaffirme sa fascination pour l'auteur de *Madame Bovary*, *Bouvard et Pécuchet* et de *L'Éducation sentimentale*, dont il admire l'art du grotesque et de la dérision ainsi que l'usage du discours indirect libre. À ce propos, Sjef Houppermans estime d'ailleurs qu'« Echenoz est très flaubertien dans son ironique approche du réel⁸⁴ ». En atteste le ton employé dans certains passages, comme dans le portrait de Clément Pognel, un personnage d'*Envoyée Spéciale*. Le regard s'arrête un instant, au gré de quelques notations descriptives, sur la casquette du personnage : « Il est coiffé d'une casquette grise sur laquelle est inscrit le mot DIAZÉPAM en beige et dont la visière en plastique brun transparent adoucit, sur sa pommette, son w cicatrisé. » (p. 55) Cela sonne comme un écho implicite à la casquette de Charles Bovary, objet qui scelle le grotesque du personnage. De même, Constance Coste prend des airs d'Emma Bovary, dans son jeu de séduction envers les figures masculines, après l'échec de son mariage. Par conséquent, l'intertextualité avec Gustave Flaubert est donc aussi bien d'ordre thématique, par l'intérêt porté à certains objets ou motifs, que d'ordre tonal. Stéphane Chaudier n'hésite pas à rapprocher la poétique echenozienne de la poétique flaubertienne lorsqu'il déclare : « Le style d'Echenoz, c'est Flaubert plus l'électricité⁸⁵. » En d'autres termes, Jean Echenoz reprend selon lui le principe du « livre sur rien »⁸⁶ et y ajoute une dimension mécanique, née de sa fascination pour la machine, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir *a posteriori*. L'écriture echenozienne constitue donc un véritable hommage à des modèles littéraires.

Toutefois, elle ne recoupe pas seulement des références empruntées à la littérature : le roman echenozien est en quête d'un dialogue interartistique qui permet l'élargissement des possibilités narratives. Il faut s'arrêter ici sur la culture musicale de l'auteur, dans la mesure où elle s'avère fertile, productive dans son processus d'élaboration romanesque. Dans un entretien avec Olivier Bessard-Banquy datant de 1997, Jean Echenoz confie son goût pour le jazz,

⁸³ « Rencontre avec Pierre Michon et Jean Echenoz ». Entretien pour l'émission *La Grande Librairie*, Châtelus le Marcheix, novembre 2016 [URL : <https://www.youtube.com/watch?v=-u7XzLtlj-28>]

⁸⁴ HOUPPERMANS Sjef, *op. cit.*, p. 49

⁸⁵ CHAUDIER Stéphane, « *Ravel*, traité de séduction littéraire ». In *A plusieurs voix, analyses croisées de l'œuvre de Jean Echenoz*. Série de communications dans le cadre du cycle « Autour de l'exposition de Jean Echenoz », Centre Pompidou, 26 janvier 2018 [URL : <http://webtv.bpi.fr/fr/doc/13280/>]

⁸⁶ voir l'expression « aire du vide » d'Olivier Bessard-Banquy en 1.1.3.

musique populaire, hétéroclite, qui joue sur les standards⁸⁷. Il revendique en particulier l'influence du pianiste Thelonious Monk, expliquant même avoir perçu son « premier sentiment d'invention » à l'écoute de sa musique. Ce qui éveille son intérêt dans le jazz, ce sont les effets de rupture dissonante : « On trouve par ailleurs dans le jazz des éléments de syncope, de coupure, de faux pas, de piège, de rupture, de dissonance qui sont pour moi précieux sur le plan de l'écriture⁸⁸. » L'oreille musicale du jeune auteur active donc, d'une certaine manière, son processus de création romanesque, après avoir eu une sorte de révélation face aux « fausses fausses notes⁸⁹ » audibles dans les musiques de jazz, selon ses propres mots. Il s'attache donc à les reproduire dans son écriture, manifestant une vive attention sur le plan sonore, qui n'est pas sans rappeler, encore une fois, le travail d'élaboration, de rédaction de Gustave Flaubert, dont on connaît la minutie, chaque phrase étant mise à l'épreuve du « gueuloir ». Dans l'œuvre echenozienne, le médium musical est source d'inspiration, aussi bien sur le plan thématique, par des noms comme Ravel ou Chopin, que structural et stylistique, le jazz représentant pour lui la matérialisation ultime de la contradiction, principe qu'il cherche à retranscrire dans ses romans, en perpétuel balancement et mouvement. La musique s'appuie sur des variations de thèmes et de rythme, qu'il est possible de transposer dans le champ littéraire, selon certains procédés d'écriture sur lesquels nous reviendrons dans ce travail, dans la mesure où il s'agira d'envisager les perceptions visuelles mais aussi sonores qui viennent parasiter la diégèse et engendrer les pauses descriptives. La question de la représentation romanesque ne saurait donc, dans le cadre d'une étude de la poétique echenozienne, être appréhendée indépendamment de l'intermédialité, exaltée par l'auteur.

Ce dialogue intermédial accorde également une place de choix au médium cinématographique. Jean Echenoz, au fil de ses interviews et de ses œuvres, témoigne constamment de son attrait pour le septième art. D'une part, il fait référence à des grands noms du cinéma tels qu'Alfred Hitchcock ou Fritz Lang⁹⁰. Ses souvenirs de spectateur se répercutent directement dans certains de ses romans. En effet, dans son roman *Les Grandes Blondes*, il parsème des références intermédiaires à la figure féminine de Madeleine incarnée par Kim

⁸⁷ « Il se passe quelque chose avec le jazz ». Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et littérature. Europe* n° 820-821, août-septembre 1997, p. 200

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ « Jean Echenoz : « Un romancier c'est un pickpocket » ». Entretien avec Gérard Berthomieu, Bibliothèque publique d'information, *France culture*, novembre 2017 [URL : https://www.franceculture.fr/conferences/bibliotheque-publique-dinformation/jean-echenoz-un-romancier-cest-un-pickpocket?fbclid=IwAR1GrVd7tZDuWe--TxFEhs7LwweH5mxz0WZrIQ2HIJj7NWt_hOitIVjvBgg]

⁹⁰ « Jean Echenoz ». Entretien avec François Busnel, pour l'émission « Le Grand entretien », *France Inter*, 5 octobre 2012 [URL : <http://www.franceinter.fr/emission-le-grand-entretien-jean-echenoz>]

Novak, et à certaines scènes de *Vertigo – Sueurs froides*, selon la traduction française du titre original –, exprimant de façon explicite sa filiation hitchcockienne. D'autre part, Jean Echenoz se nourrit des techniques cinématographiques pour élaborer ses romans, comme il l'explique ici : « Quand j'ai commencé à faire mes romans, je me suis aperçu que la grammaire, la forme, la rhétorique cinématographiques m'étaient très utiles⁹¹. » Le cinéma constitue donc un dispositif romanesque précieux pour l'écrivain en quête de dynamisme narratif. Nous faisons le choix de seulement esquisser cette problématique de la prégnance cinématographique dans l'œuvre echenozienne, de la laisser en suspens pour le moment, car nous consacrerons, au cours de la dernière partie de cette étude, un développement au rapport entre le regard et la caméra dans *Envoyée Spéciale*. Dans cet aperçu des différentes sources d'inspiration de Jean Echenoz, tant littéraires qu'intermédiaires, il paraît important de mentionner de nouveau la dette, l'apport du Nouveau roman, concernant le lien entre le roman et le cinéma. On sait qu'Alain Robbe-Grillet s'est lui-même attelé à la réalisation de films et à la publication de scénarios remaniés, également appelés cinéromans. Dans « Une voie pour le roman futur », l'écrivain et théoricien loue la force évocatoire supérieure du cinéma :

Mais il arrive à tout moment que le récit filmé nous tire hors de notre confort intérieur, vers ce monde offert, avec une violence qu'on chercherait en vain dans le texte écrit correspondant, roman ou scénario. [...] Il peut sembler bizarre que ces fragments de réalité brute, que le récit cinématographique ne peut s'empêcher de nous livrer à son insu, nous frappent à ce point, alors que des scènes identiques, dans la vie courante, ne suffiraient pas à nous sortir de notre aveuglement. Tout se passe en effet comme si les conventions de la photographie (les deux dimensions, le noir et blanc, le cadrage, les différences d'échelle entre les plans) contribuaient à nous libérer de nos propres conventions⁹².

L'entremise cinématographique produit donc un effet de décentrement, de désorientation par rapport à l'habituel, à l'expérience du quotidien dont Jean Echenoz cherche à rendre compte dans ses romans, notamment grâce à ces références interartistiques. Mais chez cet auteur, le dépassement n'est pas uniquement intermédial, il est aussi générique, à travers le mouvement parodique, qui permet le déploiement et la duplication de la multiplicité des possibilités romanesques.

⁹¹ « J'aime me représenter l'écriture comme un travail technique ». Entretien avec Sophie Joubert, *L'Humanité*, décembre 2017 [URL : https://www.humanite.fr/jean-echenoz-jaime-me-representer-lecriture-comme-un-travail-technique-647233?fbclid=IwAR1MpV_6wKFEayqj-PVtdAbAlfvj2_Ovk-eD651H1J-CsL0CyWyhPpp9xj4]

⁹² ROBBE-GRILLET Alain, *op. cit.*, p. 19

1.2.3. Le jeu parodique autour des genres paralittéraires : le cas du polar

Dans la lignée du postmodernisme, l'écriture echenozienne prend part à un jeu intertextuel⁹³, qui oscille perpétuellement entre le texte donné à lire, et le sous-texte auquel il fait écho de façon générique et parodique. Arrêtons-nous sur la définition du concept de parodie, terme qui a fait couler beaucoup d'encre, en particulier autour de sa distinction avec la forme du pastiche. Dans « Pastiche, parodie : critique en action ou subversion critique ? », Pascale Hellégouarc'h différencie de manière assez efficace les deux notions :

Les termes « imitation » ou « écriture mimétique » rassemblent ici le pastiche et la parodie. La différence cependant n'est pas anodine entre ces deux genres, le pastiche s'attachant davantage au style et la parodie au texte, s'acheminant de ce fait vers la transformation⁹⁴.

Il faut ajouter à ce rappel définitionnel qu'entre le pastiche et la parodie, on observe une distinction tonale⁹⁵ : la transformation parodique, plus manifeste que l'imitation, recouvre un aspect plus ouvertement ludique, et même comique, comme nous l'analyserons à travers la poétique echenozienne. La formation étymologique du mot « parodie » est la suivante : composé de « *ôdê* signifiant "le chant", et *para* à la fois "contre" et "à côté", la notion de parodie postule un "contrechant", une œuvre qui se construit dans l'opposition à une autre, ou du moins en regard avec une autre⁹⁶. » Le mouvement parodique induit donc un retournement, sinon un décalage – du fait de la bisémie du préfixe *para* évoquée ci-dessus –, des règles génériques et littéraires préétablies. À partir d'une étude lexicologique, Linda Hutcheon insiste bien sur « l'intention parodique traditionnelle au niveau pragmatique, à savoir sur le désir de provoquer un effet comique, ridicule ou dénigrant⁹⁷ ».

L'œuvre de Jean Echenoz insuffle une nouvelle tonalité comique à certaines formes romanesques. L'écrivain peut alors être qualifié de polygraphe, du fait de la diversité générique,

⁹³ Christine Jérusalem parle elle d'« écriture seconde ». (JÉRUSALEM Christine, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2005, p. 15)

⁹⁴ HELLEGOUARC'H Pascale, « Pastiche, parodie : critique en action ou subversion critique ? », In *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, sous la direction de Catherine DOUSTEYSSIER-KHOZE et de Floriane PLACE-VERGHNES Berlin, P. Lang, 2006, p. 53-63, p. 54

⁹⁵ Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette dresse un tableau général des pratiques hypertextuelles selon leur régime (ludique ou sérieux) et leur relation : il distingue alors les transformations – parodie / travestissement / transposition – des imitations – pastiche / charge / forgerie.

⁹⁶ SANGSUE Daniel, « PARODIE, littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] [URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/parodie-litterature/>]

⁹⁷ HUTCHEON Linda, « Ironie, satire, parodie », In *Poétique* n°46, avril 1981, p. 140-155, p. 143

ou plutôt sous-générique et stylistique de sa production romanesque, qui oscille entre plusieurs types de récits. Il démontre alors que la parodie n'est pas uniquement la reprise d'une œuvre spécifique, mais qu'elle peut reposer sur la resémantisation de tout un univers générique, ou même de plusieurs genres paralittéraires à la fois, entremêlés. Laurence Comut parle de « réécriture de genres mineurs de la littérature⁹⁸ » ou encore de « collage générique⁹⁹ » pour caractériser le style éclectique de Jean Echenoz. L'auteur s'amuse avec cette pratique – très caractéristique du postmoderne¹⁰⁰ – de la citation ou encore avec celle du collage – nous reviendrons sur cette dernière ultérieurement à propos d'*Envoyée Spéciale* – dans ses œuvres en associant divers éléments ou références, comme l'indique la phrase suivante, tirée du *Méridien de Greenwich* : « Caine avait fabriqué une sorte de collage, un conglomérat de matériaux de récupération qu'il assemblait entre eux selon le principe arbitraire mais rigoureux du tirage au sort. » (p. 222) On peut lire en transparence du terme de « récupération » celui d'intertextualité. L'assemblage de ces références désamorce leur portée originelle au sein de l'intrigue – autrement dit, leur valeur d'embrayeurs génériques –, s'érigeant en véritable transgression comique. Si l'on dresse un bref panorama de l'ensemble de l'œuvre echenozienne, on prend conscience de sa polymorphie parodique. On assiste aussi bien au détournement du récit d'aventures, en un imbroglio stylistique et géographique dans *Le Méridien de Greenwich* ou *L'Équipée Malaise*, qu'à l'évident pathétique du récit de guerre dans *14*. Jean Echenoz s'attèle, en outre, à la parodie du récit de science-fiction, plongeant le lecteur d'*Au piano* dans un monde spectral dialoguant avec l'au-delà, ou encore à une trilogie biographique – composée de *Ravel*, *Courir* et *Des Éclairs* –, « une collection de faits et gestes précis et vérifiés, auxquels s'ajoutent des réflexions de l'auteur et des décors mis en relief par ses descriptions¹⁰¹ » – ces exofictions ne sont pas sans rappeler l'œuvre *Vies minuscules* de Pierre Michon.

Toutefois, il est un genre paralittéraire qui s'impose par rapport aux autres dans l'œuvre de Jean Echenoz : le polar, que l'on peut définir comme un récit où l'intrigue gravite autour d'une enquête, d'une mission et dont les ressorts dramatiques reposent sur les principes de mystère et de suspense¹⁰². On compte à son actif plusieurs parodies de roman policier, avec une

⁹⁸ COMUT Laurence, *art. cit.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ « La citation est la plus puissante figure postmoderne. » (Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 151)

¹⁰¹ HOUPEMANS Sief, *op. cit.*, p. 115

¹⁰² Voir la définition de Jacques SADOUL dans *Anthologie de la littérature policière de Conan Doyle à Jérôme Charyn*, Ramsay, 1980.

inclinaison particulière vers le roman d'espionnage, qui se ressent à nouveau dans son dernier roman paru en janvier 2020, autour de la figure du détective Gérard Fulmard, tourné en dérision comme ses prédécesseurs. Si l'on prend l'exemple de *Lac*, on découvre effectivement une parodie d'un réseau d'espionnage, par le déploiement de techniques particulières de filature et de séquestration qui vient décrédibiliser les services secrets et dynamiter la forme du polar. La parodie se joue autant sur le plan de la diégèse, par des espions eux-mêmes fatigués de leur rôle, que sur le plan de la narration à travers le jeu des commentaires sarcastiques. Mais c'est encore dans *Envoyée Spéciale*, roman qui retiendra notre attention dans le cadre de ce travail, que le caractère parodique du polar se fait le plus grinçant. L'écrivain y signe l'explosion des règles du polar classique énoncées par Jorge Luis Borges¹⁰³. Pour n'en retenir que quelques-unes, ce dernier prône la limitation des personnages à quelques figures romanesques, là où Jean Echenoz se plaît à développer une véritable constellation de personnages, agissant sous une vraie ou fausse identité, et à multiplier des micro-intrigues qui complexifient l'histoire et parasitent la lisibilité de la trame narrative du polar – qui repose ici sur une mission diplomatique –, son intérêt s'en trouvant donc déplacé vers les éléments et situations comiques du texte. De même, le polar classique suppose une focalisation de l'intrigue sur les actions ou indices utiles à la résolution de l'enquête. La dynamique de l'écriture echenozienne va clairement à l'encontre de cette règle en plongeant le narrateur – et le narrataire – dans la vie privée, intime et même sexuelle des personnages, sur le mode de la comédie romantique. *Envoyée Spéciale* dévoile un entremêlement, une imbrication de multiples sous-genres, formes de récits ou voix narratives, dans une logique de « métissage du genre policier », analysée par Dominique Viart et Bruno Vercier dans *La Littérature au présent*¹⁰⁴.

Outre son détournement parodique, le polar connaît une évolution structurale dans le courant de la seconde moitié du XX^e siècle : il recouvre des préoccupations socio-politiques, par appui sur le néo-polar de Jean-Patrick Manchette. Jean Echenoz revendique l'influence de ce dernier dans sa conception de la littérature noire, ce qui se perçoit dès l'incipit d'*Envoyée spéciale* grâce à la référence politique à l'affaire Ben Barka, source d'inspiration de Jean-Patrick Manchette pour son œuvre *L'Affaire N'Gustro*. Le polar est un genre noble aux yeux

¹⁰³ BORGES Jorge Luis, « Leyes de la narración policial », In *Hoy Argentina*, n° 1, avril 1933

¹⁰⁴ « De fait, le roman policier sollicite depuis cinquante ans l'attention d'écrivains qui réfléchissent sur la représentation romanesque : Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, mais aussi Georges Perec, Patrick Modiano ou Jean Echenoz. Même si leur intention est parfois de détourner le modèle de sa norme ou de l'exaspérer pour mieux le détraquer, cet intérêt manifeste les possibilités créatrices inhérentes au genre, comme si sa structure particulière se prêtait à toutes les subversions narratives, à toutes les transformations ludiques. » (*La littérature au présent*, p. 373)

de Jean Echenoz, grand lecteur de romans noirs depuis son enfance. Il constitue une forme romanesque qui ouvre l'acte d'écriture à un champ d'expérimentation plus vaste, comme il l'explique à Olivier Bessard-Banquy : « Les genres mineurs du roman policier, d'espionnage ou d'aventures me paraissaient par ailleurs une alternative, des lieux propices à l'expérience romanesque¹⁰⁵. » Le genre paralittéraire du polar comprend des avantages en termes de composition narrative, qui sont d'autant plus plaisants pour Jean Echenoz qu'il les remodèle selon un style dont il conviendra d'étudier la finesse. Cela donne lieu à un enchevêtrement parodique, qui dépasse le niveau structural du polar. À une échelle intratextuelle, on remarque d'autres dédoublements parodiques, comme dans l'extrait suivant : « Le fauteuil du général n'a pas l'air bien douillet, ses accotoirs sont oxydés, ses coins fendillés laissent distinguer, voire fuir par lambeaux, son infrastructure en polyuréthane de la première génération. » (p. 10) On peut lire, en sous-texte, une parodie de la description-ekphrasis du trône d'Achille par Homère. Ainsi, l'écriture echenozienne engendre un vertige parodique qui ne se réduit pas à une reprise générique. Dans son ouvrage portant sur les récits indécidables, Bruno Blanckeman explique d'ailleurs que la parodie porte sur ce qu'il nomme les « matrices narratives » plus que sur les genres, dans la mesure où « elle est la mémoire décapée du récit [qui] rend possible sa résistance à l'usure des formes narratives et le renouvellement de ses cheminements prospectifs¹⁰⁶ ». L'expression « à l'usure » est d'ailleurs employée de façon métatextuelle dans *Envoyée Spéciale* (p. 11) et renvoie à un *ethos* parodique. Cela sonne comme une dénonciation de la part de Jean Echenoz des auteurs fondant leur poétique sur des automatismes d'écriture, des schèmes trop usités, jusqu'à « à l'usure », à l'instar de l'omniscience du narrateur par exemple, que l'écrivain se plaît à détourner et à parodier comme nous l'analyserons plus amplement. Comme l'écrit Jean Émelina, « L'usage, c'est aussi ce qui s'use¹⁰⁷. » Jean Echenoz entend donc détourner l'usage de certaines formes littéraires afin d'en éviter l'usure.

Toutefois, quand on l'interroge à ce propos¹⁰⁸, l'auteur adopte une posture de défiance et rejette étonnamment cette idée de parodie, comme ici récemment, sur *France Inter*, lors de la sortie de son dernier roman *Vie de Gérard Fulmard* en janvier 2020 :

Je ne crois pas que ce soit une parodie de polar, c'est un roman noir que je peux traiter avec un peu de distance, ce qui donne un peu cette impression, mais moi je suis très fidèle à cette forme

¹⁰⁵ BESSARD-BANQUY Olivier, *op. cit.*, p. 195

¹⁰⁶ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 46

¹⁰⁷ ÉMELINA Jean, *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996, p. 49

¹⁰⁸ « Encore un polar, une parodie de polar, qu'est-ce qui vous fait tant jubiler dans le roman policier ? » Hélène Roussel

du roman noir parce qu'elle permet énormément de choses [...], de parler du monde contemporain, de mettre en scène des drames, des passions¹⁰⁹.

Derrière la fidélité, c'est l'hommage qui s'entend, la fascination de l'écrivain envers ce genre romanesque. Cela nous évoque un fragment d'*Envoyée Spéciale*, la mise en scène d'une interview radio de Gérard Delplanque, dans laquelle la journaliste lui demande : « Ce sera ma première question : hommage ou parodie ? » (p. 190) Pour Florence Leca-Mercier, cet extrait détaché du fil narratif constitue une « mise en abyme de l'intrigue et du style¹¹⁰ » de l'ensemble du roman, dans la mesure où l'auteur ne dissocie pas lui-même la parodie de l'hommage – associé traditionnellement au pastiche –, du clin d'œil générique ou littéraire. Selon la distinction théorique établie par Catherine Dousteysier-Khoze dans son article « De la parodicité », l'écriture echenozienne se place plutôt du côté de la « parodie conditionnelle », définie comme une transformation « animée d'un effet comique (même minimal) et *animée ou non d'une intention* (de l'auteur) qui affecte un texte ou un genre donné¹¹¹ », que de celui de la « parodie constitutive », motivée à l'inverse par une intention parodique claire et assumée par l'auteur. Gardant lui-même ses distances à l'égard de la notion de parodie, on remarque que Jean Echenoz privilégie l'idée plus générale et plus poreuse de distance, notion qu'il prône également lorsqu'on lui parle d'ironie. Un lien étroit se tisse alors entre la parodie et l'ironie, qui reposent toutes deux, selon des modes différents – respectivement, la superposition textuelle et énonciative¹¹² – sur le principe de duplicité, de dédoublement cher à Jean Echenoz, dont nous étudierons les nuances stylistiques et sémantiques. En dépit de la posture de l'auteur à son égard, la parodie s'impose comme le véritable précepte d'une écriture dédoublée, multipliant les jeux d'écho et les niveaux de lecture. Cette duplicité se fait particulièrement prégnante au sein des descriptions, dans la mesure où ces séquences textuelles activent un fort horizon d'attente chez le lecteur, généralement déjoué par le biais de la déformation loufoque de

¹⁰⁹ « Jean Echenoz : "Un livre, c'est chaque fois relancer les dés, on ne sait pas ce qui va sortir" ». Interview par Hélène Roussel pour l'émission *Le Grand Entretien, France Inter*, 3 janvier 2020 [URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien-03-janvier-2020>]

¹¹⁰ « L'"humouronie" de Jean Echenoz ». Diffusion d'une conférence de Florence LECA-MERCIER et de Christelle REGGIANI, Centre Pompidou, 26 janvier 2018

¹¹¹ DOUSTEYSSIER-KHOZE Catherine, « De la parodicité », In DOUSTEYSSIER-KHOZE Catherine (dir.), *op. cit.*, p. 65-79, p. 71

¹¹² « Si nous mettons cette structure en parallèle avec celle de la parodie, nous nous voyons obligés de constater que l'ironie opère au niveau microscopique (sémantique) de la même manière que la parodie opère au niveau macroscopique (textuel) ». (Linda HUTCHEON, *art. cit.*, p. 144)

l'univers endophorique et même exophorique. Ce sont ces fragments descriptifs, déployant de multiples stratégies posturales, qui retiendront notre attention.

1.3. L'omniprésence du regard intrusif et descriptif

Avant d'esquisser les traits principaux du réseau descriptif dans *Envoyée Spéciale*, il est nécessaire d'appréhender sous un angle théorique certaines notions littéraires clé de notre étude, à savoir celle de description, recouvrant de multiples fonctions et enjeux, ainsi que celle de posture, tant dans ses manifestations littéraires que dans ses ancrages sociaux, mobilisant différents *êthê*, diverses stratégies perceptives, descriptives, mais aussi réceptives et décriptives.

1.3.1. Les enjeux majeurs de l'écriture descriptive

La question de la description se situe dans le prolongement direct de la problématique littéraire de la représentation, que nous avons esquissée précédemment. Elle en constitue le versant stylistique, qui va interroger les différentes modalités d'appréhension mais surtout de retranscription du monde par l'acte d'écriture. Si toute description est une représentation, alors la parole – au sens large, qui englobe l'énoncé écrit, textuel – devient un mode d'appropriation du réel et non pas une copie conforme de ce dernier. La description constitue un automatisme langagier : on remarque que tout locuteur, cherchant sur le mode de la retranscription, de la remémoration ou plus simplement, de la présentation, à évoquer une personne, un objet, un lieu ou un fait, va nécessairement mobiliser des codes descriptifs dans son énoncé, afin d'engendrer un processus de visualisation chez son locataire. Selon le théoricien Jean-Michel Adam, décrire est un acte de langage naturel pour l'être humain comme il l'explique dans *La Description*. Il définit même le geste descriptif, au-delà de son sens littéraire, comme le « mode de renvoi au monde le plus propre à une langue maternelle¹¹³ », avec la vocation déictique du langage. À l'inverse de la *deixis* ancrée dans une situation d'énonciation donnée, la description peut se déployer aussi bien sur le plan de l'histoire que sur le plan du discours, selon la distinction que l'on doit à Émile Benveniste¹¹⁴. Elle est une composante nécessaire du récit romanesque,

¹¹³ ADAM Jean-Michel, *La description*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993, p. 8

¹¹⁴ BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale* (tome 1), Paris, Gallimard, coll. « tel », 1966

d'autant plus qu'elle va permettre – dans l'incipit notamment, qui accorde à l'énoncé descriptif une place privilégiée – de poser le cadre de la diégèse, d'en présenter l'époque, le lieu ou encore les personnages, ce qui lui confère le statut de « texte d'exposition¹¹⁵ ». Néanmoins, cette distinction nette entre récit et discours semble peu probante dans le cadre d'une étude de l'écriture descriptive, dans la mesure où les frontières s'avèrent poreuses entre la vocation déictique et le geste descriptif, entre l'énoncé discursif et l'énoncé descriptif. En effet, le texte descriptif peut être marqué d'une certaine oralité – par le recours à des présentatifs notamment –, comme si l'enjeu ne se situait plus seulement dans la représentation d'un univers de référence mais également dans la représentation d'un discours. On observera cette ambiguïté, ce brouillage chez Jean Echenoz, dont l'écriture oralise l'énoncé descriptif, en particulier par des effets de cumul de voix, de polyphonie. L'étude de la description recoupe donc de nombreux enjeux énonciatifs, qui comprennent aussi bien le rapport de l'individu-locuteur au monde que la relation au discours, au langage même. *De facto*, l'énoncé descriptif met en place une relation entre un sujet et un objet, dont la complexité se joue à travers les différentes fonctions que l'on attribue à la description, de sa fonction représentative à sa fonction productive, en passant par les fonctions expressive, ornementale et dilatoire de celle-ci. Nous nous pencherons sur ces différents critères fonctionnels au fil de notre analyse des énoncés descriptifs dans *Envoyée Spéciale*.

Pourtant, malgré les multiples enjeux qu'elle recouvre, la description est souvent considérée comme un objet de suspicion voire de rejet dans le champ littéraire. C'est ce que développe Philippe Hamon dans *Du Descriptif*, lorsqu'il dresse un aperçu historique de la notion de description. Il semblerait que l'on puisse regrouper les reproches qui lui sont adressés en deux catégories : les critiques par excès – de texte, de détails présumés inutiles, de savoir sur un mode hypertrophique et ostentatoire –, et les critiques par défaut – dans la mesure où la description n'est jamais qu'une représentation imparfaite, incomplète du réel. On peut préciser ce propos en remarquant que ces jugements concernent d'un côté le pôle de la production, dans ses prétentions représentatives arbitraires et illusives, et de l'autre, celui de la réception, avec le risque d'un ennui du lecteur, de sa déroute au fil des développements descriptifs – face à un lexique parfois technique et délié de la trame narrative – et à terme, de son détournement de l'histoire, de son désir de « s'absenter du texte¹¹⁶ », comme l'écrit Philippe Hamon. En effet, la

¹¹⁵ ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André, « Les enjeux textuels de la description », In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°34, Raconter & décrire, 1982, p. 93-117, p. 103

¹¹⁶ HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1994, p. 17

description est à la fois un mode d'écriture (représentative) mais aussi un mode de lecture spécifique, comme il l'explique dans son *Introduction à l'analyse du descriptif*, le temps de la description demandant un « temps de lecture aménagé¹¹⁷. » Paul Valéry la rejette, ce dernier allant jusqu'à considérer qu'elle est « une diminution de la partie intellectuelle de l'art¹¹⁸ », autrement dit un appauvrissement antipoétique de la langue littéraire, par facilité rhétorique et affichage encyclopédique des écrivains. L'énoncé descriptif semble donc condamné à son statut d'auxiliaire, de lieu de présentation ponctuelle de telle ou telle donnée narrative, utile à la bonne compréhension du lecteur, et non d'hypertrophie textuelle, de « hors-d'œuvre¹¹⁹ ». La description suscite donc des débats quant à son statut romanesque, quant à la place à lui attribuer au sein d'un récit, tant qualitativement que quantitativement. Dans un entretien, Jean Echenoz témoigne du dilemme auquel il se trouve lui-même confronté, en tant que romancier :

Sur l'angle de la réalité, j'ai quand même envie de montrer des choses qui m'apparaissent et qui peuvent me surprendre, me choquer. Il y a une part du roman qui représente le monde qu'on traverse. Même si je trouve que cette obsession de description du monde, depuis quelques années, est un peu une revendication, une gesticulation fatigante. Mais on a envie de montrer des choses assez saisissantes, assez fortes et assez scandaleuses¹²⁰...

Dans ces propos, l'auteur formule ainsi le paradoxe qui gravite autour de la notion de description : il exprime une lassitude générale à l'égard de l'automatisme descriptif qu'il qualifie de « gesticulation fatigante », mais il en admet la nécessité en termes d'efficacité romanesque, d'intensité de lecture. Par l'acte d'écriture, l'auteur se doit de transmettre au lecteur la dimension saisissante du monde, cristallisée par le geste descriptif : le choc d'observation se transforme ainsi en effet de lecture.

Loin d'appauvrir et de ralentir la trame du récit, l'énoncé descriptif peut pleinement participer du plaisir de lecture. Dans son introduction à *Du Descriptif*, Philippe Hamon introduit le concept de « descriptif¹²¹ » pour remplacer celui de « description » : pour lui, la substantivation en *-tion tend à opposer et à subordonner la notion à une autre dominante textuelle, celle de la narration, alors que les enjeux de l'écriture de la description dépassent

¹¹⁷ HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 87

¹¹⁸ VALÉRY Paul, « « Degas, Danse, Dessin », In *Œuvres. II.*, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 1220

¹¹⁹ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 21

¹²⁰ « Jean Echenoz : L'image du roman comme moteur de la fiction ». Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 1996 [URL : <http://www.remue.net/spip.php?article3129>]

¹²¹ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 5

largement cette antinomie¹²² entre énoncé narratif et énoncé descriptif. Jean-Michel Adam récuse cette dichotomie théorique, car il estime qu'« action(s) et description(s) s'entremêlent au niveau des grandes unités textuelles comme au niveau des phrases¹²³. » Par conséquent, on ne peut que constater la complexité de la notion de description, souvent définie à tort par la négative en regard du concept de narration, en dépit de la diversité des formes et des fonctions qui lui incombent. De ses origines rhétoriques et épidiectiques dès l'Antiquité à nos jours, la description connaît une évolution formelle et idéologique, selon les époques et les mouvements littéraires mais aussi artistiques qu'elle traverse, celle-ci entretenant des liens étroits avec d'autres médias, la peinture depuis l'ekphrasis homérique, puis le cinéma à partir du XX^e siècle. Il semble donc délicat de dégager une unité au milieu de cette polymorphie des séquences descriptives. Philippe Hamon et Jean-Michel Adam citent quasiment la même typologie des énoncés descriptifs, tout en soulignant sa fébrilité, sa flexibilité en pratique dans l'analyse – un même fragment peut contenir plusieurs types de description : selon ce classement, il existe la chronographie, la topographie, la prosopopée, l'éthopée, la prosopographie, le portrait, le parallèle, et enfin l'hypotypose. Par ailleurs, on note alors combien les critiques s'appuient sur des critères structurels pour en déduire des constantes stylistiques : la description serait une structure composée de micro-structures à délimiter, au sein d'une macro-structure (le récit). Il est alors possible d'étudier la description selon sa délimitation dans le flux textuel et sa structure interne, qui révèle différentes procédures scripturales, énoncées notamment par Marie-Annick Gervais-Zaninger dans *La Description*¹²⁴. On trouve d'abord les mouvements d'ancrage et d'affectation qui correspondent à l'introduction du thème-titre dans la description, puis celui d'aspectualisation, autrement dit de fragmentation de l'objet décrit ; s'en suit la procédure de mise en relation – aussi appelée « assimilation », revenant pour le dire simplement à comparer l'objet avec d'autres éléments –, et enfin celle de (sous-)thématisation, c'est-à-dire l'emboîtement d'une séquence descriptive dans une autre, selon un système de ramification à partir du thème-titre. Ce dernier, que l'on pourrait définir simplement comme le terme introducteur de chaque description – et qui correspond généralement à l'objet décrit, au sens étymologique d'objet, « jeté, placé devant » –, permet au texte descriptif d'exhiber une grande richesse lexicale, selon un jeu d'hyponymie et d'hyponymie, de synonymie ou d'antonymie.

¹²² Cette antinomie constitue l'« un des traits majeurs de notre conscience littéraire » selon Gérard Genette dans *Figures III*.

¹²³ ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André, *art. cit.*, p. 115

¹²⁴ GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, *La Description*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Ancrages Lettres », 2001, p. 78

Face aux critiques, la description se doit de justifier sa place dans le récit. Or, pour Philippe Hamon, c'est justement dans ce travail lexical que le descriptif légitime son existence, comme il l'explique en 1981, dans *Introduction à l'analyse du descriptif*, lorsqu'il parle d'« introduction d'un paradigme lexical dans la syntagmatique transformationnelle d'un récit¹²⁵ ». On reconnaît ici le modèle d'analyse saussurien : l'énoncé descriptif va rompre – et interrompre en tant que pause narrative, pour reprendre le concept narratologique de Gérard Genette – la linéarité du récit pour y introduire une idée de verticalité à travers la chaîne lexicale – on pense à la prégnance des isotopies. Philippe Hamon explique que l'essence du descriptif se joue dans cet « effort pour résister à la linéarité contraignante du texte¹²⁶ » : il devient alors le « lieu d'une conscience paradigmatique de l'énoncé¹²⁷ », autrement dit le lieu d'une réflexion sur la langue, « une sorte d'appareil métalinguistique interne amené fatalement à parler des mots au lieu de parler des choses¹²⁸. » Le terme de « conscience » présuppose ainsi des enjeux cognitifs, herméneutiques, il introduit donc un sujet pensant : la description serait toujours une représentation subjective, modalisée, à travers un regard donné qui surdétermine la perception comme le transcrit la présence de multiples subjectivèmes, comme les adverbes ou les adjectifs de couleur, entre autres. Cela va à l'encontre du risque de disparition humaine, de dépersonnalisation du descriptif supposé par Jean-Michel Adam dans *La Description*¹²⁹. L'énoncé descriptif doit être placé sous l'égide du sujet, qui va alors l'animer à travers ses différentes stratégies subjectives et posturales.

1.3.2. Posture descriptive, posture littéraire

La question du regard, et surtout du sujet porte-regard, est fondamentale dans l'étude de la description puisque, comme l'affirme Marie-Annick Gervais-Zaninger, « la description est mise en regard d'un sujet et d'un objet, échange dialectique entre regardant et regardé¹³⁰. » Néanmoins, cet échange ne se réduit pas à un sujet décrivant et à un objet décrit, dans la mesure où le dialogue a surtout lieu entre une instance intratextuelle et un lecteur extratextuel : ce dernier est en effet lui-même en posture d'observation du sujet-descripteur dans le texte, à travers l'acte de lecture. On comprend alors que le descriptif engendre une multitude de

¹²⁵ HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 86

¹²⁶ HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1994, p. 5

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 78

¹²⁹ ADAM Jean-Michel, *op. cit.*, p. 72

¹³⁰ GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, *op. cit.*, p. 45

stratégies posturales, tel que le révèle Philippe Hamon : « Mais, sans doute, le descriptif tend à convoquer en texte des postures de descripteur et de lecteur (de descriptaire) particulières¹³¹. » Véritable contrat d'écriture et de lecture, l'énoncé descriptif devient une communication, un acte de langage entre différentes instances subjectives ayant un rôle à jouer. C'est précisément à ces postures de descripteur(s) et de descriptaire(s) que nous nous intéresserons dans le cadre de notre étude. Avant toute chose, il est nécessaire de préciser que le fait de décrire s'étend bien au-delà de celui d'observer, dans la mesure où l'énoncé descriptif déploie une véritable subjectivité énonciative, qui comprend, certes, la posture d'observateur face à l'objet décrit, mais aussi et surtout, celle d'énonciateur, vis-à-vis de son propre énoncé – vis-à-vis des mots plus que des choses. Ce n'est pas tant la représentation du monde extérieur qui est en jeu, mais plutôt celle du sujet et de sa psyché intérieure. Par le terme de posture, nous entendons donc la position physique du sujet descripteur, qui va influencer son approche du réel et la qualité de sa perception – d'autant que certaines poses sont érigées en clichés littéraires, à l'instar de la description postée à la fenêtre – mais nous faisons surtout référence à l'attitude psychologique du ou des sujet(s). En effet, le lecteur-descriptaire découvre au fil du texte non pas une mais des instances subjectives, le regard descriptif pouvant renvoyer aussi bien à l'auteur sur le plan de l'écriture, qu'au narrateur sur le plan de l'énonciation, ou qu'au personnage, sur le plan de la focalisation. Il convient ici de s'arrêter sur la différence entre énonciation et focalisation : dans un récit, le système énonciatif se rapporte à la voix narrative, ce dernier pouvant alors comporter différents types de focalisation, comme l'explique Gérard Genette dans *Nouveau Discours du récit*¹³². Au sein de l'énoncé descriptif, le narrateur peut ainsi déléguer son point de vue à certains personnages en situation d'observation, selon le principe de « préfocalisation », ou même s'amuser à brouiller la focalisation, à parasiter le regard du personnage, et de ce fait, à l'annihiler, comme nous l'observerons au fil de l'œuvre echenozienne.

Cette délégation fragmente la subjectivité en supposant l'existence de plusieurs instances perceptives, et peut engendrer, à la lecture, des problèmes de définition du foyer de perception, de localisation de la posture descriptive, et de délimitation de l'instance subjective, dans la mesure où cette dernière semble mouvante et insaisissable. Quoi qu'il en soit, une description postule toutefois toujours un ancrage subjectif, même si elle se présente comme objective, par l'absence de modalisation explicite par exemple. Philippe Hamon l'écrit : « L'objectivité est un

¹³¹ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 6

¹³² GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983

effet d'énonciation dans l'énoncé¹³³. » En conséquence, tout texte répond à une stratégie posturale, de manière plus ou moins implicite, ne serait-ce que par l'acte de sélection des informations nécessaires à la représentation. On peut objectiviser la posture subjective mais on ne peut l'abolir. Observons l'extrait suivant de *14* de Jean Echenoz, dans lequel l'un des personnages principaux, pilote de guerre, vit ses derniers instants :

Charles, béant, par-dessus l'épaule affaissée d'Alfred, voit s'approcher le sol sur lequel il va s'écraser, à toute allure et sans alternative que sa mort immédiate, irréversible, sans l'ombre d'un espoir – sol présentement occupé par l'agglomération de Jonchery-sur-Vesle, joli village de la région de Champagne-Ardenne et dont les habitants s'appellent les Joncaviduliens¹³⁴.

Dans ce court fragment, Jean Echenoz fait le choix de la focalisation externe – les dernières pensées de Charles Sèze nous demeurent inconnues –, adoptant un ton dénué de toute sensibilité, empreint de froideur, face à la mort immédiate du protagoniste. Pour accentuer ce décalage tonal, la situation diégétique est même prétexte au déploiement de notations topographiques sur le mode de la carte postale, du guide touristique. Or, ce refus de pathos ne peut être considéré indépendamment de la stratégie posturale de l'œuvre entière, qui traite de la Première Guerre mondiale sur un ton impassible, prenant le contrepied des récits et témoignages historiques. En ce sens, l'objectivation est déjà une posture, un choix stylistique de l'auteur dont témoigne l'attitude du narrateur, et même celle des personnages, au regard de l'inaffectivité de Charles ou encore de Blanche. Toute démarche perceptive individuelle participe donc d'une stratégie subjective d'ensemble, voire de l'élaboration de la poétique d'un auteur¹³⁵. Dès lors, on prend conscience de l'importance des énoncés descriptifs, qui deviennent des espaces propices au déploiement de la diversité des postures, aussi bien du narrateur que des personnages – qui décrivent ou sont décrits –, ou de l'auteur à travers eux. La problématique de la posture descriptive se situe effectivement au carrefour des enjeux de l'écriture de la description et de l'étude de la subjectivité. La prégnance subjective de la description repose sur les « subjectivèmes¹³⁶ », autrement dit les mots porteurs d'un sème subjectif, que Catherine Kerbrat-Orecchioni a pu classifier dans son ouvrage *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Comme pour tout autre catégorie textuelle, la coloration subjective d'un texte

¹³³ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 51

¹³⁴ ECHENOZ Jean, *14*, Paris, Minuit, 2012, p. 57

¹³⁵ Jérôme Meizoz évoque brièvement cette question des « personnages délégués » en expliquant que « l'auteur s'est diffracté en eux » (MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, p. 28).

¹³⁶ KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Quatrième édition, Paris, Armand Colin, coll. « U linguistique », 1999, p. 36

descriptif peut donc provenir de la valeur déictique, affective ou évaluative de certains termes, de modalités d'énoncé qui renverraient de fait à la présence du sujet de l'énonciation, en tant que marqueurs d'un *modus* de cet énonciateur, c'est-à-dire de son attitude vis-à-vis de son énoncé ou de l'objet décrit. Toutefois, cette présence subjective se complexifie au sein de la description avec l'irruption de nouvelles modalités, théorisées par Philippe Hamon dans *Du Descriptif*. Outre le fait que l'auteur insiste sur l'abondance de connotateurs tonaux, euphoriques ou dysphoriques, au sein des descriptions, il introduit les modalités du « vouloir, savoir, pouvoir, devoir » :

Ce qui principalement est modalisé à l'occasion d'une description, c'est donc essentiellement une compétence, celle du narrateur à faire-être, à faire exister quelque chose. Soit la compétence du sujet de l'énonciation, celle du narrateur-descripteur (son vouloir/savoir/pouvoir/faire être, c'est-à-dire son vouloir/savoir/pouvoir/devoir/décrire), soit la compétence du sujet de l'énoncé (le vouloir/pouvoir/savoir/devoir être d'un personnage, ou d'un objet.) La modalisation peut porter sur l'acte de décrire lui-même¹³⁷.

Le système de modalisation s'en trouve alors enrichi, dans la mesure où la subjectivité peut à la fois se manifester au niveau de ce qui est décrit (*dictum*) et dans la manière de décrire (*modus*)¹³⁸. Dans le cadre de nos analyses, nous retiendrons surtout les modalités de *pouvoir voir*, soit la compétence, l'acuité visuelle du descripteur – elle peut être obstruée par un filtre optique –, celle de *savoir voir*, correspondant à sa minutie et à son sens plus ou moins développé de l'observation, et enfin la modalité du *vouloir voir*, qui renvoie au désir du sujet d'observer, et donc d'explicitier cette perception à travers un développement descriptif. La posture subjective est révélatrice d'une compétence descriptive, discursive.

Cette figure du sujet qui se reflète et se construit, dans le miroir descriptif donné à lire, se nomme l'*ethos*. Ce concept peut être défini comme la construction d'une image de soi – dynamique et non pas figée – à travers son discours, et en ce qui concerne les énoncés descriptifs, son mode d'appréhension du monde et du langage. L'*ethos* est « une manière de dire qui est aussi une manière d'être¹³⁹ », selon les mots de Dominique Maingueneau. Il s'intéresse à la réception de cet *ethos*, à l'attitude de rejet ou d'adhésion du lecteur, ce dernier participant pleinement de l'élaboration de la posture intratextuelle. Le critique nomme

¹³⁷ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 113

¹³⁸ Voir distinction de Charles Bally entre *modus* et *dictum* dans son ouvrage *Linguistique Générale et Linguistique Française*, (1ère édition 1932), Paris, Ernest Lerou, 1944.

¹³⁹ MAINGUENEAU Dominique, « L'ethos », In *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Série Lettres », 2004, p. 203-221, p. 221

« incorporation¹⁴⁰ » le processus d'assimilation de l'*ethos* discursif par le lecteur, ce mouvement reposant principalement sur des effets de confiance et de connivence induits par le texte. À noter que le préfixe *cum* a d'ailleurs un sens ambivalent, puisqu'il peut signifier en latin « avec » ou « contre » : cela renvoie à l'ambivalence du lien qui unit le narrateur et le narrataire, le descripteur et le descriptaire au sein du texte, rapport dont nous étudierons les nuances et variantes dans *Envoyée spéciale*. Dans ce roman, le plaisir du descriptif tient justement au fait que la stabilité subjective est mise à mal : la mouvance posturale rompt l'adhésion du lecteur et induit un nouveau rapport au texte qu'il conviendra d'interroger. La définition du terme de posture est problématique, dans la mesure où toute posture s'affirme à la fois par sa singularité et par la multiplicité des possibilités discursives qui lui sont offertes. Jérôme Meizoz cristallise ce paradoxe dans son ouvrage théorique sur les postures littéraires, lorsqu'il écrit : « Si toute posture se donne comme singulière, elle inclut simultanément en elle l'emprise du collectif¹⁴¹. » Il explique que les œuvres modernes obéissent désormais à un régime de singularité, où chaque auteur cherche à affirmer sa propre posture de créateur au sein du champ littéraire, contrairement aux œuvres médiévales par exemple, qui étaient plutôt soumises à un régime de communauté, dans lequel la figure individuelle de l'auteur était éliminée derrière celle d'artisan. La posture oscille donc entre le singulier et le collectif, entre l'espace textuel et l'espace social : en découlent des enjeux d'ordres sociologique et idéologique. La troisième partie de cette étude s'attachera effectivement à démontrer combien le jeu des postures se trouve pris dans les rouages du champ social, à mi-chemin entre l'individualité et la société : tout sujet vise à produire, aussi bien dans sa conduite que dans son discours, une certaine image de lui-même dans l'esprit d'autrui, une impression sur la *persona* qu'il dévoile, selon la notion antique, traduisible par « masque¹⁴² ». On remarque la diversité des concepts qui gravitent autour de la notion de posture, la complexité de sa définition théorique se donnant à lire dans sa polymorphie à l'échelle de la littérature, d'un genre, et même parfois d'une seule et même œuvre. La posture est mouvante aussi bien dans l'histoire littéraire que dans le texte : elle est une construction textuelle et rhétorique. À cet égard, on peut reprocher à l'ouvrage de Jérôme Meizoz de s'intéresser majoritairement à la face externe de la posture, c'est-à-dire uniquement à la mise en scène de l'auteur, et de ne pas la mettre en rapport avec les figures de narrateur et des personnages, et leurs postures internes aux œuvres ou plutôt intratextuelles,

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 207

¹⁴¹ MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Éditions, 2007, p. 26

¹⁴² Cf. notice de l'*Encyclopædia Universalis* [URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/persona/>]

c'est-à-dire les différents *êthê* qui se manifestent et se confrontent dans l'espace romanesque. Celles-ci s'entremêlent à travers les séquences descriptives, par un jeu d'instabilité tonale et focale. Elles se déploient sur la scène énonciative du roman, sur ce que Dominique Maingueneau nomme « la scénographie ». Ainsi, dans le cadre d'une étude stylistique du système descriptif et subjectif, la posture est équivalente à l'*ethos*, au sens où l'entend le théoricien : « L'*ethos* est une notion *discursive*, il se construit à travers le discours, ce n'est pas une "image" du locuteur extérieure à la parole¹⁴³. » La facticité de la posture est notamment mise en relief dans le goût d'un auteur pour le détournement d'*êthê* archétypaux. Selon la définition de Jérôme Meizoz, « la "posture" est la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire. Connaissant celle-ci, on peut décrire comment une "posture" la rejoue ou la déjoue¹⁴⁴. » Dans *Envoyée Spéciale*, la parodie echenozienne se plaît justement à déjouer certaines postures littéraires à travers les différentes attitudes des personnages et du narrateur, en particulier dans les nombreux fragments descriptifs qui composent l'œuvre.

1.3.3. Le réseau descriptif dans *Envoyée Spéciale*

Le roman *Envoyée Spéciale* tend à redonner à la description ses lettres de noblesse, dans la mesure où les séquences descriptives s'y multiplient de manière hypertrophique. De son rapport avec le roman d'espionnage découle un paradoxe : soit on considère ces fragments romanesques comme des pures digressions, dont l'apparente gratuité éloigne le lecteur du fil de l'intrigue, soit on les envisage comme des passages obligés pour tout roman, des « lieux de stockage d'indices¹⁴⁵ » selon l'expression de Philippe Hamon. C'est sur cette ambiguïté que joue Jean Echenoz dans son œuvre, en accordant une place si privilégiée à l'écriture de la description : il entend proposer une reconsidération de la description dans son mode d'assemblage romanesque. Dans un entretien à Sophie Joubert, il déclare qu'un « livre est toujours un ramas de déchets, en tout cas le résultat d'une accumulation d'observations, de choses entendues, lues¹⁴⁶. » L'écriture répond à une observation fine du monde, ce qui explique sa dimension fortement descriptive, entremêlant aussi bien des perceptions visuelles que sonores, comme nous aurons l'occasion de le remarquer dans *Envoyée Spéciale*. Ces propos de

¹⁴³ MAINGUENEAU Dominique, *op. cit.*, p. 204

¹⁴⁴ MEIZOZ Jérôme, *op. cit.*, p. 18

¹⁴⁵ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 50

¹⁴⁶ « J'aime me représenter l'écriture comme un travail technique ». Entretien avec Sophie Joubert, *L'Humanité*, décembre 2017 [URL : https://www.humanite.fr/jean-echenoz-jaime-me-representer-lecriture-comme-un-travail-technique-647233?fbclid=IwAR1MpV_6wKFEayqj-PVtdAbAlfvj2_Ovk-eD651H1J-CslOCyWyhPpp9xj4]

l'auteur posent la question de l'origine de l'élaboration romanesque, de la collecte de matériaux romanesques, dont le livre est la résultante. Jean Echenoz répond parfaitement à l'un des impératifs énoncés dans *Du Descriptif*, à savoir « réunir d'abord sa documentation avant d'écrire sa description¹⁴⁷ » : cette documentation, réunie dans ses carnets de notes, se compose essentiellement de ses propres perceptions quotidiennes, de recherches encyclopédiques, sur tel ou tel sujet, personnage historique ou lieu, éveillant sa curiosité, et de notes prises à partir de faits divers – « matériau d'incitation à la mise en récit¹⁴⁸ » selon Philippe Hamon. Sans s'étendre sur les informations autour de ces faits divers source d'inspiration, dans la mesure où il n'en conserve que quelques éléments, Jean Echenoz en loue l'efficacité narrative : « Il n'y a jamais plus d'1% de la réalité qui soit pertinent en termes de romanesque, mais ces détails-là sont toujours plus romanesques que ceux que l'on pourrait inventer¹⁴⁹. » Cette transposition du réel dans la fiction sous la forme de détails, dont le développement s'étend de la simple notation descriptive à un fragment de plusieurs pages, assure une résonance contemporaine au roman, un « effet de réel¹⁵⁰ » au sens où l'entend Roland Barthes – du fait de leur insignifiance apparente. Dans le cas d'*Envoyée Spéciale*, Jean Echenoz explique, lorsqu'il présente brièvement le roman en 2016, que le projet romanesque est parti de trois lieux : Paris et la Creuse, deux endroits qu'il connaît bien, et la Corée du Nord, dont il ignorait tout. C'est précisément l'opacité de cette destination, « comme une tâche aveugle¹⁵¹ », pour reprendre ses mots, qui a suscité son intérêt, aiguissant d'abord son envie de documentation puis son désir de création. Or, cette curiosité intellectuelle, cette phase de documentation, trouve des répercussions directes dans sa poétique, à travers le didactisme de la voix de l'instance narrative ou de certains personnages. Dans *Envoyée Spéciale*, on retrouve tout un développement sur la situation politique et socio-économique de la Corée du Nord, par l'intermédiaire du général Bourgeaud, qui entre en écho avec les informations qu'a pu lire l'auteur lui-même dans sa phase de préparation du roman.

Le roman exhibe les rouages de son processus d'élaboration. Pourtant, Jean Echenoz emploie, non sans provocation, la métaphore « ramas de déchets » pour désigner l'œuvre

¹⁴⁷ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 48

¹⁴⁸ HAMON Philippe, « Introduction. Fait divers et littérature », In: *Romantisme*, 1997, n°97, *Le fait divers*, p. 7-16, p. 9 [DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1997.3233>]

¹⁴⁹ « La réalité en fait trop, il faut la calmer ». Entretien avec Jean-Baptiste Harang, Libération, 16 septembre 1999 [URL : <http://www.remue.net/spip.php?article3131>]. Si l'auteur s'appuie sur des effets de réel, ils sont rapidement annihilés dans une mise à mal du pacte de vraisemblance par la tonalité comique du texte.

¹⁵⁰ BARTHES Roland, « L'effet de réel », In *Communications*, 11, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, 1968, p. 84-89

¹⁵¹ ECHENOZ Jean, *Présentation d'Envoyée spéciale*, 2016 [URL : <https://youtu.be/wUER2tdD4ul>]

romanesque – dans les propos précédemment cités. Cela tend à gommer la rigueur scientifique et stylistique que s'impose l'écrivain lorsqu'il travaille à ses romans, rédigeant pour chacun d'entre eux plusieurs versions successives. Le terme qui nous intéresse ici est celui de « ramas », renvoyant à un assemblage presque arbitraire, par cumul de séquences et de références. L'auteur se plaît justement à jouer avec cette esthétique du collage, que nous avons déjà mentionnée, à un niveau intradéscriptif mais aussi interdescriptif. En effet, ce système d'assemblage se retrouve au sein même de certaines séquences descriptives, en particulier lors du portrait de Constance : « Chemisier bleu tendu, pantalon skinny anthracite, souliers plats, coupe à la Louise Brooks et courbes à la Michèle Mercier – ce qui n'a pas l'air d'aller très bien ensemble mais si, ça colle tout à fait. » (p. 17) Le verbe « colle » est à considérer sur le plan métadiscursif, dans la mesure où il renvoie au goût de l'auteur pour l'art du collage, du bricolage, par assemblage incongru de détails et d'éléments descriptifs. Ce passage dessine un double lien artistique : d'une part, un rapport entre le geste pictural et le geste descriptif par les substantifs « coupe », « courbes » ; d'autre part, un lien avec les collages surréalistes qui reposent également sur la fragmentation visuelle et textuelle¹⁵². L'écriture echenozienne remet en cause la conception traditionnelle du portrait, comme « lieu où se fixe et se module dans la mémoire du lecteur l'unité d'un personnage¹⁵³ » : le collage ne manifeste plus une unité descriptive mais exhibe un principe de discontinuité. Par cette esthétique fragmentaire qui repose essentiellement sur des descriptions, on peut supposer que Jean Echenoz répond, d'une certaine manière, à la critique de Paul Valéry à l'égard des romans descriptifs, des simples romans de « montage », par accumulation d'images. Dans *Envoyée Spéciale*, on observe en effet que les différents plans descriptifs s'enchaînent, ce qui produit paradoxalement un effet de mouvement : la pause descriptive (*stator*) vient dynamiser le récit (*robtor*)¹⁵⁴, à l'image du mouvement entre les chapitres, dans un montage en plan alterné – d'un lieu à un autre, d'un personnage à un autre –, comme le revendique Jean Echenoz. Dans son article « Le mouvement perpétuel », Sylviane Coyault écrit : « Il semblerait que l'écriture ne puisse supporter l'inertie :

¹⁵² Cf. l'analyse de Christine Jérusalem sur cette fragmentation textuelle, cette « accumulation disparate » (*op. cit.*, p. 202). Elle s'appuie sur une citation d'Antoine Compagnon tirée de *La seconde Main ou le travail de citation* : « Découpage et collage sont le modèle du jeu d'enfant, [...] les expériences fondamentales du papier, dont la lecture et l'écriture ne sont que des formes dérivées, transitoires, éphémères. » (Paris, Seuil, 1979, p. 16-17)

¹⁵³ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 105

¹⁵⁴ « Au double, triple jeu, succéda l'absence de jeu ; à l'effervescence, la répétition ; au rotor le stator. » (*Le Méridien de Greenwich*, p. 220)

même ce qui est habituellement statique, comme la description, devient mobile¹⁵⁵. » En effet, les séquences descriptives se déploient de manière hypertrophique, sans « raccord » – le mot est employé ironiquement et métatextuellement (p. 16), tel un contre-principe poétique : le montage descriptif est mis en relief, par un système démarcatif lui-même hypertrophié, jouant de fait sur les codes et les motifs traditionnels de la description, à l'instar de l'irruption d'un nouveau personnage, situation prétexte à une description mais outrancièrement mise en évidence¹⁵⁶. Cet impératif de mouvement rapproche davantage l'écriture descriptive du cinéma que de la photographie¹⁵⁷, comme nous l'étudierons.

Pareille à une caméra, la conscience de l'écrivain enregistre une myriade de perceptions et d'émotions face au monde contemporain. Au sein du récit, ce sont ainsi des personnages-relais qui témoignent et incarnent le projet romanesque de Jean Echenoz, qu'il énonce en ces termes lors d'un entretien en 1997 :

Je voudrais grosso modo travailler à une tentative modeste de description du monde, non que je sois obsédé par cette question, mais je reste bien sûr sollicité par ce que je vois, écoute, entend, enregistre. Ce serait un moyen de me rapprocher encore un peu plus de... la réalité. Mais ce mot ne me satisfait pas entièrement¹⁵⁸.

L'auteur exprime ici sa volonté de description, en qualifiant même son projet littéraire de « tentative modeste de description du monde », comme si cette expression condensait l'ensemble de son art romanesque. Il évoque l'ancrage nécessaire de l'écrivain dans son temps, dans un contexte sociétal qui détermine son appréhension du réel et, *in extenso*, son écriture. Toutefois, il vise à un dépassement de la réalité par sa fictionnalisation : c'est la réalité en tant

¹⁵⁵ COYAULT Sylviane, « Le mouvement perpétuel », In JÉRUSALEM Christine (dir.), VRAY Bernard (dir.), *Jean Echenoz. « Une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 69-81, p. 70

¹⁵⁶ Cf. début du double portrait de Lessertisseur et de Lucile.

¹⁵⁷ L'œuvre echenozienne développe une réflexion autour de l'art de la photographie, étroitement lié à la problématique du réalisme, par le refus de l'image photographique par Constance dans *Envoyée Spéciale*, lorsque Delahaye le lui suggère pour la vente de son logement. Par cette défiance, elle s'inscrit dans la lignée de Victoire dans *Un an* – « Victoire [...] d'ordinaire se tenait à l'écart, évitant le champ des objectifs comme des radiations. » (p. 26) –, et dans la logique de l'explication donnée par Alexandra Saemmer à propos de l'œil de la caméra :

« L'image photographique semble posséder un autre degré de 'vérité'. Voilà sa magie, voilà son danger. Même si le mythe de la photographie comme écriture solaire, inscription directe de la nature par elle-même sur la surface sensible semble révolu, et même si l'image est aujourd'hui avant tout considérée comme traduction d'un regard, il est frappant de constater à quel point ce regard, isolé, médiatisé par l'œil de la caméra, est fui par les personnages chez Echenoz. » (SAEMMER Alexandra, « Le Luxembourg de Sophie Ristelhueber et de Jean Echenoz », In *Jean Echenoz. « Une tentative modeste de description du monde »*, *op. cit.*, p. 236)

¹⁵⁸ « Il se passe quelque chose avec le jazz ». Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et littérature. Europe* n°820-821, août-septembre 1997, p. 194-202, p. 202

que signifié, en tant que carcan limitant les possibilités romanesques, plus encore que le mot, le signifiant, qui ne suffit pas à l'auteur. Les prétentions descriptives de Jean Echenoz ne peuvent être réduites à des visées réalistes, dans la mesure où la description se colore constamment d'une tonalité comique, filtre déformant du réel : le familier devient risible et étrange(r), du fait de cette distanciation comique. Les descriptions engendrent donc pleinement un effet de lecture, voire un plaisir de lecture, idée souvent rejetée par la critique : « Un plaisir du descriptif, plaisir à le produire, et plaisir à le consommer, semble exclu par le discours normatif sur la description¹⁵⁹. » L'écriture echenozienne, notamment dans *Envoyée Spéciale*, montre pourtant combien ce « plaisir du descriptif » est à réenvisager, principalement sous deux aspects, qui retiendront notre attention : la description prend une fonction sémiologique – ou indicielle, selon la terminologie –, ou bien est le lieu de digressions ludiques et poétiques. Elle joue sur l'attention immédiate du lecteur, déplaçant le regard et les perspectives narratives, mais aussi sur sa mémoire à plus long terme. En effet, il n'est plus uniquement question de la « mémoire intra-descriptive¹⁶⁰ » du lecteur, définie par Philippe Hamon comme le souvenir, limité dans la lecture, d'un terme dans la déclinaison d'un paradigme, mais d'un plaisir de reconstitution, de reconnaissance à plus grande échelle, sur un axe rétrospectif et prospectif, à partir d'indices, anaphoriques ou cataphoriques – au sens barthien du terme, par opposition aux informants – parsemés dans le flux textuel, tels des indices de l'enquête policière. Dans *Envoyée Spéciale*, Jean Echenoz s'amuse d'ailleurs avec les capacités mémorielles et intellectuelles de son lecteur : « Quant à ceux qui n'avaient pas compris que le commanditaire se nomme Clément Pognel, nous sommes heureux de le leur apprendre ici » (p. 163). Dans *Envoyée Spéciale*, le détail descriptif n'est gratuit que provisoirement : il se sémantise *a posteriori* et fonctionne comme un « embrayeur générique¹⁶¹ » du polar, permettant de reconnaître un même personnage – pourtant parfois renommé par l'instance narrative – plusieurs dizaines de pages plus loin. On peut penser au tatouage de Marie-Odile, qui assure un lien entre différentes descriptions et aussi entre différents personnages, en l'occurrence Tausk et Pognel. Il est alors possible de considérer *Envoyée Spéciale* comme un roman-puzzle, dont chaque description constituerait une pièce à relier à d'autres fragments, par un jeu d'échos intratextuel et intertextuel¹⁶². Dans ce roman, la

¹⁵⁹ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 35

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 39

¹⁶¹ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 68

¹⁶² On observe un lien de continuité entre les personnages echenoziens, notamment grâce aux descriptions (ou le cas échéant, notations descriptives) qui sont faites d'eux. Dans *Envoyée Spéciale*, Pélestor ressemble étrangement à Delahaye, le protagoniste de *Je m'en vais*, « toujours mal habillé, rappelle ces végétaux anonymes et grisâtres qui poussent en ville » (p. 29).

séquence descriptive n'est pas un « bloc sémantique » autonome, tel que l'entend Philippe Hamon – pour lui, l'autonomie textuelle est énoncée comme l'un des critères de définition de la description, dans son article « Qu'est-ce qu'une description ? »¹⁶³. Elle forme un système descriptif d'ensemble avec d'autres descriptions, par le réseau d'indices – accru dans le polar – et par la présence de plusieurs descriptions du même endroit ou de la même figure romanesque. La présentation de Constance, agissant comme une sorte de second incipit, répond donc cataphoriquement au portrait de femme esquissé par le général Bourgeaud, quelques pages plus tôt dans l'incipit du roman, et détermine son statut de personnage majeur, d'actrice principale dans la diégèse.

Au réseau d'espionnage répond le réseau descriptif, dans ce roman-puzzle régi par ce que Bruno Blanckeman nomme le « mécanisme d'une élucidation fragmentaire¹⁶⁴ ». Comme l'indique Philippe Hamon dans *Du Descriptif*, la figure de l'espion – et surtout son regard épieur – est prétexte au développement descriptif :

D'où les rôles professionnels comme le surveillant, l'inspecteur, le magasinier, le critique d'art, le journaliste, l'espion, etc., pour qui voir = dire = faire. Ils sont donc les signaux privilégiés du descriptif¹⁶⁵.

Le roman noir est donc non seulement propice à la libération des possibles romanesques, mais aussi à la multiplication des possibilités descriptives. Le choix du polar pour le cadre générique d'*Envoyée Spéciale* entre donc pleinement dans son projet de description du monde. Toutefois, l'auteur opère une transgression romanesque, ne cessant de décentrer le regard et, plus généralement, le point de vue. Paradoxalement, au regard aigu de l'espion se substitue « un regard en miettes¹⁶⁶ » – selon l'expression de Christine Jérusalem –, un flottement focal, où le foyer perceptif bascule d'une entité romanesque à une autre, comme si, dans une fuite perpétuelle, il ne parvenait jamais à se fixer sur une instance subjective. Le système de la focalisation participe donc de la fragmentation romanesque, de la mobilité descriptive. Les figures romanesques s'espionnent les unes les autres, donnant lieu à une grande diversité de points de vue, à une focalisation variable, d'un regard à un autre, et parfois même multiple, sur un seul et même objet focalisé. Ce brouillage perceptif ne se limite pas au point de vue des personnages, sur le plan de la diégèse : sur le plan de la narration, il met en scène différentes

¹⁶³ HAMON Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », in *Poétique* n° 12, Paris, Seuil, 1972

¹⁶⁴ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 30

¹⁶⁵ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 195

¹⁶⁶ JÉRUSALEM Christine, *op. cit.*, p. 182

postures de narrateur, auxquelles l'attitude du narrataire doit s'adapter, afin de jouir pleinement de la dimension ludique du texte. Dans le but de rendre compte la diversité descriptive et du brouillage focal qui imprègnent *Envoyée Spéciale*, nous avons choisi de concentrer notre étude sur les différentes postures adoptées par le regardant, par le descripteur, plutôt que sur l'objet regardé et décrit. Face à une telle hypertrophie descriptive, il a été nécessaire de restreindre le corpus d'analyse à certaines séquences descriptives dans le cadre de nos analyses. La plupart d'entre elles se situe en toute logique dans la première partie du roman – hormis la description du malaise de Constance au retour de la Creuse (p. 187-188), et celle de la marche dans la zone démilitarisée (p. 292-293) –, cette partie initiale correspondant à la présentation des multiples personnages – nous nous attarderons sur les portraits, isolés ou consécutifs, de Bourgeaud et Objat (p. 9-12), Constance (p. 16-17), Pélestor (p. 29-30), Pognel et Marie-Odile (p. 54-55), Hubert, de Tausk (p. 44-46), de Lessertisseur et de Lucile (p. 75-76) –, ainsi qu'une phase de cadrage spatio-temporel – par les topographies des appartements du général Bourgeaud (p. 9-12), de Tausk ou d'Hubert (p. 45), celle du cimetière parisien de Passy (p. 18-19), ou encore, plus tard, de la DMZ en Corée du Nord (p. 292-293). Néanmoins, l'écriture echenozienne provoque une perturbation référentielle : plus que des types de description déterminés, on peut donc lire des entremêlements descriptifs, qui oscillent entre le portrait et la topographie, entre la description de type VOIR, de type FAIRE mais aussi de type ENTENDRE – voir les traitements romanesques des bruits de camions (p. 38-39), de perceuse (p. 113-114), de la voix automatique dans le métro (p. 41-42), et la description du chant d'oiseau (p. 109-111). Ce brouillage descriptif anéantit non seulement l'opposition théorique entre le descriptif, l'explicatif, le commentatif et le narratif, mais aussi les frontières entre les arts, par la dimension intermédiaire de l'œuvre, dont le style se rapproche parfois du langage cinématographique (comme dans la description-scénario, p. 87) ou du médium musical. Toutefois, dans la mesure où c'est le regard de celui qui perçoit, qui décrit – ou commente –, qui colore et surdétermine l'énoncé descriptif, il semble paradoxal de chercher à définir, à catégoriser les fragments textuels à partir de l'objet qui s'y trouve décrit. C'est pourquoi nous avons pris le parti d'étudier, de classer ces descriptions en fonction des postures descriptives qu'elles exhibent et entremêlent, en mettant l'accent dans l'analyse sur l'expression de la subjectivité et des divers points de vue. Les quatorze extraits retenus pour le corpus nous ont semblé représentatifs de cette instabilité focale, de ce regard descriptif, omniprésent et intrusif, qui oscille entre les personnages et l'instance narrative, entre le plan de l'histoire et le plan de la narration. Le bouleversement subjectif et descriptif d'*Envoyée Spéciale* donne lieu à des hésitations de lecture

et d'interprétation, révélatrices de toute la richesse stylistique et sémantique de l'écriture echenozienne. C'est précisément à cet enchevêtrement de points de vue que nous allons désormais nous intéresser.

2. AMBIVALENCE DE LA POSTURE DESCRIPTIVE ET JEU DES POINTS DE VUE

Au sein d'*Envoyée Spéciale*, la posture descriptive se veut mobile, à l'image et au rythme d'un réseau descriptif qui joue sur les mouvements narratifs et digressifs. Le principe de polyfocalisation qui gravite dans l'œuvre rompt tout ancrage subjectif, au profit d'une véritable instabilité focale qui oscille entre les différents plans de narration. Il s'agira de hiérarchiser et de classer ces différents points de vue selon leurs modalités formelles, tant descriptives qu'énonciatives : de la présence hypertrophique et polymorphique d'un narrateur à l'effacement subjectif des personnages, la posture est mouvante et parfois paradoxale au fil des séquences descriptives, déroutant le lecteur sur le plan esthétique et le poussant à s'adapter lui-même aux stratégies posturales intratextuelles.

2.1. Postures et impostures du narrateur-descripteur

Dans *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Sylvie Patron définit le narrateur en ces termes : « le narrateur n'est pas l'auteur ; c'est un personnage à qui l'auteur a délégué le pouvoir de raconter¹⁶⁷. » L'écriture echenozienne vient nuancer cette conception traditionnelle, mettant en scène un narrateur protéiforme, tantôt narrateur-auteur tantôt narrateur-personnage, au moyen d'une déconstruction des niveaux narratologiques. Chez Jean Echenoz, l'évidence du narrateur côtoie paradoxalement son inconstance. Dans cette poétique de la mouvance posturale, il bénéficie d'une place énonciative de choix, en tant qu'instance intermédiaire entre l'auteur et ses personnages.

2.1.1. Le regard joueur : le filtre comique de la description

Étudier le système énonciatif d'*Envoyée spéciale* revient d'abord à envisager la figure du narrateur sous ses différentes formes. Sur le plan de la sémantique de l'énonciation, on observe en effet un jeu autour de la voix narrative. Loin de se limiter à dérouler linéairement le fil de la diégèse, plus simplement, à raconter l'histoire sans y faire irruption, l'instance narrative de ce roman manifeste et réaffirme constamment sa présence et son autorité. Dans l'ouvrage précédemment cité, Sylvie Patron considère la description comme « la marque la plus faible du

¹⁶⁷ PATRON Sylvie, *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 13

narrateur manifeste¹⁶⁸ », par appui sur les théories de Seymour Chatman dans *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film* (1978). Pourtant, à la lecture d'*Envoyée Spéciale*, on ne peut que constater combien la prégnance descriptive est solidaire de cette narration montrée – par opposition à la narration cachée. Les descriptions deviennent des lieux privilégiés des marques de manifestation du narrateur, dans la mesure où ce dernier les surdétermine et les connote. Son regard ajoute une tonalité, un filtre comique à la description et la subjectivise. La description, comme pause dans le récit, constitue déjà par essence un choix narratif, en l'occurrence un jeu sur le temps narratif, donc une mise en scène implicite de la figure du narrateur. Cela est d'autant plus flagrant dans le cadre d'une parodie de polar : le récit est régi par une *vis comica*¹⁶⁹, par une tension comique qui annihile la tension narrative induite par ce genre paralittéraire. Le narrateur d'*Envoyée Spéciale* s'amuse en effet avec ces effets d'attente, il substitue à la notion traditionnelle de suspense – sans cesse alimenté par de nouvelles étapes et révélations – des mises en suspens de l'intrigue, au profit de ses digressions et de ses assimilations comiques. Dans le passage de la marche dans la *DMZ* en troisième partie de roman, l'idée d'avancement propre à toute description ambulatoire est détournée :

Marche n'était toujours pas le mot. Cela consistait plutôt à risquer lentement un pied devant l'autre, parfois sur la pointe de ceux-ci, devant souvent revenir sur ses pas quand le terrain semblait douteux, sur les injonctions de Gang qui consultait son plan toutes les cinq secondes. Mais au moins, au rythme où l'on progressait, on avait le temps de regarder le paysage. (p. 292)

On remarque deux jeux d'homonymie, le premier entre l'adverbe « pas » et le substantif « pas », le second entre la préposition « devant » et le participe présent. Cela produit, comme dans plusieurs extraits du roman, un effet de piétinement, une insistance sarcastique sur l'idée de progression, accentuée par l'usage antiphrastique du verbe « progresser » – du latin *procedere*, « aller en avant » : la progression de la marche, à l'instar de celle du récit, se trouve entravée, jouant alors sur la fonction dilatoire de la description. On se situe aux antipodes du roman noir, dont l'efficacité narrative concourt à la résolution d'une énigme centrale. Comme les personnages, le récit piétine, on assiste à une dégringolade humoristique, comme l'explique

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 73

¹⁶⁹ « L' "humouronie" de Jean Echenoz ». Diffusion d'une conférence de Florence LECA-MERCIER et de Christelle

REGGIANI, Centre Pompidou, 26 janvier 2018
[URL : <http://webtv.bpi.fr/fr/doc/13306/L%E2%80%99humouronie+deJean+Echenoz>]

Laurent Nunez : « on dévale la pente du comique » dans ce roman, sur le principe du rocambolesque¹⁷⁰. L'attention – et la tension – est déplacée sur le plan énonciatif, par le déploiement de diverses stratégies comiques.

Le comique est un objet d'étude complexe, dont les effets – en premier lieu, le rire – se manifestent à différents niveaux du texte – plan de la diégèse, de la narration –, à différents degrés – de l'humour léger au sarcasme le plus grinçant. Dans une conférence tenue au Centre Pompidou en 2018, Florence Leca-Mercier et Christelle Reggiani proposent une étude de l'humour echenozien. Elles forgent alors le concept d'« humouronie¹⁷¹ », néologisme fondé à partir des termes d'« humour » et d'« ironie », par inspiration probable de l'expression « ironie humoresque¹⁷² » de Vladimir Jankélévitch. Les deux stylisticiennes choisissent de suivre la posture d'auteur adoptée par Jean Echenoz, dans la mesure où ce dernier affirme ne pas remarquer la tonalité ironique de ses romans, déclarant ne pas dissocier l'humour et l'ironie. Nous aurons l'occasion de revenir sur la question de l'ironie ultérieurement, puisque ses marquages énonciatifs ne sont pas réductibles à la coloration humoristique de l'œuvre et que ses enjeux s'étendent au-delà de la notion de comique. Pour l'heure, nous choisissons néanmoins de concentrer notre étude sur cette « esthétique de la plaisanterie¹⁷³ », pour reprendre les mots de Bruno Blanckeman. Le filtre comique tisse un lien contigu entre le plan de la diégèse et le plan de la narration, puisque l'exploitation de différents types du comique dévoile la posture subjective, joueuse, du narrateur. On peut relier ce dispositif de déformation comique au concept d'anomalie prôné par Jean Émelina dans *Le comique. Essai d'interprétation générale* : « L'anormalité est au cœur du comique¹⁷⁴. » Si l'écart de représentation par rapport à une norme est une condition d'émergence du rire, alors les séquences descriptives ne peuvent qu'être sujettes à la mise en scène d'une posture ludique du narrateur. L'anomalie peut aussi bien provenir du regard du personnage, dont le narrateur nous fait remarquer l'anormalité ou l'incompétence¹⁷⁵, que de son propre mode de perception, de l'incongruité de ses dérives associatives, métonymiques ou métaphoriques : « Des modalités

¹⁷⁰ « Littérature : Jean Echenoz et Édouard Louis », pour l'émission « La Dispute » par Arnaud Laporte, *France culture*, janvier 2016 [URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-dispute/litterature-jean-echenoz-et-edouard-louis>]

¹⁷¹ « L' "humouronie" de Jean Echenoz ». Diffusion d'une conférence de Florence LECA-MERCIER et de Christelle REGGIANI, Centre Pompidou, 26 janvier 2018

¹⁷² JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1979, p. 172

¹⁷³ *À plusieurs voix, analyses croisées de l'œuvre de Jean Echenoz*. Série de communications dans le cadre du cycle « Autour de l'exposition de Jean Echenoz », Centre Pompidou, 26 janvier 2018 [URL : <http://webtv.bpi.fr/fr/doc/13280/>]

¹⁷⁴ ÉMELINA Jean, *op. cit.*, p. 83

¹⁷⁵ Cf. 2.2., analyse de la perception sonore de Constance dans son lieu de séquestration.

ou des techniques de perception peuvent elles-mêmes être assimilées à l'étrange¹⁷⁶ ». Dès l'incipit du roman, la minutie du regard provoque une forme de vertige métonymique, reproduit dans la syntaxe par un mouvement de télescopage, de dérive expansive : les micro-descriptions d'objets, du « sous-main en buvard très ancien, fort effiloché » au fauteuil du général, dessinent une isotopie de la vieillesse et finissent par caractériser indirectement le personnage occupant les lieux lui-même (p. 9). La déformation comique du réel à travers les descriptions renvoie à la subjectivité du narrateur, dans la mesure où, nous le verrons, la plupart des perceptions lui sont attribuables dans ce roman. Cette légèreté humoristique est donc « affaire d'énonciation, non d'énoncé¹⁷⁷ », tel que l'écrit Jean Émelina, et entre complètement dans la problématique des postures descriptives. *Envoyée Spéciale* met en scène une véritable poétique du jeu : la dimension ludique est à prendre au sens strict de jeu sur la langue, à travers un comique de mots, verbal, qui retiendra notre attention, mais aussi au sens large, à partir des notions d'anomalie et d'incongruité des perceptions (comique non-verbal).

Afin de mieux appréhender la posture descriptive du narrateur, il s'agit de dresser un panorama des différentes formes de comique – de situation, de personnages et de mots – qui colorent ludiquement le roman, suivant le modèle de classification bergsonien exposé dans *Le Rire*. L'esthétique de l'incongruité echenozienne repose sur un principe d'irréalisme : l'anomalie résulte de l'étrangeté « onirico-burlesque¹⁷⁸ » de la perception d'un lieu ou d'une situation faisant partie de l'expérience de la quotidienneté. L'imagination perceptive et récréative – l'*inventio* – du narrateur engendre un comique de situation et peut même dépeindre un « monde renversé¹⁷⁹ », dont le mouvement de bouleversement n'est pas sans évoquer les dimensions vivace et mécanique qu'Henri Bergson prête au rire. On pense notamment à la description du cimetière de Passy dans la première partie du roman, où le basculement vers l'imaginatif est marqué typographiquement par un changement de paragraphe qui introduit

¹⁷⁶ ÉMELINA Jean, *op. cit.*, p. 46

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 127

¹⁷⁸ « L' "humouronie" de Jean Echenoz ». Diffusion d'une conférence de Florence LECA-MERCIER et de Christelle REGGIANI, Centre Pompidou, 26 janvier 2018

¹⁷⁹ BERGSON Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 72

la description suivante :

Le cimetière de Passy est, de loin, le plus chic de Paris. De taille assez réduite, il est imbattable dans la proportion d'individus riches et célèbres au mètre carré, spécialement dans le domaine des arts et lettres. On l'a d'ailleurs installé en surplomb, ce qui permet aux personnes gisant là de se maintenir toujours au-dessus du niveau des vivants. Tout concourt à ce qu'il soit de bon ton. L'atmosphère est feutrée parmi les sépultures soignées au quart de poil, le pavement des allées est entretenu à la pince épilatoire. [...] On sait d'ailleurs trop peu qu'au cimetière de Passy, loin du siècle et des projecteurs, les pensionnaires donnent régulièrement un spectacle de fin d'année soutenu par une distribution remarquable. (p. 19)

Ce passage dévoile un type particulier de comique de situation, voire de comique de description : la prosopopée. En effet, la perspective narrative vient déformer le lieu de l'action diégétique, sur le principe de l'irréel, en contrepoint de la fonction mimétique de la description. La dimension funéraire du cimetière est annihilée au profit de la dimension ludique du texte. Les substantifs « individus » et « pensionnaires » tendent à réanimer les défunts, et illustrent cette incongruité perceptive. L'antithèse – et rime interne – entre « gisant » et « vivants » crée un continuum avec le monde de l'au-delà, comme par reflet du pont manifeste entre le plan de la narration et le plan de l'histoire. On remarque qu'au sein de l'espace textuel, le comique de situation est solidaire d'un comique de mots, d'une manière de désigner et de décrire. La figure du pléonasma, entre autres, peut aussi bien produire un comique de mots qu'un comique de situation : l'effet de redondance sémantique entre « régulièrement » et « de fin d'année » révèle une forme d'atemporalité parodique du concept d'éternité. Les différents types de comique sont d'ailleurs regroupés sous le pronom indéfini « tout » à valeur cataphorique, mais ce dernier conserve une part d'indétermination référentielle. Cela concourt à un élargissement du texte vers un sens métadiscursif : l'ensemble du récit (tout) est marqué du sceau de l'humour echenozien, accentué ici par la paronomase « bon ton ». Le comique de mots repose sur la polysémie du langage, sur les jeux de syllepse, comme ici avec « au quart de poil » –, superposant le sens propre – appuyé par l'adjectif qualificatif « épilatoire » –, et figuré (« soignées ») de l'expression¹⁸⁰. *Envoyée Spéciale* relève du roman ludique grâce au travail sur les possibilités du langage qu'il déploie et qui participe pleinement de l'impulsion comique de l'œuvre : on retrouve de multiples jeux autour de l'étymologie, de la sémantique¹⁸¹, des

¹⁸⁰ Voir aussi l'emploi du verbe « a épongé », au sens propre (éponger de l'encre) et figuré (éponger une affaire) dans la description liminaire du roman, celle du bureau du général Bourgeaud (p. 9).

¹⁸¹ L'expression « le gustave anonyme » (p. 45) résulte d'une antonomase du nom propre avec l'article défini devant « Gustave ». La dimension ludique naît du développement de l'expression « gus » en « gustave », alors

sonorités par les allitérations, assonances, ou encore rimes internes, et sur un plan syntaxique, avec des effets fréquents d'anacoluthes, de dissonances, qui renvoient *de facto* à la dimension factice du polar et préfigurent l'échec parodique de la mission.

Une analyse onomastique permet d'emblée d'associer le comique de mots au comique de personnages, souvent ridiculisés et décrédibilisés dès leur portrait : Objat résulte d'une altération phonétique du substantif « objet », le personnage correspondant d'ailleurs à l'homme de main principal du général et, dans le même temps, Pognel peut aussi bien renvoyer à « pognon » qu'à « pogne », dans une logique de soumission à autrui – à l'image de Pélestor, « garçon tassé, vouté » (p. 30), amoindri par le geste descriptif –, notamment à Marie-Odile. À travers un contre-blason burlesque, cette dernière se trouve moquée. Son agressivité est transcrite dans les sonorités dures tout au long de la phrase suivante :

D'une quarantaine d'années, la femme est brune, ronde et robuste, cheveux bruns coupés très courts, piercings à l'arcade sourcilière et aux narines, tatouage amateur représentant confusément un chien sur l'avant-bras gauche et qu'elle a dû se faire elle-même, haut et pantalon collant noirs, grosses cuisses, gros seins, voix offensive, œil belliqueux. (p. 55)

L'allitération en [r] produit une sorte de grognement, si bien que le caractère désagréable du personnage est également ressenti par le descriptaire. Dans cette lignée, Marie-Odile sera bestialisée, par association mimétique avec son chien Biscuit, tout comme Anthime dans *14*. Cela renvoie à l'impératif de Jean Echenoz de « faire en sorte que les descriptions, ce qui se passe, ce qu'on raconte, soient le plus visuel possible, et le plus sonore, par le bruit que fait la phrase, par la mécanique sonore du livre¹⁸². » De même, Tausk se trouve indirectement animalisé et parodié, en sous-texte, à travers cette personnification de l'oiseau : « au son, il aurait pu s'agir d'un prototype de merle amélioré qui [...] s'égosillait dans le vide, répétant à l'envi, ad libitum, une mélodie de style humain plus qu'aviaire. » (p. 109) Les comiques de situation, de personnage – envers Tausk – et de mots s'entremêlent ici. Le conditionnel passé « aurait pu » inscrit le texte dans le mode de l'irréel et fait écho à un comique de situation engendré par la perception subjective du narrateur : la perception se double d'une projection mentale du narrateur qui humanise et mécanise à la fois l'oiseau décrit. Le comique verbal agit également par le biais de détours périphrastiques, à l'instar de « prototype de merle amélioré », et à travers les répétitions qui révèlent d'autant plus le caractère mécanique de

que le terme péjoratif « gus » ne vient pas de « gustave » mais de « gueux ». En résulte un néologisme, témoignage d'un jeu métalinguistique et ludique sur l'évolution diachronique des mots.

¹⁸² ECHENOZ Jean, *Présentation d'Envoyée spéciale*, 2016 [URL : <https://youtu.be/wUER2tdD4ul>]

l'objet décrit et de la description elle-même : « répétant à l'envi, ad libitum ». La redondance se voit donc reproduite dans le texte et dévoile une posture ludique avec un travail explicite sur l'étymologie des mots. En conséquence, l'écriture echenozienne multiplie les stratégies comiques, reflet du jeu focal et descriptif. Mais derrière la légèreté du jeu, il faut entrevoir les enjeux, selon l'antinomie littéraire classique du *placere docere*. En effet, *Envoyée Spéciale* aborde la question du savoir, à travers une véritable réflexion sur l'omniscience de l'instance narrative : même le sérieux encyclopédique s'y trouve mis à mal.

2.1.2. Le détournement de l'omniscience de l'instance narrative

L'omniscience, du latin *omni-* et *scientia*, est à considérer comme un « effet du texte lui-même¹⁸³ », pour reprendre les propos de Sylvie Patron. Plus précisément, elle ne se rapporte pas à l'auteur mais à l'instance narrative, par son mode d'organisation des informations, du savoir, tant diégétique (selon une fonction didascalique) qu'encyclopédique (soit la fonction mathésique). Dans le cadre d'une description, l'omniscience se rapproche de son étymologie comprenant le mot « science » et d'une certaine technicité. Elle donne davantage lieu à des « tranches anthropologiques ou encyclopédiques¹⁸⁴ » qui mobilisent les compétences lexicales et encyclopédiques du descripteur et du descriptaire, la description s'inscrivant alors dans un échange didactique. Le narrateur réaffirme sa posture d'autorité par son savoir – endophorique ou exophorique – illimité. Il dévoile une volonté d'exhaustivité, transcrite par la dimension hypertrophique des descriptions. L'effet de liste va dans le sens de cette logique taxinomiste, comme l'indique Philippe Hamon lorsqu'il parle « d'expansivité infinie des listes¹⁸⁵ ». Une telle propension à cette forme syncopée se lit dès l'incipit du roman, avec la topographie de l'appartement du général :

Les deux hommes réfléchissent, assis de part et d'autre d'un secrétaire métallique vert, vieux modèle réglementaire à caissons derrière lequel se tient le général. Le plateau de ce meuble n'est occupé que par une lampe éteinte, une boîte de cigarillos Panter Tango, un cendrier vide et un sous-main en buvard très ancien, fort effiloché, qui semble avoir épongé puis conclu nombre d'affaires depuis, disons, le dossier Ben Barka. Le secrétaire vert occupe le fond d'une pièce austère dont la fenêtre commande une cour de caserne pavée, à part lui se trouvent deux chaises

¹⁸³ PATRON Sylvie, *op. cit.*, p. 16

¹⁸⁴ HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, *op. cit.*, p. 87

¹⁸⁵ HAMON Philippe, *Ibid.*, p. 6

en tubulures et Skaï, trois armoires de classement à dossiers suspendus, une tablette supportant un vieil et gros ordinateur malpropre. (p. 9-10)

Dans le texte, on assiste à un grossissement progressif sur le secrétaire, d'un plan d'ensemble à un plan sur un meuble et sur le « plateau de ce meuble » – nouveau pantonyme –, par les procédures d'aspectualisation et de sous-thématisation. La négation restrictive dans « n'est occupé que » entre en contradiction avec le double mouvement de liste et de télescopage qui se déploie ici, si bien que les détails paraissent « parfois observés à la loupe¹⁸⁶ », pour citer Danièle Méaux. On a comme l'impression d'un inventaire, renforcée par l'emploi d'articles indéfinis pour chaque sous-thème, qui se succèdent selon un mouvement centrifuge : on note l'absence de retour au thème-titre (meuble) initial, qui dénote l'absence de lien de continuité entre les items, eux-mêmes simplement juxtaposés sur le bureau comme dans le texte. Les prédicats tels que l'adjectif épithète détachée « fort effiloché » ou les compléments du nom « chaises » « en tubulures et Skaï » témoignent à la fois d'un savoir voir et d'un savoir dire du descripteur. Les épanorthoses parsemées dans le récit, à l'image de « à proprement parler » (p. 76), viennent renforcer le savoir du locuteur, qui se permet divers degrés de nuances sémantiques dans les termes employés. Le regard se fait si minutieux, la description si détaillée, qu'il semble peu vraisemblable que le foyer perceptif corresponde à l'un des personnages diégétiques – nous reviendrons sur ce point. Cette topographie joue sur la posture omnisciente du narrateur, aussi bien dans son savoir sur le monde que sur l'histoire. En effet, on effectue généralement un inventaire lorsqu'on vide une pièce : la liste renvoie donc le sarcasme de l'instance narrative, qui sait déjà que le général sera déchu de ses fonctions et devra vider et quitter ce bureau à la fin du roman. Du fait de cette ironie dramatique, de cette supériorité de savoir du narrateur sur le personnage, la description prend une dimension cataphorique. L'instance narrative semble devenir elle-même un espion, renseigné sur les personnages et les affaires politiques de la diégèse : savoir et voir, c'est donc pouvoir – c'est la question du témoin gênant qui se trouve esquissée ici¹⁸⁷. Il manifeste sa posture d'autorité à l'égard du descriptaire à travers l'expression « à dossiers suspendus ». On assiste au sens propre à une suspension et une rétention du savoir pour le lecteur même car le narrateur-savant demeure elliptique et ne développe pas le contenu de ces dossiers, dans une oscillation entre une description sur-informante et sous-informante.

¹⁸⁶ MEAUX Danièle, « Le miroir des écrans », In Jean Echenoz. « Une tentative modeste de description du monde », *op. cit.*, p. 167-178, p. 171

¹⁸⁷ « Gang Un-ok, vu son éducation bilingue en Suisse, s'exprimait dans un français parfait, ce qui nous arrange bien car nous évite la présence d'interprètes, personnages secondaires encombrants sinon témoins gênants dont nous ne saurions que faire ensuite. » (p. 225)

La posture omnisciente du narrateur d'*Envoyée Spéciale* nourrit effectivement de nombreux paradoxes, le premier étant constitué par ce balancement entre un surplus d'information qui mène à un égarement encyclopédique – allant parfois jusqu'à des notes de bas de page au sein de la fiction (p. 87-88) –, et un manque d'information qui engendre des effets d'illisibilité. Pour appréhender ce paradoxe, il faut se référer à la notion de savoir partagé qui détermine tout échange énonciatif ou descriptif. Nous nous appuyerons sur les apports théoriques de Jean-Michel Adam et d'André Petitjean dans leur article « Les enjeux textuels de la description » :

La notion de *savoir partagé* (savoir parfois supposé partagé, parfois mobilisé, parfois non convoqué) joue un rôle essentiel dans toute interlocution. Partager un savoir est aussi nécessaire (et aussi complexe) pour communiquer que posséder une part (au moins) de langage commun. Une grande partie des échanges verbaux consiste à préciser l'extension du savoir partagé (encore une fois l'apport informatif apparaît comme tout à fait secondaire). Inversement, en raison du savoir partagé mobilisable, l'énonciateur – ici descripteur – peut n'explicitier qu'une toute petite partie de la représentation qu'il veut donner à voir. C'est à partir de tels fragments de représentation que le descripteur reconstruit une représentation (plus ou moins) complète¹⁸⁸.

L'écriture echenozienne joue de l'ambivalence de ce partage, reflet de la complexité de la relation narrateur-narrataire sur laquelle nous reviendrons plus en détails. De nombreuses descriptions débutent par un « nous » de modestie, rhétorique, inclusif, qui vient créer un lien de connivence entre narrateur et narrataire, les deux instances narratologiques se trouvant réunies en un seul pronom : la posture serait collective plus qu'individuelle, en référence à ce concept de savoir partagé, grâce à la chaîne de savoir déployée par l'énoncé descriptif, en particulier dans la description du jardin dans la Creuse (p. 111). L'enjeu est de faire savoir, comme on peut le lire dans le texte, à partir de tout un vocabulaire scientifique et technique, comme l'illustrent les termes suivants : « *Elephas maximus* », « combinaison », « molécules », « signal chimique », « assemblage moléculaire », « phéromone ». L'illisibilité partielle confère un avantage au descripteur sur le descriptaire mais se voit rapidement gommée : le savoir non partagé au départ se transmet et s'éclaire par une chaîne de savoir, marquée textuellement par l'usage du présent gnominique. L'instance narrative relaie la voix d'une docteure, par la modalisation en discours second, comme le montre le syntagme prépositionnel « Selon les travaux du docteur L. Elizabeth L. Rasmussen ». Cet appui théorique est ambivalent : il met en scène le sérieux scientifique du narrateur – qui construit son propos autour de connecteurs

¹⁸⁸ ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André, *art. cit.*, p. 103

logiques –, mais en dévoile également la facticité. L'énoncé descriptif se construit à partir de différentes formes de savoir, encyclopédiques mais aussi linguistiques. Dans la description du concert de la perceuse, le mouvement *d'amplificatio*, de *crescendo*, d'élévation sonore s'érige en reflet de l'axe paradigmatique d'élévation lexicale. Comme l'écrit Philippe Hamon, « la description est alors à la fois savoir sur les mots (compétence lexicale du descripteur), savoir sur le monde (compétence encyclopédique), et savoir sur les schémas et grilles de classification (compétence taxinomique)¹⁸⁹. » Dans *Envoyée Spéciale*, les fragments descriptifs sont effectivement organisés selon des grilles d'ordonnement que l'écriture met en lumière : au fil de la topographie de la *DMZ*, l'aspectualisation est accentuée, explicitée par les compléments circonstanciels (notés CC) « Du côté des arbres » et « côté faune » (p. 292). L'hyperonyme « arbres » dévoile une liste d'hyponymes, d'espèce d'arbres, et par extension, une volonté taxinomique : « trop faciles à identifier, sapins et mélèzes, bouleaux et chênes y prédominent et c'est à cet égard assez décevant ». Mais le didactisme se trouve tourné en dérision : la valeur dysphorique de l'expression du degré « trop faciles à identifier » désamorce toute possibilité d'autoglorification par le narrateur-savant, qui admet son « inculture botanique » un peu plus loin : « Certes on apercevait aussi, çà et là, des massifs ou des avalanches de fleurs éblouissantes et sans doute rares mais qu'en revanche, par inculture botanique, on n'était pas foutus de nommer. » (p. 292) Cela renvoie à la distinction établie par François Jost entre la focalisation (le *su*) et l'ocularisation (le *vu*)¹⁹⁰ : le regard se heurte à un manque de savoir. C'est donc l'omniscience narrative qui s'avère détournée par la dissonance énonciative née de l'écart entre les niveaux de langue – plutôt soutenu puis relâché avec « pas foutus de nommer ». La convention littéraire que constitue l'omniscience est dynamitée : il faudra plutôt parler de pseudo-omniscience, cette posture savante étant elle-même incluse dans un prisme ludique.

Le comique echenozien se plaît à fragiliser l'omniscience narrative. Lorsqu'on lit « Nous, qui sommes toujours mieux informés que tout le monde » (p. 54), le détachement de la subordonnée relative de son antécédent « nous » et la dimension hyperbolique de « toujours », du comparatif de supériorité « mieux ... que » et de « tout le monde » mettent en valeur la posture orgueilleuse de cette instance narrative. L'allitération en [m] formée par « sommes », « mieux », « informés », et « monde » est un indice de ce jeu autour de ce code du narrateur omniscient à l'échelle de l'œuvre entière : cette autoglorification sonne faux, comme si le texte

¹⁸⁹ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 113

¹⁹⁰ JOST François, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987

se voulait grinçant dans ses tonalités et sonorités¹⁹¹. Cette exagération démontre combien le narrateur-savant oscille entre une posture sérieuse et ludique. Hypertrophier textuellement et métatextuellement une convention littéraire, c'est la remettre en question. Cette mise en valeur ironique atteint son paroxysme dans l'expression explicitement métadiscursive « Malgré notre omniscience » (p. 270). L'omniscience est un leurre et l'œuvre devient la voie de destruction progressive de cette posture. La présence récurrente de modalités épistémiques – le semi-auxiliaire modal « sembler », entre autres – marque ce détournement du narrateur omniscient. Dans le portrait de Pélestor, le rythme anaphorique créé par la répétition de « sans doute » en début de proposition indique que l'instance narrative émet des suppositions et non plus des affirmations : « Sans doute craint-il de s'enrhumer, sans doute l'est-il puisqu'il extrait régulièrement de sa poche le même Kleenex figé, compact, plat, façon pierre ponce ou savonnette en fin de carrière » (p. 30). À noter que l'ambivalence de l'omniscience entre en écho avec les difficultés d'analyse induites par ce subjectivème « sans doute » dans la langue française, du fait de l'histoire de la locution – qui signifie « assurément » en son sens vieilli – : ce dernier signifie le contraire de ce qu'il postule (la certitude), selon un usage antiphrastique. La pseudo-omniscience engendre des incertitudes sur ce que le narrateur sait réellement, et une confusion entre la focalisation-zéro, rattachée à une vision illimitée et à l'omniscience, et la focalisation externe, soit une perception et un accès aux pensées et au savoir limités. Si certains critiques echenoziens comme Mervi Helkkula, proclament la « mort de la narration omnisciente¹⁹² », nous nous montrerons moins radicales : l'omniscience ne disparaît pas, elle est simplement moquée et remodelée à travers un prisme comique. Comme l'écrit Jean Émelina, le comique « dégrade les figurations de la transcendance¹⁹³ ». La posture d'« autorité fictionnelle¹⁹⁴ » du narrateur omniscient est désamorcée, ce qui ne l'empêche pas d'adopter une attitude provocatrice à l'égard des personnages, du narrataire, et du texte, dans la lignée de la posture globale de transgression littéraire.

¹⁹¹ Voir la fin du chapitre 27, c'est la page qui grince : « Tournons la page. Et passons à table. Et bientôt en effet, à table, la page se tourne. La page paraît se tourner sans effort dès que la conversation s'installe. [...] La page semble éprouver, soudain, plus de mal à se tourner. On voit nettement qu'elle a du mal. C'est grippé. On entend bien que la page grince. » (p. 206-207)

¹⁹² Dans son article « Narration omnisciente ou récit sans narrateur ? Sur les romans de Jean Echenoz », elle analyse la mort de Louis-Philippe dans *Un an* comme la mort de l'omniscience narrative.

¹⁹³ ÉMELINA Jean, *op. cit.*, p. 59

¹⁹⁴ CAVILLAC Cécile, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », In *Poétique*, n° 101, février 1995, p. 23-46

2.1.3. Omniprésence et irrévérence d'un narrateur polymorphe

Le narrateur d'*Envoyée Spéciale* manifeste constamment sa présence, adoptant une attitude irrévérencieuse. Son impertinence se lit dès l'incipit du roman, à travers l'épanorthose « depuis, disons, le dossier Ben Barka » et dans la phrase suivante : « Faisant fi de nos obligations de réserve ainsi que du secret défense, précisons d'abord l'identité de l'officier. » (p. 11) On peut interpréter cela comme un faux effet de censure et de réserve, de la part de ce narrateur voyeuriste, bavard et dénonciateur. La tournure verbale « faisant fi de », thématisée donc mise en évidence en début de phrase, apporte une certaine solennité sarcastique au texte et fait référence aussi bien à la posture de transgression morale du narrateur qu'au jeu de transgression littéraire opérée par Jean Echenoz. Dans cette même phrase, le binôme synonymique « réserve » et « secret défense » est intéressant à observer. Si le second GN se rapporte plus directement aux codes de l'espionnage, le premier peut être compris de deux manières : la réserve quant aux informations confidentielles détenues par les services secrets, mais aussi et surtout, la réserve du narrateur, qui *a contrario* transgresse les niveaux narratifs et brise la posture traditionnelle du narrateur – une instance qui raconte et mène la diégèse, sans dévoiler (ou seulement de manière ponctuelle et discrète) sa présence. On assiste à une saturation du récit par l'omniprésence du narrateur, qui ne fait justement preuve ni de réserve ni de discrétion. Il adopte fréquemment une posture solennelle de respect qui lui sied mal, qui sonne faux du fait de la tonalité comique de l'œuvre. L'oscillation entre une posture ludique et une posture sérieuse annihile toute possibilité d'adhésion narrative¹⁹⁵ : la posture devient imposture. Ce balancement se retrouve notamment dans le mode de désignation des personnages. Prenons l'exemple de Lessertisseur, d'abord appelé le « Néo-Guinéen » selon une dénomination métonymique en lien avec une tâche sur son visage. Ce surnom comique se trouve contrebalancé par la mise au point suivante :

Nous apprenons ainsi que le Néo-Guinéen s'appelle en vérité Lessertisseur. Ce n'est pas sans regret que nous abandonnerons notre première désignation, nous aimions bien l'appeler comme ça mais nous nous devons de respecter l'identité des gens. (p. 79)

Cela atteste a priori d'un passage de l'imagination à la raison, au sérieux, mais la modalité déontique « nous nous devons » sonne presque comme une antiphrase à l'échelle de l'œuvre

¹⁹⁵ « Le terme "identification" semble mieux décrire le rapport du lecteur avec les personnages que celui qu'il entretient avec le narrateur, qui pourrait être plutôt appelé "adhésion narrative". » (ALMEIDA ROSA DE FARIA Dominique, « Vraisemblance et 'illusion auctoriale' dans le roman contemporain », *Carnets* [En ligne], Première Série - 3 | 2011, mis en ligne le 18 juin 2018)

entière, dans la mesure où le narrateur joue précisément sur les pseudonymes et les fausses identités des personnages espions, selon un principe d'élucidation progressive. Le sérieux narratif prête donc à rire. Dans *Postures littéraires*, Jérôme Meizoz écrit que « les postures peuvent être considérées comme un répertoire historique d'ethos incorporés, affichés, renversés ou singés¹⁹⁶. » C'est bien ce travestissement d'un répertoire de rôles qui prend forme dans *Envoyée Spéciale*, par un renversement et un détournement des postures des personnages et surtout de celles du narrateur. Comme l'écrivent Frances Fortier et Andrée Mercier, « [p]ar ses hésitations mêmes, par ses glissements et manifestations polyphoniques, la voix narrative se fait ainsi envahissante¹⁹⁷. » La subjectivité s'avère donc mouvante et non plus fixe.

Ce bouleversement postural s'inscrit dans la logique du *perpetuum mobile* : rien n'est figé, le récit étant régi par une constante mise en mouvement, un glissement d'une signification à une autre, d'une instance à une autre. Ce « souci de bouger » se répercute sur le plan de la narration pour pallier le statisme de la diégèse – la mission qui « piétine à l'excès » (p. 157) selon les mots de Pognel –, comme l'explique Jean Echenoz dans un entretien accordé à Olivier Bessard-Banquy : « Étant toujours assis à la même place, devant la même machine à écrire, j'apporte un soin extrême à ce que l'immobilité de ma position ne contamine pas la narration¹⁹⁸. » À l'échelle d'*Envoyée Spéciale*, cela engendre une contamination de la description par les tournures pseudo-narratives de type « D'abord ». La description marque une pause dans le récit mais ne rompt pas pour autant le dynamisme narratif du roman, comme en témoigne la description du bruit de la perceuse, fond sonore qui vient s'imposer sur le premier plan de la diégèse et constituer une véritable ekphrasis musicale (p. 113-114). Nous nommerons ces descriptions sonores « mélographies », par appui lexicologique sur des concepts comme la topographie, la prosopographie. Florence Huybrechts, dans son analyse de l'ekphrasis musicale, considère que celle-ci « n'est éventuellement description que parce qu'elle est narration¹⁹⁹ » et retombe sur les mêmes écueils que la critique en subordonnant l'énoncé descriptif à la dominante narrative – au sens narratologique du terme –, selon une antinomie narration/description rendue inefficace par Jean Echenoz. On peut nuancer cette affirmation,

¹⁹⁶ MEIZOZ Jérôme, *op. cit.*, p. 23

¹⁹⁷ FORTIER Frances, MERCIER Andrée, « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », In *Cahiers de narratologie*, n° 10, 1, 2001, p. 445-460 [URL : <https://narratologie.revues.org/6976>]

¹⁹⁸ « Il se passe quelque chose avec le jazz ». Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et littérature. Europe* n°820-821, août-septembre 1997, p. 194-202, p. 201

¹⁹⁹ HUYBRECHTS Florence, « Petit traité de "prothèse auriculaire" ou comment repenser l'ekphrasis musicale », in « Nouvelles approches de l'ekphrasis », *Revue Textimage*, Le Conférencier, mai 2013, p. 7 [URL : http://www.revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/huybrecht.pdf]

dans la mesure où l'énoncé est par essence descriptif dans une logique de déclinaison d'un lexique musical et des multiples nuances propres à une sonorité, mais qu'il n'en demeure pas pour autant moins dynamique. Le mouvement descriptif découle de la polyfocalisation, de l'oscillation entre la conscience subjective du narrateur-descripteur et de l'oreille du personnage-musicien Tausk. C'est bien l'omniprésence subjective, la narration au sens énonciatif du terme, qui surdétermine et dynamise la description, et par extension, le récit. La polymorphie du narrateur reflète son instabilité, sa facticité. Mervi Helkkula, qui rattache les œuvres échenoziennes à l'idée de « déplacement déictique²⁰⁰ », va même jusqu'à affirmer qu'il n'y a plus de centre déictique ou d'instance énonciative fixe dans le texte. Elle en déduit que le récit serait en réalité sans narrateur. Pourtant, le roman *Envoyée spéciale* entre en contradiction avec ses propos : si l'instance narrative est mouvante, cela ne signifie pas qu'elle est absente. Au contraire, elle réaffirme sans cesse sa présence par une subjectivité – affective et évaluative, et non pas déictique – très accentuée. Cette mouvance polymorphique répond à une exigence d'écriture de Jean Echenoz, telle qu'il la décrit à Jean-Claude Lebrun :

Je veux jouer aussi avec les voix supposées de narration. Je ne crois pas trop à ce qu'on appelle le discours du narrateur, le discours de l'auteur. J'ai davantage envie de jouer avec les pronoms personnels, avec la diversité des angles. L'histoire de position du narrateur, comme on dit, je trouve ça toujours un peu univoque et réducteur. Quand le narrateur intervient, je pense que ce n'est pas forcément toujours le même. Ce peut être moi ou bien un simulacre de moi. Ou un témoin. D'où le recours fréquent au jeu sur les pronoms personnels²⁰¹.

Même si nous reviendrons sur ce travail des pronoms personnels, intéressons-nous à l'usage du pronom indéfini « on », révélateur des différentes postures de l'instance narrative. La « position du narrateur » varie en effet selon les extraits, selon le niveau narratif qui est en jeu, dans la mesure où l'on assiste à une véritable transgression des différents niveaux narratifs – théorisés par Gérard Genette –, à l'image par ailleurs de l'abolition de la distinction entre description et narration. La description du parcours dans la *DMZ* est, par exemple, placée sous l'égide de ce « on » : « On apercevait aussi, çà et là, des massifs ou des avalanches de fleurs éblouissantes... » (p. 292) Le pronom indéfini, pronom caméléon, témoigne d'une inclusion homodiégétique du narrateur dans l'espace diégétique, comme s'il en constituait un véritable

²⁰⁰ HELKKULA Mervi, « Narration omnisciente ou récit sans narrateur ? Sur les romans de Jean Echenoz », In *Poétique*, n° 160, 2009, p. 397-404 [URL : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=POETI_160_0397]

²⁰¹ « Je cherche un nouvel espace ». Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 20 septembre 2010 [URL : <http://www.humanite.fr/jean-echenoz-je-cherche-un-nouvel-espace>]

personnage, au même titre que Constance ou que Gang Un-ok. En découle un effet de connivence ludique, selon les mots de Dominique Maingueneau :

La valeur fondamentale de ce on si polyvalent est dans le droit fil de son étymologie ('L'homme'). Il réfère à un être humain sans prendre en compte les frontières entre 1^e, 2^e et 3^e personnes. Il est donc particulièrement utilisé quand on veut créer des relations de connivence, de solidarité, etc²⁰².

Ces critères de définition ne sont pas sans évoquer l'article de Bruno Blanckeman sur la notion de récit ventriloque, dans lequel il postule précisément les difficultés d'analyse posés par ce « "on" partagé entre une posture impersonnelle à fonction généralisatrice, une posture collective à fonction épique, une posture dialogique, à fonction affective²⁰³ », pronom qui met en valeur la narration tout en l'altérant. Au-delà de la pseudo-connivence immédiate, le « on » révèle surtout la facticité du système focal et l'impermanence de l'instance narrative. L'instabilité des points de vue naît essentiellement de l'instabilité des niveaux de narration et de l'instabilité des pronoms. Le système grammatical formule, entre les lignes, l'hypothèse d'un narrateur multiple, polymorphe, qui vise à dépasser l'instance figée dans la théorie littéraire par la grammaire et la langue.

La narration echenozienne mêle différents styles – du discours scientifique au pastiche du langage journalistique, publicitaire²⁰⁴ – associés à divers rôles de narrateur²⁰⁵. Ce dernier oscille entre une posture homodiégétique de narrateur-personnage, ou une position hétérodiégétique, comme narrateur-auteur. Jean Echenoz le confie lui-même, cette instance constitue « à la fois le narrateur et l'auteur, c'est-à-dire moi, peut-être un peu plus que pour d'autres, je, [puisque] J. E. ce sont mes initiales²⁰⁶. » Le narrateur remplit donc, par ses manifestations hypertrophiques, sa fonction de régie²⁰⁷, renvoyant directement à l'acte de conception, d'écriture, notamment lorsqu'il exhibe les faiblesses et les rouages du récit, selon

²⁰² MAINGUENEAU Dominique, *Précis de grammaire pour les concours* (5^e édition), Paris, Armand Colin, coll. « Horizon », 2015, p. 248

²⁰³ BLANCKEMAN Bruno, « Jean Echenoz ou le récit ventriloque », In *La voix narrative*, Nice, Université de Nice-Sophia-Antipolis (*Cahiers de narratologie*), 2001, p. 213-220
[URL : <https://narratologie.revues.org/6942>]

²⁰⁴ Nous analyserons ce langage médiatique ultérieurement.

²⁰⁵ À ce propos, se reporter à l'article ci-dessus de Bruno Blanckeman, qui répertorie tous ces rôles, du présentateur TV, à l'encyclopédiste ou au préfet des mœurs.

²⁰⁶ « Jean Echenoz, Arctique de Paris ». Entretien avec Jean-Baptiste Harang pour *Libération*, 16 septembre 1999

²⁰⁷ Selon Gérard Genette dans *Nouveau discours du récit*, la fonction de régie du narrateur correspond aux références de celui-ci à l'organisation interne du texte.

le principe de l'*Excusatio propter infirmitam* : « ce qui fait, je le sais bien, beaucoup de perceuses en peu de temps dans la même histoire mais je n'y peux rien, c'est comme ça. » (p. 113) Ce chleuasme est l'une des rares occurrences du pronom « je » dans le roman, qui se voit généralement substitué par un « nous » ; le « je » exhibe ici une posture de lucidité de l'auteur lui-même face à son roman. Dans la continuité de ces variations pronominales, l'instance narrative se fait l'écho de l'auteur à travers la reprise intertextuelle de citations d'auteurs que Jean Echenoz affectionne. Ces pastiches formels constituent autant des références au répertoire de l'auteur que des irrptions du narrateur sur le plan de l'histoire. Dans *Envoyée Spéciale*, on peut isoler un exemple de calque : « Ce pourrait être un accent dramatique à Stalingrad, flamand à Anvers, dévot à La Chapelle ou cornélien à Rome – qui n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis. » (p. 42) Ce micro-récit s'apparente à une mise en abyme théâtrale, représentation de la scène mentale du narrateur, sur le plan lexical – « dramatique », « cornélien » – mais aussi énonciatif avec un effet d'artificialité, de dissonance. La proposition incidente « qui n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis » crée un effet de rupture syntaxique et énonciative car on observe un mouvement du plan de l'histoire au plan du discours : il (non-personne) devient un je (déictique), appuyé par l'irruption du présent de contemporanéité. Ce fragment est en réalité une insertion libre, sans guillemets, d'une citation de la tragédie de Corneille *Sertorius* (1662)²⁰⁸ qui fait appel à la mémoire encyclopédique et textuelle du lecteur. Le « je » devient polyphonique car le narrateur endosse la voix du personnage cornélien. Le surjeu de l'instance narrative, cristallisé par le substantif « accent » et la dissonance énonciative, fait basculer le texte sur un versant parodique. Le critique Jean Émelina distingue la dissimulation, soit le bon jeu qui maintient le récepteur dans l'illusion, et la simulation, qui consiste à jouer mal pour exhiber la facticité des mots : « L'esprit de jeu, en revanche, consiste, sous sa forme la plus authentique, à *s'amuser à feindre*. [...] Une certaine forme d'excès est ici souvent un bon indice²⁰⁹. » La posture d'imitation du narrateur ne fait que renforcer sa polymorphie : il puise au fil du roman dans une « panoplie de rôles²¹⁰ », pour citer Jérôme Meizoz, et offre une multitude de postures, annihilant ainsi toute possibilité de fixité du

²⁰⁸ « Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles

Que ses proscriptions comblent de funérailles :

Ces murs, dont le destin fut autrefois si beau,

N'en sont que la prison, ou plutôt le tombeau ;

Mais pour revivre ailleurs dans sa première force,

Avec les faux Romains elle a fait plein divorce ;

Et comme autour de moi j'ai tous ses vrais appuis,

Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis. » — (*Sertorius*, Acte III, Scène 1)

²⁰⁹ ÉMELINA Jean, *op. cit.*, p. 59

²¹⁰ MEIZOZ Jérôme, *op. cit.*, p. 23

point de vue et d'ancrage subjectif. La désinvolture et l'imposture de la voix narrative offrent un regard flottant, insaisissable, lui permettant d'usurper l'identité et les perceptions des personnages. L'omniprésence du narrateur aboutit, de fait, à l'absence subjective des personnages, à la remise en question de ces figures romanesques. C'est bel et bien la facticité de l'ensemble du système descriptif et énonciatif que la poétique échenozienne met en évidence.

2.2. Postures descriptives des personnages : vers un effacement subjectif

Au cœur de ce bouleversement focal et narratif généralisé, il faut désormais interroger les rapports qu'entretient l'instance narrative avec les figures diégétiques, actuelles, avec ces personnages dont le regard et la voix s'expriment traditionnellement et notamment par le biais de la focalisation et auxquels le narrateur peut s'identifier. Cependant, l'écriture échenozienne déplace et déjoue leur ancrage subjectif en décrédibilisant leur attitude perceptive et, plus généralement, leur posture énonciative. L'« effet-personnage²¹¹ », en tant que pouvoir perlocutoire et psycho-anthropologique, selon l'expression de Vincent Jouve, se trouve désamorcé.

2.2.1. Le parasitage commentatif du narrateur

Du fait de ses multiples manifestations et interventions au sein du récit, le narrateur échenozien s'avère bavard. Du haut de sa position surplombante, il parasite les descriptions, par « ivresse de bavardage²¹² ». Le système énonciatif d'ensemble relève de la narration dite « auctoriale », selon la définition qu'en donne Mervi Helkkula : « Le texte contient en effet un certain nombre de commentaires sur les personnages et le monde fictionnels²¹³. » Or, si selon Seymour Chatman ces commentaires sont des « actes de langage accomplis par un narrateur, qui excèdent la fonction de raconter, de décrire, ou d'identifier²¹⁴ », nous les considérerons au contraire comme des éléments constitutifs du système descriptif, interdépendant du système

²¹¹ JOUVE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », In: *Forme, difforme, informe, Littérature*, n°85, 1992, p. 103-111 [URL : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607]

²¹² BESSARD-BANQUY Olivier, *op. cit.*, p. 43

²¹³ HELKKULA Mervi, *art. cit.*

²¹⁴ CHATMAN Seymour, *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1978, p. 228. À noter que l'auteur distingue trois types de commentaires : les commentaires implicites, les commentaires sur l'histoire, et les commentaires sur le discours.

énonciatif. Les bavardages du narrateur-descripteur, qui révèlent son vouloir dire, modifient en effet sa posture : il passe du statut de simple conteur à celui de commentateur. À travers une subjectivité hypertrophique, « le narrateur intrusif [correspond à la] variante hystérisée du narrateur omniscient²¹⁵ », et ne laisse pas de place à l'expressivité des personnages au sein de l'espace textuel. Dans la séquence descriptive portant sur la voix féminine dans le métro, l'instance narrative interrompt brutalement son développement descriptif et digressif par l'interjection « bref » (p. 42). On assiste donc à une forme d'autocensure de la part narrateur-bavard mais aussi à une sorte de scission énonciative car ce « bref » indique une volonté de clôture du propos mais aussi, paradoxalement, une suite passée sous ellipse, dans une logique de *velox* : ainsi, la description de type DIRE de la voix automatique cache surtout la description de type DIRE de la voix narrative elle-même. Philippe Hamon s'intéresse à la figure du bavard descripteur qui « au lieu de "voir" un spectacle, "parlera" le spectacle. [...] L'énoncé descriptif est délégué à une énonciation descriptive, déléguée et incarnée²¹⁶. » Or, si la subjectivité énonciative est manifeste dans *Envoyée Spéciale*, elle n'est pas incarnée, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire attribuable à une enveloppe corporelle et charnelle de la diégèse. Le narrateur sature la scène de l'énonciation : même lorsque le regard et la conscience sont délégués aux figures romanesques par le biais de la focalisation, l'instance narrative vient parasiter la description avec ses gloses commentatives, avec ses « actes de détachement commentateur, qui dérèglent l'adaptation focale et l'assimilation référentielle²¹⁷ », selon les mots de Bruno Blanckeman. Ainsi, le pacte romanesque se trouve mis en péril par la voix narrative. Au gré de ses commentaires, cette dernière oscille entre un langage soutenu, aux allures de pompe rhétorique²¹⁸ et un ton plus relâché, plus familier. Dans la description liminaire du roman, on peut lire : « Tout cela ne date pas d'hier et le fauteuil du général n'a pas l'air bien douillet. » (p. 10) Le commentatif, comme séquence insérée, s'immisce dans le descriptif, séquence insérante, et le colore subjectivement²¹⁹. Chez Echenoz les deux types textuels – avec

²¹⁵ À plusieurs voix, analyses croisées de l'œuvre de Jean Echenoz. Série de communications dans le cadre du cycle « Autour de l'exposition de Jean Echenoz », Centre Pompidou, 26 janvier 2018 [URL : <http://webtv.bpi.fr/fr/doc/13280/>]

²¹⁶ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 185

²¹⁷ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 32

²¹⁸ On pense volontiers à la phrase suivante, dans laquelle le détail du patronyme allonge la phrase dans une volonté de pompe rhétorique, stéréotypique de la bourgeoisie : « L'identité complète d'Hubert est Georges-Hubert Coste et, ces hommes étant issus du même père, le véritable nom de Tausk est Louis-Charles Coste. » (p. 44)

²¹⁹ ADAM Jean-Michel, *Le texte descriptif, op. cit.*, 1995

l'explicatif²²⁰ – sont constamment liés et fusionnent à travers la présence subjective du narrateur, à travers la modalité évaluative « n'a pas l'air bien douillet ». L'adjectif « douillet » souligne l'idiolecte du narrateur-descripteur. Par ce relâchement de la langue littéraire, l'instance narrative dévoile sa présence au lieu de s'absenter du texte, pour laisser libre cours aux personnages. À l'échelle de cet extrait descriptif comme de l'œuvre entière, le bavardage hypertrophique du narrateur vient pallier le silence des figures diégétiques.

La question du parasitage commentatif nous amène à nous pencher sur l'usage que fait Jean Echenoz de la métalepse, figure de transgression des niveaux narratifs. Selon Christelle Reggiani, les métalepses abondent au fil d'*Envoyée Spéciale*, « où il est question d'une frontière [non] métaphorique²²¹ », celle entre les deux Corées, que les personnages entreprennent de traverser dans la troisième partie du roman. Cette séparation géographique n'est pas sans évoquer la « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte²²² », évoquée par Gérard Genette dans *Figures III*. À l'instar des personnages du roman, l'instance narrative traverse et abolit cette frontière – transgresser signifiant d'ailleurs, au sens étymologique du terme, « traverser, franchir ». Pour appuyer notre propos, on peut commenter le fragment suivant : « qu'elle répond, rarement vu qu'on lui parle peu, au prénom de Lucile – Hubert ne manque pas de discernement, somme toute. » (p. 76) Comme souvent dans l'écriture echenozienne, l'irruption des métalepses est marquée ici typographiquement par la présence de ponctèmes, tirets cadratins ou virgules. Ici, on relève tour à tour deux métalepses : la proposition incidente « rarement vu qu'on lui parle peu » ainsi que « Hubert ne manque pas de discernement, somme toute. » Si la première correspond à un simple commentaire sur une situation diégétique, la deuxième sonne comme un renvoi anaphorique à une remarque antérieure d'Hubert²²³ et institue un jeu métadiégétique autour de l'évidence du prénom du personnage féminin et plus généralement autour de la « trame convenue » (p. 47) du récit, par le connecteur logique à valeur conclusive « somme toute ». Ces intrusions

²²⁰ Voici un exemple de glose explicative sur un mode commentatif, introduite par la locution explicative « c'est que » : « C'est qu'Hubert, bien connu dans sa profession, dispose d'un volant de clientèle assez riche et varié pour se permettre un style vestimentaire soigneusement négligé. » (p. 45)

²²¹ REGGIANI Christelle, « Les figures de style chez Jean Echenoz 1/3 : la métalepse », *Balises Bpi*, rubrique Langues-Littérature, 5 décembre 2017 [URL : <https://balises.bpi.fr/litterature/les-figures-de-style-chez-jean-echenoz-13-la-metalepse>]

²²² GENETTE Gérard, *Figures. III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 245

²²³ « Elle a une jolie voix, en tout cas, la fille, réagit Hubert. J'aime bien ce genre de voix délicates, un peu fragiles. Les filles qui ont ce genre de voix s'appellent souvent Cécile, Estelle, Lucile, tu vois ce que je veux dire. » (p. 70)

métaleptiques, du plan extradiégétique au plan (intra)diégétique, participent de la dimension ludique du texte, comme l'explique Gérard Genette :

Toute autre forme de transit est, toujours impossible, du moins transgressive. [...] Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne, soit fantastique²²⁴.

Ces propos mettent en évidence le filtre irréaliste instauré par la métalepse narrative. En effet, cette dernière rompt la linéarité du récit et dévoile, en creux de sa propre artificialité, l'impossibilité de l'illusion fictionnelle, ou du moins, la facticité du récit. Les métalepses sont alors des morceaux de bravoure où l'auteur transparaît à travers la voix narrative. Il est possible d'établir une distinction, quoique poreuse, entre la métalepse narrative – à laquelle nous nous sommes intéressés ci-dessus – et la métalepse auctoriale. Ce second type de transgression s'illustre dès l'incipit d'*Envoyée spéciale* : « Visage abrupt et regard sec, mais ne nous attardons pas : nous reviendrons plus tard sur son apparence. » (p. 11) Outre l'impératif « ne nous attardons pas » marquant l'artificialité du récit²²⁵, cette métalepse – introduite par le subjectivème « mais », qui induit un basculement entre deux polarités, ou plutôt entre deux plans de narration ici – met encore en lumière le processus de sélection de la description, justifiant sa brièveté et son arrêt soudain. Le narrateur endosse ici le rôle de l'auteur, sur le principe de la métalepse de l'auteur, en reportant la description à un temps ultérieur du récit. Cette postériorité est soulignée à la fois par le futur simple et l'indication temporelle à valeur prospective « plus tard », selon un effet de redondance – car le futur seul suffisait à indiquer ce temps ultérieur. Ainsi, la mise en relief d'une subjectivité descriptive révèle le montage du roman et la fonction productive de description, dans une forme d'auto-représentation, d'auto-conception de l'écriture. La métalepse auctoriale sous-tend une proximité entre l'auteur et le

²²⁴ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 243-244

²²⁵ « L'impératif est un "moment où le moteur cale" », explique Michel Volkovitch en prenant appui sur les propos de Jean Echenoz. (« Les temps verbaux chez Jean Echenoz », In Jean Echenoz. « Une tentative modeste de description du monde », *op. cit.*, p. 273)

lecteur, un lien métatextuel, comme l'explique Michèle Bokobza Kahan, dans son article traitant de la mise en scène de l'auteur :

C'est encore lui [l'auteur] qui choisit de s'éclipser du récit ou qui prétend s'y immiscer. La présence ou l'absence auctoriale, la confusion des mondes narré et narrant, les transgressions narratives, sont les procédés constitutifs du rapport que l'auteur construit avec le lecteur, de sa conception de la littérature en général et de sa propre pratique d'écriture en particulier²²⁶.

À travers la métalepse, et plus spécifiquement la métalepse auctoriale, l'auteur intervient au sein de l'énoncé textuel en « sa qualité de créateur des personnages et d'organisateur du récit²²⁷ », c'est-à-dire en tant qu'inscripteur de la figure auctoriale : le narrateur devient, au détour d'une glose commentative, un *auteur implicite* – concept défini par Michèle Bokobza Kahan comme « l'instance suprême qui oriente le sens et les enjeux du texte²²⁸ » –, un simulacre de l'auteur, comme l'indiquait Jean Echenoz lui-même, d'où sa subjectivité omniprésente et transcendante.

Selon Olivier Bessard-Banquy, les interventions de ce narrateur rappellent la « transcendance fondatrice de l'instance narrative²²⁹ » – transcendance qui se trouve néanmoins quelque peu ébranlée à travers le prisme comique de la fiction. Cette hiérarchisation des actants au sein de l'énoncé descriptif est soulignée par l'usage des pronoms, et plus particulièrement par leur fonction sujet ou objet. Prenons l'exemple des portraits consécutifs de Pognel et Marie-Odile. Au début de cette double description, on lit : « Nous n'avons eu aucun mal à le localiser. » (p. 54) Le déroulement de cette phrase mime la posture de supériorité de l'instance narrative, représentée par le pronom personnel sujet « nous », sur le personnage de Pognel, en position de COD dans « le localiser ». Le fonctionnement grammatical et syntaxique tend donc à instaurer une hiérarchie entre les différents plans du récit et les différences présences subjectives du texte. Dans plusieurs portraits du roman, on observe un effet de retardement du thème-titre qui déshumanise d'emblée le personnage décrit : c'est le cas de Pélestor, dont le nom-pantonyme tarde à apparaître et à enclencher la procédure descriptive, à l'image d'un personnage à la personnalité effacée et tourmentée (p. 30). Cela constitue une autre façon de faire jouer les points de vue, au profit du sarcasme commentatif du narrateur. Or, pour l'instance

²²⁶ BOKOBZA KAHAN Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009 [URL : <http://journals.openedition.org/aad/671>]

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ « Il se passe quelque chose avec le jazz ». Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et littérature. Europe* n° 820-821, août-septembre 1997, p. 194-202, p. 200

narrative, le jugement dysphorique, plus diffus et moins localisé que les métalepses, est un instrument de pouvoir, une manière de réaffirmer sa supériorité à travers l'énoncé descriptif. Il semble soumettre les figures romanesques à sa toute-puissance, comme on l'observe dans le portrait de Pélestor, personnage « posant un regard sombre sur ses pieds et sur le sol qui les soutient, s'aventurant rarement plus haut que ceux de ses semblables » (*ibid.*). La structure comparative à valeur adverbiale « plus haut » illustre un rapport de hiérarchisation, une posture de soumission du personnage à l'égard de « ses semblables » mais aussi à l'égard du narrateur. C'est donc une façon pour ce dernier de « se mettre en scène en train de raconter [l'histoire]²³⁰ » – d'après les mots de Jean Echenoz –, face à une « vision démythifiante du héros²³¹ », ou plus généralement du personnage romanesque. Ce dernier est raillé jusque dans ses capacités de perception. La posture perceptive et descriptive de Constance se trouve notamment décrédibilisée, au début de sa séquestration : « Qu'elle ait pris conscience d'un tel vacarme avec un tel retard peut surprendre, elle s'en est d'ailleurs étonnée. » (p. 38-39) Sous le verbe subjectif « surprendre », on lit une triple dévaluation : par le narrateur, le « peut » au présent d'énonciation constituant un indice de la métalepse narrative en contraste avec le passé composé, par son interlocuteur textuel, et par Constance elle-même. La modalisation dysphorique, marquée par une surabondance de connotateurs tonaux, ne porte plus sur le phénomène sonore, à savoir le bruit de trafic routier, mais sur la qualité de la perception sonore de Constance, sur sa surdité inconsciente en décalage complet avec l'importance du son réel, tel que l'indique le parallélisme entre « tel vacarme » et « tel retard ». Chez Jean Echenoz, la modalisation porte sur l'être, mais aussi et surtout sur la focalisation. Cela entre en résonance avec les mots de Philippe Hamon : « Qu'il soit auctorial ou actoriel, l'acte même de focalisation peut être évalué ou modalisé²³² ». La transgression commentative engendre une confusion entre la focalisation auctorielle, se rapportant au narrateur, auteur implicite, et la focalisation actorielle du personnage. « La description devenant cette sorte d'opérateur tonal (euphorisant ou dysphorissant, positivant ou négativant)²³³ », elle est le lieu propice de l'épanchement de la subjectivité de ce narrateur moqueur, du dévoilement de son *ethos* sarcastique. Les commentaires dysphoriques de celui-ci vont à l'encontre du principe de l'*eunoia*, de

²³⁰ « Jean Echenoz : « Un romancier c'est un pickpocket » ». Entretien avec Gérard Berthomieu, Bibliothèque publique d'information, France culture, novembre 2017 [URL : https://www.franceculture.fr/conferences/bibliotheque-publique-dinformation/jean-echenoz-un-romancier-cest-un-pickpocket?fbclid=IwAR1GrVd7tZDuWe--TxFEhs7LwweH5mxz0WZrIQ2HIJj7Nwt_hOitIVjvBgg]

²³¹ JERUSALEM Christine, *op. cit.*, p. 23

²³² HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 52

²³³ *ibid.*, p. 24

bienveillance, énoncé par Aristote dans *La Rhétorique* et repris par Dominique Maingueneau dans son analyse du concept d'*ethos*²³⁴. Ce principe permet de faire adhérer le lecteur à son propos, d'incarner la confiance par le déploiement d'un *ethos*. Or, face à ce contre-*ethos*, le pacte de confiance est rompu. C'est l'ensemble de la poétique echenozienne qui se colore d'une tonalité péjorative, selon une « technique de la dépréciation constante qui s'applique au nom, au geste, à la parole, à l'habit, à la manie. L'écriture tourne volontiers à l'antipathie drolatique²³⁵ », comme l'explique Bruno Blanckeman. Face à cette subjectivité hypertrophique et parasitaire, c'est la question de la présence subjective des personnages qui est mise en péril, à travers un refus, une absence de pathos.

2.2.2. L'instabilité focale et le refus de *pathos*

Envoyée Spéciale est le lieu d'un jeu de regards qui s'entremêlent et brouillent la focalisation au sein des énoncés descriptifs. Comme l'écrit Christine Jérusalem, « le regard porte en lui toutes les ambiguïtés du texte²³⁶ » : l'instabilité de l'écriture naît donc essentiellement de l'inconstance des points de vue. La posture descriptive se veut donc mouvante mais aussi ambivalente à travers le processus de focalisation variable, d'un personnage à un autre, ou même d'un personnage au narrateur. Dans la description du chant de l'oiseau, le regard est délégué à Constance, qui se trouve dans une posture d'émerveillement face au spectacle de la nature. Néanmoins, le texte bascule rapidement de l'euphorie à la dysphorie : « Mais après qu'elle eut d'abord admiré cet oiseau pour son invention mélodique, Constance finit par trouver lassante, agaçante puis exaspérante la répétition de ce thème unique. » (p. 110) La gradation dysphorique des attributs du COD « lassante, agaçante, puis exaspérante » traduit l'instabilité du caractère, du point de vue de la protagoniste. Si le mouvement de resémantisation s'exerce ici à travers un seul et même regard, ce principe d'inconstance prévaut pour l'ensemble du système focal qui oscille constamment d'un point de vue à un autre. Dans ce même extrait descriptif, on observe d'ailleurs un enchevêtrement subjectif, puisque le regard dysphorique du narrateur vient se mêler à celui de Constance, préfigurant le bouleversement connotatif à venir. Pensons à la périphrase « une sorte d'apéritif-concert » (p. 109), modalité dont la valeur épistémique mais surtout dépréciative (« une sorte

²³⁴ MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 204

²³⁵ BLANCKEMAN Bruno, op. cit., p. 84

²³⁶ JERUSALEM Christine, op. cit., p. 183

de ») est attribuable au narrateur, dans la mesure où le point de vue de Constance est encore euphorique à ce stade du texte. Pour étudier les descriptions echenozziennes, il convient donc d'entrecroiser l'étude de la sémantique de l'énoncé – ici, la subjectivité de Constance – et celle de la sémantique de l'énonciation – soit la subjectivité de l'instance narrative –, selon la distinction de Philippe Hamon. Cet enchâssement subjectif renvoie à la « tension entre la ligne romanesque élémentaire et une ligne énonciative seconde²³⁷ », pour reprendre l'expression de Bruno Blanckeman. Cela donne lieu à des hésitations de lecture : la subjectivité est fuyante et non plus ancrée dans l'énoncé, du fait de cette instabilité focale.

Le regard du personnage se caractérise souvent par une absence de vouloir voir, symbolique de sa lassitude existentielle. Dans l'incipit, par exemple, on note la présence de plusieurs verbes de perception, à savoir « a observé », « l'a considérée », qui se rapportent à Bourgeaud. Toutefois, le narrateur ne lui délègue pas pour autant la focalisation, comme il le fait plus loin avec Objat, au détour de la proposition participiale « Paul Objat laissant traîner ses yeux » qui va servir d'embrayeur à une nouvelle micro-description. Alors que la forme tensive du participe présent augure un regard dynamique, la tournure de sens passif « laissant » vient nuancer cela, illustrant la lassitude, l'ennui du personnage, plus que sa curiosité réelle. De plus, la connotation dysphorique du verbe « traîner » présuppose un regard errant et fugace, en contrepoint d'une véritable posture contemplative. C'est bel et bien cette fuite du regard qui engendre un relais de regards, un entremêlement de la sémantique de l'énoncé et de l'énonciation, dont l'écriture vient nourrir l'ambivalence. C'est le cas dans le complément circonstanciel de cause « À en juger par le volume et la tonalité de ces moteurs » (p. 38), où le subjectivème « juger » demeure à l'infinitif, or l'absence de sujet crée une incertitude quant à la conscience à laquelle il se rapporte, dans un brouillage perceptif et subjectif généralisé entre les figures romanesques et l'instance narrative. Cette instabilité énonciative induit un rapport de cacophonie et non plus d'harmonie, d'unité focale, au fil du texte. On assiste à une remise en question de la notion de « personnage-relais » mentionnée ici par Marie-Annick Gervais-Zaninger : « Le personnage-relais est ainsi comme l'œil – si l'on accepte l'analogie anachronique – l'objectif (au sens de la photographie) ou la caméra (au sens du cinéma)²³⁸. » L'entremise cinématographique, sur laquelle nous reviendrons, est particulièrement probante dans le cadre de l'écriture echenozzienne, d'autant plus qu'elle contredit les propos ci-dessus.

²³⁷ À plusieurs voix, analyses croisées de l'œuvre de Jean Echenoz. Série de communications dans le cadre du cycle « Autour de l'exposition de Jean Echenoz », Centre Pompidou, 26 janvier 2018

²³⁸ GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, *op. cit.*, p. 50

L'œil du personnage, souvent appréhendé en focalisation externe donc dépossédé de sa conscience, ne correspond pas à l'œil de la caméra, omniprésente, surplombante dans *Envoyée Spéciale*, associée au regard du narrateur, parfois comparé à un caméraman par l'auteur ; il s'y oppose même dans une forme de rapport de forces focales, où l'effet-personnage, intimement lié au processus identificatoire, se trouve réduit à néant, à l'image de la « précarité des certitudes et des attitudes humaines²³⁹ » qu'exhibent les romans echenoziens d'après Bruno Blanckeman.

Ce relais de regards vient désamorcer et marquer l'impossibilité de certains types descriptifs comme l'autoportrait ou encore la description mnémonique. Dans le portrait de Constance, on relève un paradoxe, notamment au fil de la phrase suivante : « Rêvassant devant la vitre et s'y réfléchissant, elle en profite pour un bilan rapide : raccord de rouge velours Burberry 308, coup d'œil à son vernis Chanel 599 PROVOCATION... » (p. 16). D'un côté la description est supposée « rapide », donc lapidaire du fait de l'absence de modalisateurs ; de l'autre, cette description apparaît comme sur-informante par certaines précisions, telles que les marques du rouge à lèvres et du vernis de Constance « velours Burberry 308 », « Chanel 599 PROVOCATION ». Ainsi, le texte semble à première vue supposer que le personnage s'observe lui-même « face à la vitrine » – la fenêtre-vitrine constitue une variante du miroir –, pourtant la référence exophorique à ces marques vient fragiliser ce porte-regard, et même le remettre en question. En effet, quel serait l'intérêt du point de vue de Constance de spécifier ces prédicats dont elle connaît déjà l'intitulé ? L'*ornementatio* de la description n'est autre qu'une affirmation du point de vue du narrateur omniscient, qui expose ici un savoir artificiellement précis au descriptaire. Cela engendre donc un brouillage perceptif et désamorce le modèle de l'autoportrait, comme l'analyse Bruno Blanckeman : « Par un effet d'ironie focale, l'écrivain tourne en dérision les problèmes de perspective, toute description trop aiguë contredisant la possibilité du regard qu'elle postule²⁴⁰. » Par ce détournement de l'autoportrait, l'énoncé descriptif annihile le rôle du porte-regard, au lieu de le complexifier, par un regard sur soi-même²⁴¹. Dans *Géographies du vide*, Christine Jérusalem parle d'ailleurs d'« impossibilité du regard de soi sur soi » et indique que « le défaut du portrait [et ici, de l'autoportrait] signale la dissolution du sujet²⁴². » Outre le portrait, l'écriture echenozienne vise à désamorcer différents types descriptifs, associés à un certain nombre de *topoi*, comme le *locus amoenus* – à relier à la description mnémonique –, véritable cliché romantique. C'est le cas de la

²³⁹ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 70

²⁴⁰ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 59

²⁴¹ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 176

²⁴² JERUSALEM Christine, *op. cit.*, p. 187 et p. 189

description postée, traditionnellement propice au déploiement de l'effet-personnage, dans la mesure où « la pose (posture) du spectateur réclame une pause de l'intrigue²⁴³ ». Cela engendre une conjonction personnage-description, motivée par un sens sémiologique, psychologique, anthropologique, ou littéraire selon la typologie dressée par Philippe Hamon dans *Du Descriptif*. Dans la description du chant de l'oiseau que nous avons déjà mentionnée, le mouvement descriptif semble suivre le regard de Constance. Toutefois la description mnémonique, aux accents lyriques du fait de la présence du topos de l'oiseau est totalement tournée en dérision par l'instabilité du regard de Constance et le comique de situation qui anime l'extrait (p. 109-110). La description rejette tout sentimentalisme.

Dans l'ensemble de son œuvre, Jean Echenoz manifeste un refus de *pathos* – c'est-à-dire l'expression du « je » et l'épanchement des sentiments par le recours au système de modalisation – caractéristique prégnante de son style distancié. L'auteur l'explique en ces termes lors d'un entretien à Olivier Bessard-Banquy : « Je ne me sens aucun goût, aucun talent pour développer à strictement parler des analyses, des visions d'ordre psychologique. Je n'ai pas envie de m'étendre sur des états d'âme, même pour les détourner²⁴⁴. » C'est pourtant ce détournement qu'il pratique à maintes reprises dans *Envoyée Spéciale*, notamment à travers la posture affective du général Bourgeaud, totalement inappropriée à la situation : « Il a encore entrouvert sa boîte de Panter Tango, l'a considérée avec affection puis refermée délicatement » (p. 10). Le personnage fait preuve de fétichisme, car on note un décalage ridicule entre les modalités affectives « avec affection », « délicatement » et l'objet contemplé : les subjectivèmes euphoriques deviennent dysphoriques à travers le regard du narrateur, dans un rejet généralisé de la fonction expressive, affective du regard et *in extenso*, de la description. Les personnages echenoziens expriment une certaine froideur comment en atteste le « regard inaffectif » de Charles dans *I4* (p. 13). Suivant le principe de « distance intérieure » cher à Jean Echenoz, ce fragment descriptif est néanmoins placé sous le signe de la focalisation externe, comme le souligne la proposition « les deux hommes réfléchissent » (p. 9), marquant une inaccessibilité au contenu de leurs pensées (N < P). Sur le modèle du comportementalisme, la psychologie des personnages est appréhendée de l'extérieur, d'où le rejet fréquent de l'éthopée au profit de la prosopographie et l'attention portée aux postures physiques des personnages. Dans le cas du personnage de Pélestor, son apparence physique est mimétique de son état

²⁴³ HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du texte descriptif*, op. cit.

²⁴⁴ « Il se passe quelque chose avec le jazz ». Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et littérature*. Europe n° 820-821, août-septembre 1997, p. 197

psychique. Le refus de focalisation interne témoigne d'une intériorité non accessible, verrouillée par la dépression dans laquelle s'est peu à peu enfermé le personnage. D'ailleurs, lorsque Pélestor orchestre son suicide, le suspense narratif est maintenu jusqu'au bout. Cela renvoie à l'analyse d'Olivier Bessard-Banquy qui allie focalisation et subjectivité :

La multiplication des points de vue, l'apparition galopante d'individus en tous genres et le refus de les saisir par la profondeur d'un discours introspectif favorisent par ailleurs une certaine vision éclatée, une atomisation des êtres²⁴⁵.

Cela se traduit stylistiquement par une porosité entre la focalisation externe et la focalisation interne avec paralipse de pensées, définie par Gérard Genette comme une « rétention d'une information logiquement entraînée par le type (de point de vue) adopté²⁴⁶ ». Cette ambivalence est visible au fil du portrait de Constance, la syllepse de sens sur le participe présent « (s'y) réfléchissant » associant la perception (au sens propre de « projeter ») et la méditation (au sens figuré de « penser ») :

Constance a soigneusement lu toutes les autres annonces de logement à vendre, à louer, chacune par le détail, s'imaginant au cas par cas une autre vie possible, d'autres destins, d'autres amours, d'autres chagrins. Se demandant quel changement d'apparence elle adopterait selon tel ou tel domicile, comme on entre au cœur d'un nouveau casting : garde-robe, coiffure, maquillage. Rêvassant devant la vitre et s'y réfléchissant, elle en profite pour un bilan rapide. (p. 16)

À travers un effet de grossissement, perceptible notamment par le passage de la généralisation « toutes les autres annonces » à l'individualisation « chacune », la description nous immerge dans le regard intérieur de Constance, dans ses pensées²⁴⁷. Dans le fragment ci-dessus, on peut extraire plusieurs verbes de pensée : « s'imaginant », « se demandant », « rêvassant », « réfléchissant ». La connotation extrêmement dysphorique du suffixe *-assant dans « rêvassant » exprime un détournement de l'onirisme, de la forme du monologue intérieur : le narrateur délègue son point de vue aux personnages pour se moquer d'eux et, par extension, se jouer des codes littéraires. Les méditations de la protagoniste demeurent soit inaccessibles du fait de la paralipse de pensées, comme en attestent les adjectifs indéfinis « tel ou tel », soit décrédibilisées en discours narrativisé par l'usage de la forme paratactique de la liste. Constance ne devient donc pas la narratrice intradiégétique du récit enchâssé qui aurait pu naître de son

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 198

²⁴⁶ GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 44

²⁴⁷ Selon Marie-Annick Gervais-Zaninger, dans le cadre du regard intérieur, « la description décrit moins l'objet que le personnage qui est le support de la rêverie ou du souvenir. » (*op. cit.*, p. 57)

imagination. Ce refus de *pathos* peut même aller jusqu'à l'effacement partiel ou total du regard du personnage, de sa présence anthropomorphique dans le texte, en écho avec le refus elliptique de description.

2.2.3. L'effacement du regard et de la voix des figures romanesques

Le traitement des personnages dans *Envoyée Spéciale* s'inscrit dans une démarche parodique, irrévérencieuse à l'égard du système focal canonique, de la tripartition entre focalisation zéro, interne ou externe. Dans la poétique echenozienne, la thématique du regard est à la fois centrale et déplacée, dans une dialectique d'absence et de présence subjective qui annihile toute prétention pathétique. On observe globalement une minoration des figures romanesques à travers leur passivation ou même leur anonymisation dans certains fragments, mais aussi par la neutralisation de leur regard et de leur voix, de leur inscription subjective en somme. Dans la description-scénario qui décrit les agissements de Tausk, cet effacement progressif du personnage se fait entendre : « Cet appareil contient de nombreuses nourritures en arrière-plan desquelles, [...] nous distinguons Tausk décoiffé, en peignoir Missoni. Il n'a pas l'air de bonne humeur, il hésite puis renonce. Fermeture de la porte. » (p. 87) À défaut de disposer de mécanismes visuels comme le cinéma, le roman peut jouer sur la syntaxe, la *dispositio* : l'hypotaxe mime l'immersion dans la caméra et la profondeur de champ par la locution relative « derrière lesquelles ». Le verbe de perception « distinguons » témoigne d'un obstacle au pouvoir-voir mais également d'un vouloir voir, symbolique du voyeurisme généralisé par l'usage du « nous », d'une société de l'hypersurveillance – nous reviendrons sur ce point. En position de COD, Tausk est victime de ce voyeurisme par sa minoration dans la syntaxe. Ce mouvement de déshumanisation se poursuit par le système de distributivité, de pronom personnel sujet en facteur commun. Enfin, la substantivation à travers le terme « fermeture » – à la place de la proposition « il ferme la porte » – engendre la disparition de Tausk au sein de l'espace textuel. C'est l'impuissance du personnage qui est mise en évidence, et non plus sa capacité à agir et à observer. Cela semble paradoxal avec les propos tenus par Jean Echenoz à Jean-Claude Lebrun : [C'est] comme si chaque personnage impliquait une rythmique particulière et devenait indirectement l'auteur du livre²⁴⁸. » Il prend l'exemple de Zatopek dans *Courir*, dont la mécanique corporelle se trouve directement retranscrite à travers

²⁴⁸ « Je cherche un nouvel espace ». Entretien avec Jean-Claude Lebrun, L'Humanité, 20 septembre 2010 [URL : <http://www.humanite.fr/jean-echenoz-je-cherche-un-nouvel-espace>]

la syntaxe, comme si le sujet romanesque dictait lui-même la cadence du style echenozien. Pourtant, dans *Envoyée Spéciale* c'est la passivité des figures romanesques qui prédomine, par contraste avec un narrateur omniprésent. Dans maintes descriptions, les personnages sont donc rendus passifs et s'effacent face à un environnement qui les dépassent et se substituent à eux²⁴⁹. Au-delà de la multitude de participes passés parsemés dans le texte, on relève de nombreuses tournures pseudo-passives, comme en atteste la tournure verbale « laisse distinguer » dans « ses coins fendillés laissent distinguer, voire fuir par lambeaux, son infrastructure en polyuréthane de la première génération » (p. 10). L'attribution de la perception à un regard spécifique est rendue impossible.

L'évitement d'une posture subjective au sein de la diégèse engendre une indétermination aussi bien référentielle que subjective, dans la lignée du rejet du *pathos*. Cela se trouve souligné par le rapport particulier de la poétique echenozienne aux verbes de perception : soit ils sont passés sous ellipse, soit ils sont implicites – par exemple, le verbe de perception « dénoter » qui ne renvoie pas à un regard précis –, soit ils apparaissent comme factices. En effet, on remarque l'usage fréquent de tournures impersonnelles, comme çà « Il s'est encore produit qu'on aperçoive ou qu'on traverse des terrains » (p. 293) et là « il devait s'agir d'un trafic de poids lourds » (p. 38). Si dans le premier exemple demeure le pronom sujet « on » à la référence floue, on observe dans le second exemple une véritable stratégie d'évitement de la focalisatrice (Constance). Dans les deux cas, les tournures impersonnelles révèlent de façon spéculaire la facticité du regard, du foyer focal. L'effacement du regard se joue, par ailleurs, dans l'autonomisation des éléments, des objets et sous-thèmes décrits. Outre le mouvement centrifuge à progression éclatée qui noie la présence subjective du descripteur dans le flux textuel, l'écriture echenozienne use du procédé de la personnification, pour appuyer toujours plus, par contrepoint, la déshumanisation des personnages. Dans l'incipit, la présence anthropomorphique est gommée, entre autres, par la personnification du sous-main qui « semble avoir épongé puis conclu nombre d'affaires » (p. 9). L'autonomie des sous-thèmes se déploie fréquemment grâce à la pronominalisation des verbes qui permet l'évitement d'un verbe de perception ou d'un pronom personnel qui renverrait à un quelconque regard descriptif. On lit notamment « se distinguaient des foules d'oiseaux peinars » (p. 292). En miroir de l'effacement des sujets-personnages, on note dans cet exemple l'effacement du sujet agent, par cette tournure pronominal à sens passif. Non seulement le descripteur ne qualifie plus sa

²⁴⁹ Se reporter à la topographie de la *DMZ*, où le milieu naturel paraît écraser les personnages dans une isotopie de l'immensité.

perception – on se réfère ici aux trois procédures de base de la description, à savoir nommer, localiser et qualifier, précieuses pour mettre en valeur l'objet décrit mais aussi et surtout, la posture perceptive –, mais il s'efface au fil de la séquence textuelle, dans une délocalisation générale de la posture subjective.

L'évitement du regard peut même, dans une forme extrême, donner lieu à l'effacement d'une description, à une ellipse descriptive – expression paradoxale, puisque selon la typologie de Gérard Genette pour son étude de la durée narrative dans *Figures III*, l'ellipse (TR = 0, TH = n) s'oppose précisément à la pause descriptive (TR > TH). Par exemple, Jean Echenoz introduit plusieurs fois le « syntagme-postiche²⁵⁰ » de la fenêtre, qui vient, selon Philippe Hamon, cadrer et justifier une description. On assiste à la rupture de cette attente du lecteur, car dans l'incipit par exemple, l'objet-fenêtre n'engendre pas de description postée de la cour, dans la mesure où l'intérêt est uniquement porté à l'intérieur de la pièce, selon un effet de huis-clos. La voix narrative intervient fréquemment au fil du récit, afin de marquer ce refus d'épanchement descriptif, comme ici : « Nous ne prendrons pas la peine de décrire Pak Dongbok : il ne va jouer qu'un rôle mineur et nous n'avons pas que ça à faire. » (p. 279) Néanmoins, l'ellipse descriptive touche les points de vue des personnages, plus que celui du narrateur qui se plaît à multiplier les digressions. Cela vient encore appuyer leur incompétence descriptive. Il suffit de se reporter à l'ellipse temporelle du chapitre 17, où le portrait de Tausk par Marie-Odile à Pognel est passé sous silence (p. 137), en une économie de mots surprenante, comme si nous n'avions pas besoin de cette séquence pour comprendre que Pognel va évidemment reconnaître son ancien complice. L'ellipse s'emploie à minimiser le rôle des personnages, leur finesse perceptive et à valoriser l'instance narrative hypertrophique et son acuité descriptive. Si Gérard Genette parle de « constance de vitesse²⁵¹ », c'est précisément l'inverse qui se joue dans *Envoyée Spéciale* : la voix narrative orchestre une fuite subjective et un récit à l'allure désordonnée, qui déconstruit les niveaux de narration mais aussi l'axe temporel, comme l'illustre le CC de temps « et pas du tout au même instant, car juste après le début de ce chapitre » (p. 232-233).

Cette instabilité subjective comprend un bouleversement du système focal mais aussi un brouillage discursif, à travers les variations entre les différents types de discours qui s'entremêlent au fil de l'écriture echenozienne. La subordination des mots prononcés par les figures romanesques à la voix narrative nuance leur présence énonciative, rendant leur voix

²⁵⁰ HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du texte descriptif*, op. cit., p. 85

²⁵¹ GENETTE Gérard, op. cit., p. 123

presque imperceptible et leur capacité d'expression dérisoire. On observe un traitement particulier des paroles des personnages en discours direct, comme c'est le cas au début du portrait de Constance : « Ce serait mieux avec une photo, lui a fait remarquer Dieulangard. Ça parle autrement, une photo, ça en dit davantage. » (p. 16) Cette réplique pose problème en termes d'analyse : du fait de la présence de l'incise « lui a fait remarquer Dieulangard » – repérable par le verbe de parole « remarquer », la mention du locuteur « Dieulangard » et de la destinataire du propos dans le COI « lui » – on ne peut pas parler de discours direct libre, qui se caractérise précisément par l'absence de verbe introducteur de discours. Toutefois, l'absence de ponctèmes (guillemets et tirets) qui viendraient marquer formellement le discours direct et indiquer typographiquement l'opération de citation-monstration produit une impression d'intrusion du discours dans le récit, comme si les paroles en mention se transformaient en discours en usage et venaient parasiter l'intrigue. Cette ambivalence entre discours direct et discours direct libre gravite dans l'ensemble des œuvres echenozziennes, du fait de ces bribes de discours diluées dans le flux de la narration. La voix des personnages s'efface à travers celle du narrateur. Le brouillage focal est solidaire de la polyphonie du texte, dans la mesure où la description de type VOIR est souvent associée à une description de type DIRE : les perceptions et les voix se combinent au sein de la présence subjective du narrateur. On observe cette instabilité énonciative dès la description liminaire du roman, lorsqu'on lit : « N'entendant pas être entièrement mis au rancart, Bourgeaud continue cependant à monter en douce quelques opérations pour ne pas perdre la main. Pour s'occuper. Pour la France. » (p. 11) L'effet de gradation comique tendant vers une solennité faussement excessive dans cette série de trois syntagmes prépositionnels – tournure négative < tournure positive < forme nominale – dévoile à la fois l'amour patriotique du général et le sarcasme du narrateur à son égard. Nous sommes donc face à un cas de bivocalité – « pour ne pas perdre la main. Pour s'occuper. Pour la France »), de discours indirect libre souligné par les formes averbales, car le narrateur énonciateur endosse la voix du locuteur Bourgeaud, comme il endosse des regards, pour en souligner le ridicule. Au relais de regards, se supplée donc une combinaison de voix, de postures d'énonciation qui accentue la distance entre les sujets, ici le personnage et le narrateur, contrairement à l'analyse que fait Sjef Houppermans du DIL : « les types de discours se joignent à ce ballet stylistique où l'emploi du style indirect libre dissimule la distance qui existerait entre narrateur et personnage²⁵² ». C'est là toute l'ambiguïté de ce type de discours représenté (DR) : en une superposition des niveaux actanciels, l'énonciateur mentionne le locuteur afin de mieux

²⁵² HOUPPERMANS Sjef, *op. cit.*, p. 101

s'en dissocier. Le brouillage énonciatif, qui vise à atténuer toujours plus la présence subjective des personnages, est perceptible à travers les dissonances énonciatives, en écho avec les sons dysphoriques et cacophoniques qui parasitent le roman et avec l'art musical estropié par Tausk et ses propres « dissonances » (p. 28). La voix narrative se plaît à mêler différents registres de langue, dès l'incipit avec l'expression « et autres foutaises²⁵³ » (p. 11) qui vient clore vulgairement la liste et mettre en scène l'idiolecte dissonant du narrateur, dans la lignée de l'ambiguïté énonciative opérée par la focalisation variable. Ce système d'amalgame colore l'extrait suivant :

Hubert Coste est plus grand que Lou Tausk, plus élancé, plus souriant, plus bronzé, plus musclé, plus tout ce qu'on peut concevoir et nous ferons grâce de sa putain de très jolie femme et de ses saloperies de merveilleux enfants. Physiquement il est impeccable, ce que Tausk, chacun tenant de sa mère, est moins. (p. 46)

La dissonance énonciative naît du passage du style soutenu avec « nous ferons grâce » au langage grossier audible par le double COI « de sa putain de très jolie femme et de ses saloperies de merveilleux enfants », déployant une belle antithèse entre « putain » et « jolie », « saloperies » et « merveilleux ». Cette grossièreté est attribuable non plus seulement au narrateur mais à Tausk. Il y a donc une prise en autonymie des termes vulgaires, qui s'ajoute à leur usage par le narrateur, cette dissonance étant explicable par la jalousie du personnage, son complexe d'infériorité à l'égard de ses pairs²⁵⁴. Son expressivité se trouve atténuée, mise à distance par le DIL. Cela fait écho à l'analyse des « points de vue flottants » par Florence Leca-Mercier, « chaque point de vue adoptant le style qui serait celui du personnage si celui-ci s'exprimait directement²⁵⁵ », d'où l'abolition des frontières entre discours représenté et pure narration, entre description de type VOIR et DIRE, entre focalisation et énonciation. Les phrases nominales au DIL « L'énorme bruit. Un bruit de fond gigantesque et

²⁵³ « Et puis ce qu'il y a, ensuite, c'est qu'on se fatigue vite d'énumérer. » (ES, p. 25)

²⁵⁴ Cf. plus loin sa réaction de jalousie lors de la description d'Objat de son point de vue : « C'est un homme d'assez belle apparence, de plus belle apparence que Tausk en tout cas, ce qui énerve celui-ci d'emblée, d'une quarantaine d'années donc également plus jeune, ce qui l'énerve aussi. » (p. 271)

²⁵⁵ « L'«humouronie» de Jean Echenoz ». Diffusion d'une conférence de Florence LECA-MERCIER et de Christelle REGGIANI, Centre Pompidou, 26 janvier 2018

ininterrompu. » (p. 38) prennent un double sens métadiscursif si l'on se réfère aux mots de Bruno Blanckeman :

La voix procède d'une surface narrative, voix de gorge qui relate et combine une intrigue romanesque, et d'une profondeur organique, voix de ventre qui remonte du corps de la langue, des mécanismes de la fiction, en fait vibrer les cordes²⁵⁶.

La voix narrative est donc polyphonique, poly focale et polymorphe, semant le doute sur toute posture focale ou énonciative. La description est une aire de jeu, d'effets de voix, une communication avec le lecteur-narrataire qui doit adapter sa posture en fonction des séquences descriptives et des postures de ce narrateur. Geneviève Salvan écrit que « le problème soulevé par les DR chez Echenoz est autant celui de l'identification de l'énonciateur que celui de l'identification du destinataire²⁵⁷ ». Dans le cadre de notre étude, cela pose donc la question des stratégies posturales adoptées par l'instance lectorielle.

2.3. Postures du lecteur-descriptaire : entre inclusion et confusion

L'écriture d'*Envoyée Spéciale* érige la voix narrative en autorité subjective et descriptive suprême, transcendante aux personnages. Le narrateur est cependant indissociable d'un destinataire, d'un lecteur-narrataire avec lequel il s'amuse, dans une forme d'inclusion ludique. Le lecteur prend part au jeu echenozien et doit adopter sa posture en fonction des stratégies discursives et descriptives de l'instance narrative. L'attitude du lecteur, son regard devient donc lui-même mobile, comme le préconise Wolfgang Iser dans *L'acte de lecture* lorsqu'il écrit : « C'est ce parcours du lecteur, en tant que point de vue mobile à l'intérieur du champ de la compréhension qui assure la particularité de l'objet esthétique dans le texte de fiction²⁵⁸. » Le réseau descriptif repose donc sur le point de vue d'un descriptaire qui mobilise différentes compétences au fil de sa lecture participative.

²⁵⁶ BLANCKEMAN Bruno, *art. cit.*

²⁵⁷ SALVAN Geneviève, « Formes et stratégies du discours rapporté chez Jean Echenoz : tensions et limites du genre romanesque », in *Dans la jungle des discours : genre de discours et discours rapporté* (sous la direction de Juan Manuel Lopez Muñoz), Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2005, p. 173-182, p. 173

²⁵⁸ ISER Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (trad. Par Evelyne Sznycer), Sprimont, Pierre Mardaga, 1976, p. 200

2.3.1. Participation du narrataire au jeu descriptif et énonciatif

Dans la mesure où une séquence descriptive s'élabore selon différents degrés de lisibilité, de complétude, la posture du récepteur n'est plus contemplative et devient active, participative afin de pallier ces « lieux d'incertitude²⁵⁹ » de lecture. Le lecteur se doit d'adopter différentes stratégies de réception et d'analyse en fonction des effets de lecture, des effets descriptifs induits par l'énoncé romanesque. Avant de nous pencher davantage sur cette mouvance posturale, une mise au point s'impose : par le terme de « lecteur », nous entendons ici celui de « lecteur implicite²⁶⁰ », au sens d'instance abstraite, programmée par le texte, en lien direct au concept de narrataire. Dans *Figures III*, Gérard Genette distingue deux types de lecteur-narrataire, en miroir de sa théorisation du narrateur : le narrataire intradiégétique et le narrataire extradiégétique²⁶¹. Vincent Jouve s'inscrit dans le prolongement de cette typologie lorsqu'il suppose trois figures majeures à cette instance²⁶² : le « narrataire-personnage » (ou intradiégétique), personnage jouant un rôle dans l'histoire ; le « narrataire invoqué » au sein du texte, anonyme ; et le « narrataire effacé » ou extradiégétique qui correspond bien à l'instance théorique qui va nous intéresser, au fondement des théories du Lecteur implicite de Wolfgang Iser ou du Lecteur Modèle d'Umberto Eco à différencier du lecteur dit « réel ». L'écriture echenozienne cherche néanmoins à dépasser ces postulats théoriques par une confusion entre le deuxième et le troisième type de narrataire, entre le narrataire invoqué et le narrataire effacé, – dans la continuité de la confusion entre les plans du récit, de la narration et de l'histoire –, dans la mesure où le lecteur-narrataire extradiégétique se trouve lui-même invoqué, apostrophé par le narrateur, sur le modèle de l'aparté théâtral, l'invitant à participer à la construction et à la dynamisation du récit. La posture du lecteur distrait ou paresseux est donc à proscrire : selon Wolfgang Iser, « l'ennui et la fatigue désignent les points limites psychologiques qui nous mettent hors-jeu²⁶³ ». Lors de la description du concert de la perceuse, la phrase « On a d'abord fait comme si de rien n'était » (p. 113), pourvue d'un pronom personnel « on » à valeur d'inclusion homodiégétique ludique, prend un double sens sur le plan de la lecture : cela sonne comme une moquerie à l'égard du lecteur qui va sauter les descriptions, zone facultative de lecture selon Roland Barthes, et nier l'existence de ces séquences textuelles, tel que l'indique

²⁵⁹ OTTEN Michel, « La lecture comme reconnaissance », In *Français 2000*, n°104, fév. 1982, p. 39-48

²⁶⁰ ISER Wolfgang, *op. cit.*, p. 73

²⁶¹ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 265-266

²⁶² JOUVE Vincent, VERCIER Bruno, *La lecture*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 27-29

²⁶³ ISER Wolfgang, *op. cit.*, p. 199

le pronom de négation « rien » associée au verbe d'état « être ». À l'image du narrateur, le narrataire devient descriptaire en participant et en se confrontant au jeu descriptif.

Le lecteur-narrataire doit décrypter le texte, selon une stratégie herméneutique dont découle le statut de descriptaire. Le champ lexical du savoir imprègne le roman, ne serait-ce que par la répétition des mots « détail » ou « indice » (p. 38) qui préconise une finesse d'analyse et fonde un pacte de lecture, dans lequel l'instance lectorielle mènera elle-même l'enquête à partir des indices récoltés et actualisés au fil du réseau descriptif de ce pseudo-polar. Le plaisir descriptif procède ainsi, du côté du pôle de la réception, selon le « mécanisme d'une élucidation fragmentaire²⁶⁴ », pour citer Bruno Blanckeman, un mécanisme dans lequel la lecture est non seulement participative, mais aussi rétrospective, par le biais d'indices anaphoriques²⁶⁵, et prospective, grâce à des indices cataphoriques, condition *sine qua non* de l'émergence d'un plaisir de reconnaissance et de compréhension. Dans le portrait de Marie-Odile, le prénom du personnage, seulement mentionné sous la dénomination indéfinie « une femme » (p. 54), n'apparaît guère. Ce sera en effet au lecteur coopérant de reconstituer son identité à partir des détails donnés au cours du portrait, notamment grâce à l'indice du « tatouage amateur représentant confusément un chien sur l'avant-bras gauche et qu'elle a dû se faire elle-même » (p. 55). Ce détail cataphorique s'avère redondant puisqu'il est décrit à plusieurs reprises par l'instance narrative (p. 103-104), véritable caractéristique physique de Marie-Odile, comme l'est le vernis à ongles rouge pour Constance. Les indices descriptifs activent la mémoire intratextuelle du lecteur, associée à sa compétence herméneutique, afin de lui permettre de mieux saisir cette constellation de personnages – dont la complexité est induite ici par l'adverbe « confusément ». Les énoncés descriptifs programment différents niveaux de coopération de la part du lecteur, en sollicitant ses différentes mémoires, endophorique mais aussi exophorique. On peut notamment mentionner le principe de l'exophore mémorielle qui fait appel au vécu du lecteur. En voici un exemple tiré d'*Envoyée Spéciale* : « comme il arrive quand vous revenez d'un long voyage avec la perspective confuse d'avoir beaucoup de choses à régler, ranger, mettre à jour... » (p. 187) La tournure comparative et impersonnelle, associée au présent gnomique, met en évidence une généralisation du propos qui vient dépasser le cadre fictif et introduire un nouveau rapport au texte, sa lisibilité reposant sur un répertoire particulier, à

²⁶⁴ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 30

²⁶⁵ « Tout au plus pouvait-on déduire de leur présence qu'outre les animaux rares déjà cités, devaient aussi traîner dans le coin quelques éléphants, pour les raisons exposées au chapitre 13. » (p. 293) Dans cet exemple, l'adverbe « déjà » souligne la présence d'indices anaphoriques et met en valeur une lecture rétrospective, par un jeu indicial entre différents chapitres.

savoir l'expérience de la quotidienneté. Le lecteur présupposé par le roman *Envoyée Spéciale* entre totalement dans la « mécanique de la coopération interprétative²⁶⁶ » théorisée par Umberto Eco dans *Lector in fabula*. Si l'écriture echenozienne rejette la posture paresseuse du lecteur, c'est peut-être pour mieux mettre en évidence la paresse et l'incomplétude même du texte, évoquées ici par le théoricien :

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire ; [...] ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative²⁶⁷.

Cela renvoie aux degrés d'incomplétude de la description, étudiés par Philippe Hamon, ce dernier postulant l'existence d'« asémantèmes²⁶⁸ », termes que l'acte de lecture vient combler de sens, grâce à des compétences grammaticale et encyclopédique, et plus généralement, des facultés herméneutiques, comme on le comprend au travers de *Lector in Fabula*. Lorsque les nomenclatures et prédicats ne suffisent plus à éclairer le sens d'un thème-titre ou d'une construction syntaxique, c'est au Lecteur Modèle d'intervenir. C'est ce phénomène qui entre en jeu avec les pronoms à contenu indistinct²⁶⁹, comme dans « ça y est, on y est. » (p. 42) ou dans la topographie de la *DMZ* avec la répétition du pronom démonstratif « cela » (p. 293) à la référence floue, multipliant les possibilités interprétatives. La posture active du lecteur-narrataire vient combler ces blancs, ces effets d'illisibilité premiers. La description echenozienne présuppose ainsi une subjectivité lectorielle et aménage un espace d'expression herméneutique pour le narrataire. Les métalepses à l'instar de la comparaison de sens passif « comme nous l'avons laissé prévoir » (p. 44) – qui renvoie à la métaphore du « mécanisme paresseux » d'Umberto Eco – martèlent l'idée d'un rôle actif attribué au lecteur. Celui-ci va élaborer des hypothèses au fil du texte, guidé par ces métalepses qui fonctionnent comme des pointillés balisant la lecture et construisant un lecteur idéal, attentif au détail de l'intrigue et de l'écriture. La description devient une véritable communication entre le narrateur et le narrataire, comme en témoigne ce fragment : « Ce dernier mot peut sembler incongru : nulle raison, direz-

²⁶⁶ ECO Umberto, *Lector in fabula ou la Collaboration interprétative dans les textes narratifs* (trad. de Myriem Bouzaher), Paris, Grasset, coll. « Figures », 1990, p. 9 [1985]

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 66-67

²⁶⁸ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 117

²⁶⁹ CORBLIN Francis, « Ceci et cela comme formes à contenu indistinct », In *Langue française*, n°75, 1987, *La clarté française*, sous la direction de Marc Wilmet, p. 75-93, p. 89 [URL : www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1987_num_75_1_4666]

vous, de croiser des éléphants dans la Creuse et sur ce point nous sommes d'accord. » (p. 110) On observe un mouvement de réconciliation du « vous » désignant le lecteur circonspect au « nous » à valeur inclusive (narrateur et lecteur), accentué par le jeu de mots étymologique né de la coprésence du terme « incongru » – du latin *incongruus*, dérivé de *congruo* qui signifie « tomber d'accord » – et de l'expression verbale « nous sommes d'accord ». L'effet de voix, repérable par l'incise « direz-vous » qui transforme la phrase nominale « nulle raison de croiser des éléphants dans la Creuse » en fragment au DDL, inscrit le narrataire comme prolongement discursif du narrateur.

L'écriture echenozienne joue donc sur les variations grammaticales, dévoilant une véritable poétique de l'amusement pronominal. Jean Echenoz considère en effet les pronoms personnels comme des ouvertures et entend

recourir à la première, deuxième, ou troisième personne du singulier ou du pluriel comme on filmerait une scène avec trois caméras. Puisque par ailleurs le livre rencontre tôt ou tard un lecteur, je trouve normal de s'adresser à lui, de lui dire 'tu' ou 'vous' – plutôt 'vous' d'ailleurs – quitte à l'abandonner aussitôt à sa lecture pour revenir au personnage. Par souci de bouger. [...] Parce que j'aimerais aussi que la lecture se fasse dans le même sens que l'écriture, je veux dire littéralement dans tous les sens. Qu'elle amène le lecteur, sinon à réagir, du moins à bouger un peu²⁷⁰.

On peut considérer que cet usage particulier des pronoms personnels crée une dynamique à deux niveaux : dans la variation d'un pronom à un autre, et dans le mouvement d'un plan de narration à un autre. On relève peu d'occurrences de deuxième personne du singulier adressée au lecteur²⁷¹, dans la mesure où Echenoz joue surtout avec la polyvalence des pronoms « nous » ou « on », tour à tour à valeur homodiégétique ou hétérodiégétique, inclusive ou exclusive. Dans le GN « notre récit » (p. 111), le déterminant possessif « notre » est ambivalent : s'il est exclusif, il s'inscrit dans la logique d'un « nous » de modestie qui renvoie au pôle de la production (à l'auteur du texte comme dans une publication de type scientifique), mais s'il prend une valeur inclusive (je + tu), cela sous-entend que le lecteur récepteur participe pleinement de la construction du récit, dans une relation de pseudo-conivence avec l'instance narrative. L'alternance et l'ambivalence pronominales engendrent par ailleurs une porosité des

²⁷⁰ « Il se passe quelque chose avec le jazz ». Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et littérature*. Europe n° 820-821, août-septembre 1997, p. 194-202, p. 201

²⁷¹ Mis à part le cas de double énonciation de la question « qu'est-ce que tu en penses ? » (p. 29) dans le portrait de Pélestor. Le texte semble effectivement solliciter une réaction du lecteur face à cette réplique, dans la mesure où ce dernier se trouve en posture d'attente d'un portrait plus précis.

frontières entre les plans homodiégétique et hétérodiégétique, le couple narrateur/narrataire semblant parfois s'intégrer aux personnages diégétiques²⁷². Le cas le plus probant d'inclusion homodiégétique se situe dans le passage où le personnage de Constance s'efface au profit d'un « VOUS » :

Constance s'est retrouvée sans pouvoir bien disposer de son corps ni de ses pensées, a erré d'une pièce à l'autre sans savoir ce qu'elle allait y faire – comme il arrive quand vous revenez d'un long voyage avec la perspective confuse d'avoir beaucoup de choses à régler, ranger, mettre à jour et puis finalement non, rien, vous n'avez même pas envie de défaire votre valise. (p. 187)

La valeur de ce pronom « vous » est complexe. Sur le principe de la référence exophorique, on peut lui attribuer une valeur inclusive autour de la notion de savoir partagé – on pourrait presque lire entre les lignes « vous savez », à travers la tournure impersonnelle « il arrive » à valeur d'exophore mémorielle mentionnée précédemment. Toutefois, c'est plutôt la valeur exclusive du pronom qui s'impose – au sens où le « je » du narrateur-énonciateur s'en trouve exclu – car le « vous » correspond à la somme des « tu », des lecteurs supposés ou bien à un tu + elle (le Lecteur implicite et Constance). Florence Leca-Mercier analyse ce jeu de narration inclusive dans sa conférence sur « l'humouronie²⁷³ » : selon elle, ce « vous » constitue une intégration directe, comme si Jean Echenoz se montrait critique à l'égard du système narratif de *La Modification* de Michel Butor, mais surtout à l'égard de l'automatisme de l'identification au personnage principal. À travers l'usage de ce pronom personnel, rare dans *Envoyée Spéciale*, le lecteur-narrateur se substitue en effet au personnage de Constance, comme en atteste la phrase « Vous êtes mûre. » (p. 187), la métaphore de la maturation étant martelée tel un leitmotiv pour décrire l'évolution psychologique de la protagoniste. On peut s'appuyer alors sur la distinction de Roger Callois dans *Les Jeux et les Hommes*²⁷⁴. Il différencie quatre sortes de jeu : l'*agôn* (la prise de pouvoir), l'*aléa* (la possibilité d'aventures), l'*ilinx* (le vertige, l'étourdissement) et le *mimicry* (le jeu de rôles). Ici c'est ce *mimicry*, ce jeu de rôles et d'« immersion fictionnelle²⁷⁵ » qu'institue le « vous », par le biais du processus identificatoire, qui consiste à se voir en l'autre et jouer à être cet autre, en l'occurrence Constance, à travers l'acte de lecture. Dans son ouvrage sur l'œuvre echenozienne, Sjef Houppermans étudie l'usage

²⁷² Voir plus haut le « narrataire-personnage » (en reflet du narrateur homodiégétique) parmi les trois instances de la distinction posée par Vincent Jouve.

²⁷³ « L' "humouronie" de Jean Echenoz ». Diffusion d'une conférence de Florence LECA-MERCIER et de Christelle REGGIANI, Centre Pompidou, 26 janvier 2018

²⁷⁴ CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967 [1958]

²⁷⁵ SCHAEFFER Jean-Marie *Pourquoi la Fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 180

du « vous » dans *Les Grandes Blondes* : il s'intéresse à la participation du lecteur, à travers ce « vous d'errance » qui ne fait que révéler que « toute position est provisoire », dans la mesure où le mécanisme d'identification se trouve rapidement déjoué²⁷⁶. Or la fonction de communication de la narration sonne comme une moquerie envers toute lecture fondée sur l'identification au personnage, poussée à son paroxysme ici. Le narrateur d'*Envoyée Spéciale* se fait encore plus virulent envers le processus identificatoire que celui des *Grandes Blondes* – où on lit en guise de chute « Mais vous n'êtes pas Paul Salvador » –, comme le montre l'impératif dans « Cessez de vous prendre pour Constance » (p. 188). Cela nous renvoie à la thèse de Michel Picard dans *La lecture comme jeu* qui distingue deux notions : le « playing », soit le jeu de rôles et de simulacre, et le « game », jeu de règles fondé sur une réflexion plus objective et disciplinée²⁷⁷. D'une certaine manière, le narrateur remet en place le narrataire, réimpose le « game » et, *in extenso*, révèle les limites de la notion de lecture participative, dans la mesure où le récit peut devenir un piège dans lequel le récepteur risque de tomber.

2.3.2. Manipulation du narrataire à travers une esthétique de l'incongruité

Le narrateur echenozien semble malmener son narrataire, cherchant à le désorienter à travers l'intrigue diégétique mais aussi et surtout à travers une narration alambiquée. Reprenons l'exemple de la description inclusive autour du « vous », qui part du sentiment de malaise dont Constance fait l'expérience²⁷⁸, reflet de l'inconfort herméneutique du lecteur :

Ensuite son appartement lui a semblé hostile, anonyme et, même après qu'elle a mis le chauffage à bloc, gelé. Constance s'est retrouvée sans pouvoir bien disposer de son corps ni de ses pensées, a erré d'une pièce à l'autre sans savoir ce qu'elle allait y faire – comme il arrive quand vous revenez d'un long voyage avec la perspective confuse d'avoir beaucoup de choses à régler, ranger, mettre à jour et puis finalement non, rien, vous n'avez même pas envie de défaire votre valise, l'idée ne vous traverse pas d'aller récupérer les mois de courrier amoncelé chez le concierge, faute de mieux vous allez prendre une longue douche qui ne vous détend pas plus que ça, qui ne vous procure pas autant de plaisir que vous auriez cru. [...] Mais cessez de vous prendre pour Constance. (p. 187-188)

²⁷⁶ HOUPEPMANS Sjef, *op. cit.*, p. 157

²⁷⁷ PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986

²⁷⁸ « De toute façon, on est toujours mal chez soi. » (Byron Caine dans *Le Méridien de Greenwich*, p. 217)

Le « vous » assure un point de bascule de la sémantique de l'énoncé qui relate les pensées de Constance à la sémantique de l'énonciation qui s'intéresse à la posture du narrataire face au texte, grâce à l'alternance pronominale, instrument précieux pour exhiber la fonction communicative du narrateur qui ne joue plus seulement sur sa propre implication mais aussi sur celle du narrataire. Parmi les diverses fonctions que Genette prête à l'instance narrative, la fonction de communication se rapproche des fonctions « conative » et « phatique » du langage énoncées par Roman Jakobson, dans la mesure où le narrateur est orienté vers le destinataire et animé par le « souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue²⁷⁹ ». Toutefois, ce dialogue est déséquilibré dans *Envoyée Spéciale*²⁸⁰ car on comprend vite que le lecteur-narrataire est victime de manipulation. Le processus identificatoire se trouve décrédibilisé comme nous l'avons évoqué, mais la voix narrative va plus loin en s'en prenant à la figure même du narrataire, en la dépossédant de son libre-arbitre, à l'instar de Constance, sujet ductile manipulé à des fins diplomatiques²⁸¹. Constance devient donc *l'alter ego* intradiégétique du « lecteur errant²⁸² » – pour reprendre l'expression de Dominique Rabaté. Le lecteur est lui-même pris au piège du jeu de la narration, face à un narrateur, en posture de supériorité plus qu'en recherche de complicité, qui cherche à le séduire en l'intégrant au récit. Cette posture de séduction est ambiguë, dans la mesure où *seducere* signifie d'abord étymologiquement « conduire à soi », dévoilant une prise de pouvoir. Stéphane Chaudier explique d'ailleurs que la séduction est fondée sur le rythme et l'*ethos*, dans une alternance entre un art de décevoir et un art de combler²⁸³, bien exprimée ici par la chute brutale « Cessez de vous prendre pour Constance » dont la violence est marquée par l'impératif « cessez », significatif de l'autorité de l'instance narrative. Cette dernière semble accuser le lecteur d'usurpation d'identité, comme en atteste le syntagme prépositionnel « pour Constance » : il dénonce ainsi paradoxalement une posture, ou plutôt une imposture, une machination dont il a lui-même mis en place les conditions. Dans l'ensemble de l'extrait, le « vous » constitue ainsi une forme d'emprise narrative par sa répétition entêtante. Ce martèlement pronominal fait songer à de l'hypnose, comme si le narrateur cherchait à contrôler le comportement et la subjectivité du narrateur, tel qu'en attestent les modalités affectives et volitives désamorçées par la négation : « vous n'avez même pas envie de défaire votre valise, l'idée ne vous traverse

²⁷⁹ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 262

²⁸⁰ « Leur entretien a été bref. Et déséquilibré. » (p. 263)

²⁸¹ Voir le 3.2.2. pour une analyse de cette thématique de la manipulation au sein du microcosme romanesque.

²⁸² RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991

²⁸³ CHAUDIER Stéphane, « Séduire, disent-ils : Jean Ravel et Maurice Échenoz », In *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 2018, p. 407-420

pas d'aller récupérer les mois de courrier amoncelé chez le concierge ». Dans ce fragment, le « vous » ne se trouve d'ailleurs plus en position de sujet mais de COD : le lecteur n'est plus narrataire, double actif du narrateur, mais personnage agissant ou plutôt agi dans la diégèse. Cela correspond à une description de type « injonctif-instructionnel²⁸⁴ », dont le but est de faire faire à autrui. Au sujet de cette posture manipulatrice, Christine Jérusalem écrit que « la figure du narrateur prolonge et cristallise le goût des personnages pour les extravagances et les manigances. [...] L'écriture de Jean Echenoz se plaît à gruger le lecteur en enchevêtrant les niveaux de réalité²⁸⁵. » La manipulation narrative repose donc sur un enchevêtrement des « niveaux de réalité », dans une esthétique de l'incongruité, tant sur le plan de la diégèse – par certains motifs ou images – que de la narration – transgressant les niveaux narratifs et la linéarité du récit.

Si le texte requiert les facultés herméneutiques de son lecteur pour pallier certaines zones d'illisibilité programmées par le texte, il peut tourner ses compétences interprétatives en dérision. Le narrateur peut en effet adopter également une posture sarcastique à l'égard du narrataire. Dans le fragment « Lou parce que Louis, Tausk parce que Tausk » (p. 45), la précision causale sonne comme une évidence dont on aurait pu se passer sans que cela nuise à la lisibilité du passage. Cette tautologie manifeste un rejet de la compétence herméneutique du narrataire, considéré comme inexpérimenté face à un narrateur (pseudo)omniscient et omnipotent. Le narrataire devient un pantin, à l'égal des personnages. Dans une dialectique entre sur-lisibilité et illisibilité, on cherche perpétuellement à le dérouter par « de multiples excroissances et adjonctions, [...] des détours gratuits que l'on qualifiera d'incongrus et de loufoques²⁸⁶. » Cette esthétique du détournement, de l'intrigue mais aussi du réel, est symbolisée thématiquement dans l'œuvre par la présence des papillons, leitmotiv que l'on retrouve par exemple dans la phrase suivante :

Dans la journée, Constance pouvait aussi inspecter les allées et venues de papillons polychromes, souvent seuls mais plus souvent par couples, foule de papillons cette année-là profuse dans la région, surnaturellement plus dense que d'habitude et bien qu'on n'y croisât pas d'éléphant. (p. 110)

Si ce motif des papillons ne constitue pas *a priori* un grand intérêt pour l'intrigue, il faut en réalité penser au sens figuré du verbe « papillonner », qui fait sens dans *Envoyée Spéciale* : sur

²⁸⁴ ADAM Jean-Michel, *Le texte descriptif*, op. cit., p. 160

²⁸⁵ JERUSALEM Christine, op. cit., p. 118

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 29

le plan de l'histoire, les personnages divaguent d'un point de fixation à un autre, se laissant constamment détourner de leur but, et sur le plan de la narration, le narrateur rompt la linéarité du récit par sa surcapacité (hypertrophique) d'*inventio*. La concessive « bien qu'on n'y croisât pas d'éléphant » produit un effet d'agrammaticalité, par l'ajout du « et » de jonction. L'anacoluthie, la rupture syntaxique concordent avec une rupture de la logique, une disjonction thématique et sémantique entre les termes « papillons » et « éléphants » qui détruit le principe de vraisemblance, rappelant le jeu surréaliste du cadavre exquis. À travers la poétique echenozienne, l'incohérence des images se répercute dans l'incongruité de la phrase, venant heurter la lecture. L'instance narrative ne cherche plus à attester d'un réalisme descriptif mais déploie une esthétique du contrepoint en déjouant perpétuellement l'horizon d'attente du lecteur. Ce déploiement d'une *inventio* osant les associations les plus incongrues doit favoriser chez le récepteur l'activation de ses facultés imaginatives, de son imagination participative²⁸⁷, plus encore que ses compétences mémorielles ou herméneutiques. Jean Echenoz déclare précisément : « Moi, ce qui m'intéresse, c'est de brouiller les pistes, il suffit qu'il y ait une adhérence possible avec la réalité pour que le lecteur se laisse embarquer, après, on accélère le mouvement²⁸⁸. » Dans cette poétique de la mouvance, le lecteur doit apprendre à s'abandonner au mouvement du texte, afin de jouir de cet « art du bougé²⁸⁹ » qui se révèle dans sa tendance digressive, déviant et embrouillant totalement le flux narratif.

L'œuvre echenozienne accorde une place privilégiée à la digression, qui peut s'étendre de quelques lignes, comme lors du double portrait d'Hubert et Tausk, où le retour du thème-titre « L'hôtel particulier d'Hubert, donc » (p. 45) n'a pas de valeur conclusive mais une fonction de rappel, soulignant la digression précédente²⁹⁰, à un développement de plusieurs pages. Dans le cadre de notre étude, il est nécessaire de se pencher sur les liens entre description et digression. On observe que Philippe Hamon s'intéresse déjà à leur relation de proximité, considérant que « le descriptif peut d'abord être appréhendé comme une tendance du texte à la digression²⁹¹. » Dans la lignée de ses travaux, nous choisissons dans ce travail d'intégrer les digressions au corpus des descriptions, bien que plusieurs thèses s'opposent sur cette

²⁸⁷ GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, *op. cit.*, p. 112

²⁸⁸ « La réalité en fait trop, il faut la calmer ». Entretien avec Jean-Baptiste Harang, *Libération*, 16 septembre 1999 [URL : <http://www.remue.net/spip.php?article3131>]

²⁸⁹ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 16

²⁹⁰ « donc » apparaît comme la forme abrégée de « venons-en aux faits » (p. 125). À noter qu'on observe 2 types majeurs de digression dans *Envoyée Spéciale* : les digressions explicatives (cf. syndromes de Stockholm et Lima, développement géographique sur la Creuse ou la Corée du Nord, etc) et les digressions commentatives (cf. développement sur la boîte de médicament, entre autres).

²⁹¹ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 90

question²⁹². On peut parler de digression descriptive, puisque les deux types d'énoncé déstabilisent le cours du récit et produisent le même effet déroutant chez le lecteur, comme l'explique Bruno Blanckeman : « Fréquemment régie par le principe de la moindre contrainte, elle s'ouvre toutefois à l'inventivité immédiate, au libre jeu d'un imaginaire qui dicte, en incisives, des échappées, des embardées, des digressions, un romanesque de l'occasionnel²⁹³. » La digression constitue même un principe esthétique exalté par Jean Echenoz dès l'écriture du *Méridien de Greenwich* : « Elle [Vera] n'arrivait pas à percevoir de scansion, ni même de respiration, dans le brouillard de ses [celles de Paul] longues phrases infestées de digressions, d'inversions, d'ellipses, de renvois, de ratures et d'énumérations. » (p. 22) L'œuvre est ainsi offerte sous la forme d'un brouillon intentionnel dans lequel le lecteur va se perdre et connaître « divers effets de sidération²⁹⁴ » provoqués et programmés par la pause descriptive, pour reprendre les mots de Philippe Hamon dans *Du Descriptif*, mots valables aussi bien pour l'analyse de la digression que pour celle de la description, structurellement similaires. La topographie du cimetière de Passy (p. 18-19), entre autres, s'apparente à une digression descriptive qui déploie l'imagination créatrice – ou même récréatrice au sens ludique du terme – de cette instance narrative, à partir d'une séquence topographique. Le basculement dans le fantasmagorique se trouve marqué typographiquement par un changement de paragraphe et s'accorde stylistiquement avec le flottement des points de vue qui permet cette immersion dans une divagation irréaliste, voire onirique, sur le mode de la prosopopée. Dans « On sait d'ailleurs trop peu qu'au cimetière de Passy, loin du siècle et des projecteurs, les pensionnaires donnent régulièrement un spectacle de fin d'année soutenu par une distribution remarquable » (p. 19), on note l'usage sarcastique du verbe « savoir » car ici, on se place plutôt du côté de son antonyme conceptuel « croire » et même « imaginer », du fait de la dimension irréaliste du passage. Dans *Le sens de l'humour : styles, genres, contextes*, Florence Leca-Mercier aborde l'« effet de surprise » engendré par cette description :

Cet extrait d'*Envoyée spéciale* d'Echenoz est une pure digression au sein de l'intrigue, le cimetière n'intervenant plus jamais dans le déroulement de la diégèse. Immotivée, pastiche

²⁹² Pour Gérard Genette, la digression au sens strict n'est pas une description (et inversement) car elle n'est pas une pause, censée modifier uniquement le cadre-spatio-temporel du récit. Au contraire, Savoyane Henri-Lepage considère la digression comme assimilable à une séquence descriptive car ces « deux structures narratives – description et digression – interrompent la linéarité du récit et contiennent des "détails" » (« Roman, digressions et traduction. Middlemarch en français », In *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 27, n° 3, 1973, p. 440-441). Dans *Envoyée Spéciale*, cela se vérifie d'autant plus que le point de départ du développement digressif n'est autre qu'une perception, visuelle ou sonore.

²⁹³ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 16

²⁹⁴ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 82

double, à la fois de guide des monuments historiques et de l'émission de télévision 'Au Théâtre ce Soir, [...] l'auteur nous propose une pièce macabre, sur le modèle des « danses macabres », qui n'a rien de sombre puisque ces morts sont ici bien vivants et continuent à jouer. La gratuité du passage, sa loufoquerie sont caractéristiques du roman ludique d'Echenoz et l'on mesure combien cet humour littéraire a besoin d'espace pour se déployer : il ne saurait reposer sur l'éclat bref d'un seul jeu de mots²⁹⁵.

Au-delà du principe de gratuité qui unit description et digression, il faut prendre en compte la dimension métadiscursive de la description, l'*inventio* renvoyant directement à la poétique echenozienne. Prenons la phrase polysémique « tout le monde est traité pareil » (p. 42) dans la description de la voix automatique du métro. Le double sens de cette phrase résulte de l'absence de complément d'agent dans la tournure passive : au sens propre, tout le monde est traité pareil par la voix artificielle, pantonyme de la description, mais au sens figuré tout le monde est traité pareil par l'instance narrative qui malmène les figures romanesques antihéroïques mais aussi le lecteur-narrataire, sans traitement de faveur, suivant des « tonalités » – on retrouve d'ailleurs ce métalèxe au sein du texte – dysphorique et comique.

Le lecteur semble donc lui-même victime de la machinerie comique, tel un personnage à la dérive, dérouté face à une trame romanesque dont il perd le fil, dont la linéarité est rompue. Bruno Blanckeman précise cet effet de lecture en ces termes : « Souvent les personnages de Jean Echenoz traversent l'océan. Ils ne sont pas les seuls : le lecteur éprouve aussi la sensation d'être mené en bateau²⁹⁶. » Entre jubilation et frustration, l'instance lectorielle doit modifier ses stratégies de lecture face à ces écarts descriptifs à fonction dilatoire. On assiste paradoxalement à la naissance d'un plaisir déceptif grâce à la tonalité humoristique de l'œuvre : il en vient à désirer finalement les digressions plus que les progressions narratives vouées à l'échec (de la mission). Cela fait écho à une citation du roman *Un an*, esquissant déjà cette désorientation jubilatoire : « Si nous ne nous perdions pas, nous serions perdus. » (p. 89-90) Il s'agit dès lors de réenvisager le plaisir de lecture, tel que le propose déjà Laurence Sterne dans *Tristram Shandy*, au détour d'une réflexion métadiscursive portant sur l'anti-roman et les digressions :

Les digressions sont incontestablement la lumière ; – elles sont la vie, l'âme de la lecture ; – enlevez-les de ce livre, par exemple, – vous pourriez aussi bien supprimer le livre avec elles.

²⁹⁵ LECA-MERCIER Florence (dir.), PAILLET Anne-Marie (dir.), *Le sens de l'humour : styles, genres, contextes*, Paris, Academia L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2018, p. 36-37

²⁹⁶ BLANCKEMAN Bruno, *art. cit.*

[...] J'ai tellement compliqué et entrelacé les mouvements digressifs et progressifs, une roue dans l'autre, que toute la machine, en général, a continué de marcher²⁹⁷.

Echenoz désigne aussi l'objet roman comme une machine, et on pourrait de la même façon voir dans ses œuvres, plus particulièrement dans *Envoyée spéciale*, les digressions descriptives comme des fragments constitutifs de l'œuvre, indissociables d'elle et ainsi, resémantiser, réenvisager, à partir de ces séquences digressives, la notion de progression, non plus comme progression de l'intrigue (narrative), mais comme progression, au sens de renforcement, de la machinerie comique que constitue le récit. La poétique echenozienne surprend donc son lecteur et lui propose un nouvel horizon d'attente et par extension, un nouveau pacte de lecture, fondé sur le « plaisir mental de la complexité déroutante²⁹⁸ » qui pousse à s'interroger directement sur l'assemblage élaboré du texte. Il s'agit donc d'adopter une posture de participation mais aussi de recul critique face à sa propre posture de narrataire, face à la fiction romanesque elle-même, afin de reconsidérer différemment le plaisir de lecture, non dans un rapport au monde diégétique mais dans un rapport à l'écriture et au mécanisme romanesque.

2.3.3. Regard défiant et sceptique du descriptaire face à l'énoncé descriptif

L'instabilité de l'énoncé engendre une défiance de lecture, ce que Philippe Hamon nomme « belligérance énonciative²⁹⁹ », puisque la description vient en quelque sorte défier le lecteur afin que ce dernier en mesure les enjeux à l'échelle de l'œuvre entière. La méfiance du lecteur est à relier à la notion de distanciation propre à l'ironie, à ce « "rapport d'œil" éloigné que prend tout auteur ironisant produisant un texte ironique³⁰⁰ », pour citer Philippe Hamon. Jean Echenoz préfère le concept de distance à celui d'ironie (qu'il rejette lors des interviews), plus précisément de « distance cinématographique³⁰¹ », permise par le recours à la métaphore de la caméra. C'est le cas dans plusieurs fragments d'*Envoyée spéciale*, notamment de la description-scénario qui porte son attention sur le personnage de Tausk, et déploie une posture de distanciation induite par le pronom indéfini dans « on aperçoit » (p. 87). Au fil du texte, le mouvement télescopique, du panneau à l'intérieur du dressing, mime le zoom focal de la caméra, l'irruption du regard voyeuriste dans l'intimité des personnages, sur le mode de la

²⁹⁷ STERNE Laurence, *Vie et Opinions de Tristram Shandy* (vol. 1), Paris, Gallimard, 1759, p. 144

²⁹⁸ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 30

²⁹⁹ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 43

³⁰⁰ HAMON Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Livre, 1996, p. 17

³⁰¹ « Jean Echenoz ». Entretien avec François Busnel, pour l'émission « Le Grand entretien », *France Inter*, 5 octobre 2012

caméra de vidéosurveillance. La position surplombante adoptée dans la majeure partie du roman permet d'en révéler la tonalité comique. Selon Jean Émelina, cette distance est indispensable pour provoquer le rire car « je ne puis rire du vécu, heureux ou malheureux, que si je ne m'en mêle pas, si je dresse des barrières mentales entre lui et moi³⁰². » Le lecteur echenozien est donc invité à instaurer une distance psychique entre le livre et lui-même, comme l'indique l'auteur à demi-mot lorsqu'il définit l'ironie en ces termes :

Et puis, il y a la dimension ironique, dont je ne peux pas me passer. À un moment, l'efficacité du récit me paraît bizarrement plus satisfaisante si elle passe par une espèce de couche d'air, qui relève à la fois de la mise à distance et du sourire. C'est aussi une tendance naturelle à souhaiter échapper au pathos³⁰³.

C'est de cet écart entre le plan de la narration et le plan de l'histoire, de cette « couche d'air » que jaillit la tonalité ironique du texte. Un véritable jeu de positions se met en place à partir de ce mouvement entre les différents plans constitutifs du récit ou encore entre la sémantique de l'énoncé et de l'énonciation. Comme nous l'avons montré, les fragments descriptifs exhibent et confrontent différents points de vue, sur le principe de la focalisation variable. On pense à la perception sonore du trafic routier par Constance, où l'illusion de focalisation interne se trouve décrédibilisée par la posture dubitative du narrateur comme du narrataire : « Rien n'interdisait maintenant d'envisager les moteurs de camions comme des flots également hypnotiques, sous réserve qu'elle fût abstraction de leurs violents coups de freins... » (p. 39) On observe une tension entre les deux points de vue grâce à la construction syntaxique, formée précisément de deux propositions renvoyant chacune à une posture perceptive et mentale. Si l'on entrevoit déjà toute l'ironie narrative dans la proposition antiphrastique « rien n'interdisait », celle-ci se voit confirmée par la subordonnée de condition introduite par « sous réserve que » et marquant le scepticisme du narrateur. Cette ironie focale entre en résonance avec la théorie de Philippe Hamon dans *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* : pour traiter de l'ironie, il est préférable de l'envisager sous un angle énonciatif en tant que « poétique des positions³⁰⁴ » plutôt que « poétique des oppositions ». L'ironie entre donc parfaitement dans la problématique des postures, si l'on se reporte au pacte ironique établi par Philippe Hamon, qui définit des postes d'énonciation pour chaque actant de l'aire de jeu ironique. Il distingue le gardien de loi (pas forcément représenté), l'ironisant, le complice du côté de cette instance

³⁰² EMELINA Jean, *op. cit.*, p. 31

³⁰³ « Jean Echenoz : L'image du roman comme moteur de la fiction ». Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 1996

³⁰⁴ HAMON Philippe, *op. cit.*, 1996, p. 152

ironisante, l'ironisé (aussi appelé « cible »), et le naïf du côté de l'ironisé³⁰⁵. Le lecteur actif doit mobiliser diverses compétences pour demeurer en position de complice et non pas de naïf, de cible au même titre que le personnage ironisé, dans la mesure où ces postes d'énonciation sont flottants et permutables³⁰⁶. Selon Philippe Hamon, le décodage de signaux ironiques produit néanmoins un sentiment d'euphorie, de communion avec le narrateur ironisant. Ainsi, la véritable inclusion du lecteur ne découle pas d'une lecture naïve, trop proche du texte et trop dépendante de ses effets émotionnels – qui aurait pour conséquence d'assimiler le lecteur aux personnages victimes d'ironie, par identification ou empathie, favorisées par le pronom « vous », analysé dans la sous-sous-partie précédente – mais d'un recul critique qui permet l'analyse et la perception de toutes les nuances ludiques et tonales de l'énoncé romanesque et qui l'érige en complice ironisant. Au cours de la topographie de la *DMZ*, la dimension autonymique du substantif « marche » dans « Marche n'était toujours pas le mot » (p. 292) suppose un arrêt de lecture sur ce terme et son étymologie : du latin *marca* signifiant « frontière », le mot sonne comme une forme d'ironie situationnelle, cataphorique des déboires des personnages, car la frontière entre les deux Corées est à la fois la destination à atteindre et le lieu de l'échec de la mission, comme en atteste dans la suite de la phrase le verbe dysphorique « risquer » (p. 292).

Le texte invite le lecteur à voir au-delà des apparences et du sens littéral. L'écriture de Jean Echenoz sollicite un regard oblique, suspicieux face à l'énoncé romanesque, au même titre que la voix narrative se distancie du contenu diégétique par sa posture ironique. Dans la phrase « Lou parce que Louis, Tausk parce que Tausk (1879-1919) et parce qu'il trouvait que ça sonne bien » (p. 45), l'ajout du verbe occasionnellement subjectif « trouver » montre bien que le narrateur-énonciateur se dissocie de ce jugement appréciatif, ce qu'il souligne par l'effet d'anacoluthie « ça sonne bien » produit par l'absence de concordance des temps et la dissonance entre les deux voix – du narrateur et de Tausk. Cela crée justement un effet de dissonance ironique sur le verbe « sonne », qui fait référence à l'ouïe, par un jeu d'homonymie avec le prénom du personnage. Comme l'explique Philippe Hamon, l'ironie naît d'une « une mise à distance et en tension³⁰⁷ » entre le plan surplombant de la narration (DI) et celui de la diégèse (le passage soudain en DD), mais aussi entre le sens latent et le sens patent d'un énoncé : en miroir, la distance critique du lecteur lui permet de saisir cette tension. Dans le portrait de

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 124

³⁰⁶ Cela se ressent dans les fragments évoqués précédemment où le narrataire se trouve lui-même manipulé : voir l'analyse du « vous » dans le 2.3.2.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 151

Pognel par exemple, ce décalage ironique se fait entendre : « Pognel est un homme pas très grand, pas franchement laid mais pas bien beau non plus. Son visage est orné d'une moustache rousse très aérée qui laisse voir sa lèvre supérieure. » (p. 54) Le principe de la litote, signalé par les négations de la première phrase, vient introduire la tonalité ironique du portrait. La tournure passive méliorative « est orné » constitue un trope³⁰⁸ – on entendrait plutôt ici l'expression péjorative « est flanqué » (p. 45) – et répond au principe de l'ironie par antiphrase : le terme euphorique « orné », supposant une apparence soignée, entre en désaccord avec le caractère dysphorique des prédicats qui qualifient Pognel, et détourne le principe d'*ornementatio*. La duplicité sémantique du mot correspond à l'égard entre le point de vue de Pognel, ce qu'il entend dégager de sa personne, et celui du narrateur critique, qui insiste sur sa laideur et son aspect négligé. La posture ironique à l'égard de Pognel se joue d'ailleurs à plusieurs niveaux dans le roman par le recours à la focalisation multiple : par l'ironie de l'énonciation, du narrateur, et par l'ironie sur le plan de l'énoncé, à travers le regard de personnages – en l'occurrence de Lessertisseur : « Dans le fond du bar, il a tout de suite aperçu son commanditaire : sujet fluet, pâlichon, chichement vêtu, et Lessertisseur a ricané en son for qu'il ait jugé bon de chausser des lunettes noires. » (p. 157) La tonalité ironique du texte découle donc d'un décalage à la fois sémantique et postural. Il arrive que la voix ironisante prenne pour cible l'ensemble d'une communauté sociale, dont l'un des personnages se fait le représentant³⁰⁹. Il semble donc parfois ardu de définir la cible de l'ironie, mais aussi, sa source, soit l'ironisant, dont le propos fait écho à d'autres points de vue et valeurs dont il se dissocie³¹⁰, d'autant plus dans un roman comme *Envoyée Spéciale* affecté d'un véritable brouillage énonciatif. C'est le cas dans la topographie du cimetière de Passy : « Le port et la tenue des veuves ainsi que des héritiers dénotent une distinction innée quand armés d'un arrosoir sous les marronniers, sous les magnolias, ils s'en viennent rafraîchir leurs disparus. » (p. 18) L'antithèse entre « distinction innée », supposant de la délicatesse, et « armés », marque de rudesse, souligne la distanciation de l'instance narrative en focalisation-zéro, le GN « distinction innée » relevant de l'ironie par

³⁰⁸ « Tout trope (au sens large du terme) est, par étymologie et par usage, détournement, déviance, "renversement de la hiérarchie usuelle des niveaux sémantiques", "structure duplice" et "acte dénomiatif anormal". Dans *l'ironie*, un signifiant patent (« C'est malin ! ») renvoie à un signifiant latent opposé ("C'est idiot !"). » (Jean Emelina, *Le comique*, op. cit., p. 90)

³⁰⁹ En décrivant Tausk, il évoque le « milieu du show-biz » (p. 44). La forme diminutive et oralisée de « show-business » témoigne de l'idiolecte du narrateur mais agit également comme un signal d'ironie, un axiologique exprimant un jugement dysphorique de la part du narrateur qui, paradoxalement, marque une certaine familiarité de ce milieu mais s'en distancie, s'exclue de ce milieu – nous reviendrons sur la dimension sociale de l'ironie.

³¹⁰ Voir l'article de Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mention », *Poétique*, n°36, nov. 1978, p. 399-412.

mention du discours d'une société conformiste et superficielle dont elle se dissocie, ce qui engendre un renversement connotatif des termes, de l'euphorie à la dysphorie. Si l'on reprend le schéma du pacte ironique, les agents sociaux sont ici pris pour cible ironisée mais sont aussi cités ironiquement par le narrateur ironisant. Cela renvoie à un critère définitionnel, énoncé par Philippe Hamon, de l'ironie moderne qui « brouille volontiers l'identité et l'origine de sa propre parole en s'en désolidarisant et en multipliant les échos et les discours d'autrui³¹¹. » La posture ironique, incluse dans le prisme d'un brouillage focal, se caractérise donc par l'ambivalence de son attribution et de sa localisation.

Cette ambivalence place l'instance lectorielle dans une posture suspicieuse vis-à-vis de cette voix narrative qui, dans son omniprésence, ne cesse de dévoiler sa facticité, affichant le processus d'élaboration de son discours, en particulier à travers de multiples épanorthoses, figure de l'autocorrection, dont on relève dans l'exemple suivant : « Marche n'était toujours pas le mot. Cela consistait plutôt à risquer lentement un pied devant l'autre... » (p. 292) L'adverbe « plutôt » témoigne d'une volonté de nuance, de recherche du mot juste de la part de l'instance narrative – nous y reviendrons – et *in extenso*, de la dimension hautement métadiscursive du texte, qui confronte le lecteur-narrataire au dire plus qu'au dit, dévoilant la facticité de la fiction dont l'effet de réel est désamorcé. Du fait de ce recul métatextuel, sa méfiance porte alors sur l'ensemble de l'univers diégétique et non plus seulement sur les postures énonciatives exhibées, ce qui vient déplacer les enjeux de la poétique echenozienne, comme l'explique Bruno Blanckeman lorsqu'il déclare que cette rupture de l'adhésion du lecteur à l'histoire est relancée sur le plan métatextuel et métacomique³¹². En conséquence, si la posture ironique se manifeste localement comme nous avons pu le remarquer précédemment, elle vient teinter l'ensemble de l'œuvre, par un jeu de dédoublement spéculaire qui met en péril la fiction. Le lecteur est même pris à parti, non plus pour participer à la construction de l'histoire, mais pour dresser le procès du romanesque : « Certes, le public a le droit d'objecter qu'une telle information ne semble être qu'une pure digression, sorte d'amusement didactique permettant d'achever un chapitre en douceur sans aucun lien avec notre récit. » (p. 111) Dans ce passage, le vocabulaire judiciaire avec « objecter » et « droit » symbolise le scepticisme du lecteur à l'égard du récit, comme s'il se constituait en partie civile dans ce jugement ironique du romanesque. Le GN « le public » induit d'ailleurs une distanciation suspicieuse à l'égard du

³¹¹ HAMON Philippe, *op. cit.*, 1996, p. 62

³¹² À plusieurs voix, *analyses croisées de l'œuvre de Jean Echenoz*. Série de communications dans le cadre du cycle « Autour de l'exposition de Jean Echenoz », Centre Pompidou, 26 janvier 2018

spectacle du roman. L'accent est mis sur la production du texte, qui s'autodétruit paradoxalement à travers ce mouvement d'autoreprésentation. Les descriptions, par leur fonction productive, contribuent très largement à la mise en place de cette distance ironique et spéculaire, aussi bien par un vocabulaire auto-descriptif que par leur structure révélatrice du déroulement de l'écriture. La liste, fréquente dans la description echenozienne³¹³, suppose un lecteur actif – afin de reconstituer les liens entre les items – et agit comme un élément perturbateur lors de la lecture. Philippe Hamon la décrit comme un lieu privilégié de l'ironie romanesque et un « effet de rupture net [...] qui ne peut pas ne pas être remarqué par le lecteur, [le] lieu et [la] trace d'une insistance de l'écriture, d'une jubilation à accumuler les mots, par essence "suspecte"³¹⁴. » Ce système de spécularité ironique atteint son paroxysme par la stratégie énonciative de la prétérition : l'ironie vient colorer l'ensemble du roman, par des commentaires sur le geste scriptural ou descriptif. En atteste la glose commentative dans la topographie de la *DMZ* : « Il serait long, pénible de décrire en détail le parcours des fugitifs vers le sud, parcours lui-même fort pénible et n'en finissant pas. » (p. 293) On relève le verbe métatextuel « décrire », nié ici par le conditionnel, alors que l'instance narrative entreprend paradoxalement la description de ce parcours sur plusieurs pages. Cela n'est pas sans rappeler la définition de la prétérition donnée par Philippe Hamon dans *Du Descriptif* : « La modalisation peut porter sur l'acte de décrire lui-même [...], la *prétérition* [...] étant le signal privilégié d'une ironie du *dire vis-à-vis du dit*³¹⁵. » Cette figure consiste en effet selon ses mots dans son essai sur l'ironie à « nier qu'on pratique une forme littéraire, notamment une description (tout en enchaînant sur une description), [...] forme littéraire dont on veut se distancer³¹⁶ » : c'est exactement ce qui s'opère dans *Envoyée Spéciale*, dans la mesure où la prétérition entre en contradiction avec la prégnance descriptive du roman, non pas pour décrédibiliser la description comme forme littéraire, mais pour dénoncer le caractère construit de l'œuvre entière, comme artefact symptomatique d'une société des artifices. Le regard du lecteur doit donc se poser et s'interroger sur le geste d'écriture, ironiquement mis en relief dans *Envoyée Spéciale*. Son scepticisme critique répond à une posture métadescriptive et

³¹³ « Maison de vacances au bord de l'océan, plage à deux pas, nuit tombée, s'endormir en paix, bercée par la succession apaisante des vagues, leur flux et reflux régulier, les unes naissant et s'amplifiant, donnant de la voix quand d'autres s'exténuent, s'effondrent et vont longuement s'étaler sur le sable... » (p. 39) Le style paratactique avec cette accumulation de micro-souvenirs listés désamorce la possibilité d'un micro-récit onirique qui révélerait la densité psychologique de Constance : la fonction expressive est détournée au profit de la fonction productive du texte.

³¹⁴ HAMON Philippe, *op. cit.*, 1996, p. 90

³¹⁵ HAMON Philippe, *op. cit.*, 1994, p. 113

³¹⁶ HAMON Philippe, *op. cit.*, 1996, p. 90

CONSTANCE MINVIELLE

LES POSTURES DESCRIPTIVES DANS *ENVOYÉE SPÉCIALE* DE JEAN ECHENOZ : VERS UNE POÉTIQUE DE L'INCONSTANCE

métadiscursive, instaurant de fait un nouveau contrat de lecture, face à l'instabilité romanesque, reflet du monde social.

CONSTANCE MINVIELLE

LES POSTURES DESCRIPTIVES DANS *ENVOYÉE SPÉCIALE* DE JEAN ECHENOZ : VERS UNE POÉTIQUE DE L'INCONSTANCE

3. MOUVANCE ET INSISTANCE DU REGARD : VERS UNE REPRÉSENTATION DYSTOPIQUE DE LA MACHINERIE ROMANESQUE ET SOCIALE

La posture descriptive se caractérise par sa mouvance dans *Envoyée Spéciale*, dans un jeu de médiation, relais de regards et de caméras, qui confère à l'écriture echenozienne un état d'instabilité, tant par le tableau social qu'elle délivre que par le bouleversement focal et intermédial qu'elle déploie. Le microcosme romanesque se veut le reflet ethnologique d'une société-spectacle de l'hypersurveillance, d'une civilisation de la défiance qui induit un nouveau rapport à la contemplation, l'observation se transformant fréquemment en voyeurisme. La dysphorie comique colorant le regard vient ainsi transformer le roman en une dystopie où l'espionnage et la manipulation sont de mise. Toutefois, le dédoublement métatextuel permet de dépasser ce constat pessimiste, au profit d'une véritable réflexion sur la machinerie romanesque, sur le plaisir d'écriture et de lecture.

3.1. La prégnance de l'œil de la caméra dans le montage romanesque

Dans *Envoyée Spéciale*, la caméra se substitue au regard, de la même façon qu'elle semble assister la plume de l'écrivain. En découle une dimension manifestement cinématographique et même audiovisuelle, qui colore le roman tant thématiquement que stylistiquement. L'image et l'énoncé descriptifs mettent en doute leur propre degré de réalité, et par extension, remettent en cause nos modes de vie contemporains, fondés sur la virtualité et l'artificialité.

3.1.1. Le diktat des écrans et la métaphore journalistique

Grâce à sa prégnance descriptive, l'écriture romanesque rejoint l'art cinématographique, dans un même désir de figuration, de représentation du réel : à travers l'œil focal, les descriptions se font le relais des images filmiques. Bien que le roman ne dispose pas des artifices techniques du profilmique, son montage s'inscrit dans une dynamique intermédiaire où la métaphore de la caméra guide le regard et détourne l'attention. Dans la lignée de cette coloration du romanesque par les images et pauses descriptives, on assiste à une véritable contamination des écrans de télévision. La tension entre le roman et le cinéma réside d'abord dans cette surabondance des écrans dans l'univers diégétique. En effet, des micro-récits enchâssés de scènes de film, de série ou d'émission télévisées sont fréquemment et librement

insérés, venant parasiter le fil de l'intrigue et en dévoiler spéculairement la virtualité et la facticité. Au début du chapitre 11, par exemple, Tausk entreprend de chasser une mouche. C'est le trajet de celle-ci qui donne lieu à l'insertion d'un écran au sein de la fiction, comme en atteste ce fragment :

[La mouche] doit trouver l'appartement à son goût car [elle] y volète pièce par pièce en s'attardant tel un huissier sur chaque meuble, chaque œuvre accrochée aux murs sans paraître envisager de sortir, passant à la bibliothèque dont, volume par volume, elle inventorie en vrombissant le contenu jusqu'au moment où Tausk allume la télévision : série américaine, actrice blonde et bustée en plan moyen dans un appartement californien. [...] L'actrice est en train d'expliquer que c'est toi, Burt, qui as fait empoisonner Shirley par Bob dans le but de détourner l'héritage de Malcolm en évinçant Howard avec l'aide de Nancy, tout ça pour épouser Barbara. [...] Tu es un monstre, Burt, diagnostique l'actrice, tu n'auras que ce que tu mérites. À l'instant où elle extrait un Smith & Wesson trapu de son sac Prada, voici qu'on sonne à la porte de l'appartement – pas le californien, le nôtre. Que d'action, bon sang, que d'action. (p. 93-94)

L'insertion libre de cette mise en abyme filmique et ses effets de voix symbolisent la porosité entre l'univers diégétique, reflet de nos sociétés, et le monde virtuel – cette frontière floue est appuyée par la métalepse narrative « pas le californien, le nôtre [appartement] » qui marque un retour au récit enchâssant, finalement pas moins artificiel que le micro-récit enchâssé. Toute image est une construction : comme nous l'avons déjà montré, le lecteur adopte alors une posture sceptique et suspicieuse face à ce qu'il est en train de lire, comprenant que les enjeux romanesques gravitent autour de la production plus que du produit³¹⁷. Dans « Le miroir des écrans », Danièle Méaux s'intéresse au rôle des écrans dans l'œuvre echenozienne :

Dans ses romans, nombreux sont les objets assimilables à des écrans. Reviennent les miroirs les plus divers [...]. Tous les objets propices au reflet sont exploités ; à certains égards, le monde d'Echenoz rappelle les toiles lisses de Richard Estes, où les surfaces réfléchissantes – vitres, vitrines et chromes divers – rivalisent en reflets froids et translucides. L'omniprésence des matières lisses où s'accroche et ricoche la lumière caractérise les environnements contemporains ; ces surfaces où naissent de précaires mirages renvoient aux miroitements des illusions comme aux écrans de cinéma ; comme eux, elles s'offrent aux jeux de lumière et de la

³¹⁷ Cf. lien avec le Nouveau roman dans le 1.2.2.

fiction ; elles sont de surcroît les emblèmes d'une écriture spéculaire, elle-même mise à distance³¹⁸.

Danièle Méaux insiste sur l'importance de l'objet miroir, récurrent dans *Envoyée Spéciale*. On le remarque d'emblée dans le portrait de la protagoniste Constance : « Rêvassant devant la vitre et s'y réfléchissant, elle en profite pour un bilan rapide : raccord de rouge velours Burberry 308, coup d'œil à son vernis Chanel 599 PROVOCATION, elle floute un peu sa frange, poudre les ailes de son nez... » (p. 16) Les artifices sur le visage de Constance reflètent les artifices du récit, et même plus globalement, de la société-spectacle, gouvernée par le paraître.

Echenoz déclare lui-même « essayer de se repérer, ou de se perdre un peu plus, dans un triangle qui serait littérature, cinéma et vie réelle »³¹⁹. Le recours au septième art sert l'ironie echenozienne qui nous livre une dénonciation d'une ère du simulacre – théorisée par Jean Baudrillard – où la réalité se voit remplacée par la virtualité³²⁰. C'est bien pour cette raison que le roman soumis à notre étude joue sur les effets d'intermédialité et de spéularité : le texte induit une distanciation à l'égard du dit, du monde social dépeint, mais aussi à l'égard du dire, du système énonciatif qui vient révéler la facticité de tout point de vue, de toute conscience subjective et littéraire. Il n'y a donc plus de délimitation entre la littérature, le cinéma et la vie sociale, pôles débordant et déteignant les uns sur les autres. D'après Bruno Blanckeman,

Dans le roman echenozien, le cinéma crève l'écran. Il déborde de toutes parts, se confond avec la vie recréée à même les phrases, échappe au huis-clos de ses systèmes d'imageries closes. Dans cette poétique abyssale de la double médiation, l'écrivain interroge l'environnement culturel commun aux deux arts et évalue leur capacité singulière à en produire, par émulation, des images signifiantes³²¹.

Néanmoins, ces images « signifiantes » n'en demeurent pas moins inquiétantes : *Envoyée spéciale* propose une approche dysphorique de notre civilisation, de notre mode de vie rythmé par les images filmiques et virtuelles. À cet égard, dans la troisième partie du roman qui se déroule en Corée du Nord, Constance semble aller à l'encontre de cette dictature des écrans – reflet du régime dictatorial non-coréen –, lorsqu'elle quitte brutalement la salle de cinéma sous le regard réprobateur des autres spectateurs. Le cinéma et la télévision ne parviennent pas

³¹⁸ MEAUX Danièle, « Le miroir des écrans », In Jean Echenoz. « Une tentative modeste de description du monde », *op. cit.*, p. 172-173

³¹⁹ BLANCKEMAN Bruno, « Jean Échenoz ou le roman comme ciné/cure », *Roman 20-50*, 2006/1 (n° 41), p. 167-178, p. 168

³²⁰ BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981

³²¹ BLANCKEMAN Bruno, *art. cit.*, p. 167-168

à atténuer sa lassitude et sa désillusion existentielles. L'intermédialité engendre une fragilisation de l'illusion mimétique du romanesque mais aussi un scepticisme, une défiance envers le degré de réel de la réalité elle-même. Le champ de la réalité se trouve contaminé par la fiction, on est donc en droit de se demander : qu'est-ce qui demeure vraiment réel ? Cette méditation à partir de la fiction n'est pas sans rappeler l'histoire de Truman, dans *The Truman Show*³²², qui s'aperçoit petit à petit que sa vie n'est qu'un leurre télévisé, destiné à divertir quotidiennement le public nord-américain. Si dans le film c'est bien le protagoniste qui dépasse la manipulation dont il est victime depuis sa naissance et qui prend conscience de la superficialité de sa condition, dans *Envoyée Spéciale*, c'est au lecteur d'en dresser le constat, les personnages étant absurdement aveuglés, dépossédés de leurs capacités de réflexion dans une forme d'ironie tragique. Néanmoins, la virtualité de l'univers fictif et de là, de la société, est révélée de la même manière : l'énonciation procède par dialogisme, par insertion libre d'énoncés publicitaires au sein des énoncés discursifs. Si les répliques des personnages du film à l'instar de celles de Meryl Burbank, l'épouse de Truman, sonnent comme des placements de produit, il en va de même pour la voix narrative d'*Envoyée Spéciale*. Dans la description-scénario, on peut lire l'énumération descriptive « l'intérieur d'un réfrigérateur-congélateur à quatre portes, 535 litres, compartiment multi-zones, distributeur d'eau et de glace, mini-bar, finition inox anti-trace. » (p. 87) On observe un effet de cumul de voix ici, dans une porosité entre les discours direct libre et indirect libre : la voix narrative parodie le discours publicitaire, promotionnel du réfrigérateur-congélateur, la liste engendrant une dimension sur-informante inadaptée au récit sur le mode de la fiche technique, sans valeur diégétique directe mais plutôt à fonction sémiotique, en tant que symptôme de la société de consommation³²³. L'insertion de ces énoncés publicitaires met en évidence la dimension artificielle de la fiction et par extension, de nos propres modes de vie, fondés sur les gadgets et le paraître. La réalité de la société du spectacle³²⁴ semble donc devenir un troisième médium, un troisième pôle interdépendant des liens tissés entre le romanesque et le cinématographique. Ces références intermédiaires ne sont

³²² WEIR Peter, *The Truman Show*, Etats-Unis, Paramount Pictures, 1998

³²³ Dans cette micro-description de type dire, on entrevoit la portée ironiquement argumentative du discours publicitaire. Cela renvoie à l'analyse de l'effet de texte par Jean-Michel Adam et André Petitjean : il est le « produit de l'interférence de deux dimensions : l'une sémantico-pragmatique, que nous appelons CONFIGURATIONNELLE ; avec ses composantes argumentative, énonciative et sémantique-référentielle, l'autre SEQUENTIELLE où se situent les catégories textuelles pures : *description, narration, argumentation, explication*, etc » (*Le texte descriptif*). Or, la posture descriptive se situe justement à la réunion de ces deux dimensions – l'effet de texte correspond ici d'ailleurs à un effet de voix.

³²⁴ DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, (§174) [1ère éd. : 1967]

donc plus seulement thématiques ou esthétiques, elles revêtent une dimension ethnologique, puisqu'elles incarnent métaphoriquement un état de civilisation moderne.

Nos sociétés contemporaines sont effectivement imprégnées, parasitées par les écrans, la publicité, ce qui se répercute directement sur le mode d'énonciation comme l'explique Dominique Maingueneau : « Les stéréotypes de comportement étaient autrefois accessibles aux élites de manière privilégiée à travers la lecture des textes littéraires, alors qu'aujourd'hui ce rôle est dévolu à la publicité, surtout sous sa forme audiovisuelle³²⁵. » Ce type de discours audiovisuels prend une dimension prescriptive, qui vient définir les comportements, les *êthê* à adopter en société. Jean Echenoz vient au contraire les tourner en dérision, comme le prouve l'attitude ridiculement rêveuse de Constance dans certains passages d'*Envoyée Spéciale* :

« Constance a soigneusement lu toutes les autres annonces de logement [...], s'imaginant au cas par cas une autre vie possible, d'autres destins, d'autres amours, d'autres chagrins. » (p. 16)

Les substantifs de la liste « d'autres destins, d'autres amours, d'autres chagrins » ont une connotation littéraire³²⁶ mais surtout médiatique, correspondant à un lexique sentimentaliste employé par les magazines *people*, dont on observe le pastiche au chapitre 40, par la reprise de formules toutes faites : « Cette évaporation simultanée a-t-elle fait naître de l'amour ou de l'antipathie ? En cas d'amour, a-t-il été durable ou pas, passion définitive ou fiasco d'une nuit ? » (p. 298) Dans son article « Parodies de presse, pastiches de genre », Jean-François Jeandillou s'attache à ce type de travestissement stylistique et à sa valeur ethnologique :

[Les parodies de presse] se donnent aussi à lire comme des textes critiques, qui démythifient et leurs modèles journalistiques et les objets de discours. [...] Par le détour de la simulation imitative, c'est au contenu et au référent que la contrefaçon semble porter atteinte, en convertissant le régime sérieux de l'information sur le mode voulu non sérieux de la fantaisie³²⁷.

Envoyée Spéciale exploite cette « simulation imitative » et constitue bel et bien une critique du journalisme actuel, « une satire virulente du langage médiatique et du monde dont il est censé rendre compte³²⁸ » pour reprendre les mots de Jean-François Jeandillou. Le titre de l'œuvre le laisse déjà entendre, en faisant ouvertement référence à l'univers des médias³²⁹, comme si le

³²⁵ MAINGUENEAU Dominique, *op. cit.*, p. 208

³²⁶ « amours », « chagrins » renvoient au romantisme et au lyrisme ; « destins » (en rime interne avec « chagrin ») est un terme propre au registre tragique.

³²⁷ JEANDILLOU Jean-François, « Parodies de presse, pastiches de genre », In *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, *op. cit.*, p. 275-286, p. 277-278

³²⁸ *Ibid.*, p. 278

³²⁹ Voir l'analyse de la polysémie de ce titre dans la conférence de Bruno Blanckeman intitulée « La plaisanterie dans l'œuvre de Jean Echenoz : une lecture d'*Envoyée Spéciale* ». Selon lui, le titre renvoie à une « expression

lecteur suivait la progression du récit à travers un filtre journalistique. Marqués par un changement tonal, les derniers chapitres du roman interrogent. L'instance narrative adopte en effet le ton d'un présentateur ou d'un journaliste d'actualités, dans un véritable pastiche du langage journalistique : « Mais passons sur l'avenir : nous devons interrompre cette scène car une nouvelle autrement plus urgente vient de tomber. » (p. 305) On comprend alors que le dynamisme narratif cherche à mimer le mouvement de nos sociétés, continuellement animées par la redondance – et la vacuité³³⁰ – de l'information et par la recherche du sensationnel, brouillant les frontières entre le journalisme d'actualités et le journalisme de presse people. Comme l'écrit Jean-François Jeandillou, « le dit journalistique s'efface derrière un *modus dicendi* qui, reproduit à l'identique, dénonce sa propre vanité mais aussi l'illusion fantasmatique que peut susciter tout discours "authentique"³³¹. » *Envoyée Spéciale* devient un piège audiovisuel, aux allures de reportage, qui se referme sur son lecteur dans les tout derniers chapitres, à l'image de l'individu moderne prisonnier de son mode de vie : la fiction romanesque est un leurre, une composition qui répond à des exigences stylistiques, de la même façon que les images audiovisuelles ne sont que des reconstructions idéologiques, des simulacres du réel. Ainsi, l'instabilité du récit d'*Envoyée Spéciale*, « livre plus audiovisuel que les autres³³² » selon son auteur, répond à l'instabilité du monde social, dans cette ambivalence médiatique propre au roman cinématographique.

3.1.2. Le recours à la grammaire du cinéma

Avant de nous pencher sur la dimension cinématographique d'*Envoyée Spéciale*, un bref panorama historique s'impose. Les relations intermédiaires entre la littérature et le cinéma se complexifient à partir des années 1950 : bien que le phénomène des adaptations cinématographiques soit en plein essor, on commence à envisager également le septième art comme une source d'inspiration pour l'acte d'écriture, à l'inverse du travail d'étude des transpositions jusqu'alors uniquement considéré. Dans son article intitulé « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », Jeanne-Marie Clerc analyse ce tournant critique, où l'on

toute faite et banalisée dans notre monde médiatique » mais aussi à l'expression figurée « s'envoyer en l'air », en écho au jeu de séduction de la protagoniste, expédiée en Corée du Nord afin d'user de ses charmes.

³³⁰ Dans le roman, on retrouve le substantif « marronniers » qui au sens figuré un article ou reportage manquant d'originalité, redondant chaque année.

³³¹ JEANDILLOU Jean-François, *art. cit.*, p. 278

³³² ECHENOZ Jean, *Présentation d'Envoyée spéciale*, 2016 [URL : <https://youtu.be/wUER2tdD4uI>]

confère au cinéma des qualités littéraires, si bien que la caméra devient stylo³³³. Dans son premier roman, Jean Echenoz cherche déjà à intégrer les techniques cinématographiques à l'écriture romanesque. L'auteur emploie volontiers l'image du stylo-caméra pour aborder son processus de création. Dès son adolescence, il fréquente assidument les salles de cinéma, ce qui lui confère d'emblée une approche interartistique de l'acte de création. Lors d'un entretien avec François Busnel, il déclare : « J'ai l'impression d'avoir appris des choses sur la littérature au cinéma³³⁴. » Cette culture multimédiale trouve une répercussion directe sur ses productions romanesques, dans la mesure où l'écriture s'appuie autant sur sa cinémathèque mentale que sur sa bibliothèque mentale. Le rapport de fascination que Jean Echenoz entretient avec le cinéma est plus d'ordre intime, à travers des souvenirs plus ou moins précis de spectateur lors de séances de cinéma, que d'ordre théorique. Le traitement du médium cinématographique est multiple dans l'œuvre echenozienne, si bien que Jeanne-Marie Clerc estime que, dans le cadre de l'œuvre echenozienne, le concept d'influence cinématographique est « totalement dépassé³³⁵ ». En effet, les références au septième art parsèment le récit, le colorent subjectivement, symboliquement et le dynamisent narrativement. Dans *Envoyée Spéciale*, les personnages de Lou Tausk et de Clément Pognel, tels des avatars de l'auteur, s'inspirent de scènes de films pour préparer leur braquage : le cinéma constitue un modèle et un tremplin performatif et créatif. Au stade de l'élaboration de l'œuvre hybride, Jean Echenoz détermine qu'*Envoyée spéciale* procèdera d'un montage en plan alterné³³⁶ : cela engendre un dynamisme de lecture, dans la mesure où chaque chapitre embraye sur un nouveau personnage ou un autre cadre spatio-temporel, sans transition réelle. Jean Echenoz s'amuse d'ailleurs de cette absence de transition comme on le lit à travers l'expression périphrastique et métatextuelle « sorte d'amusement didactique permettant d'achever un chapitre en douceur sans aucun lien avec notre récit. » (p. 111) L'écriture s'autoreprésente sur un ton comique, induit par le substantif « amusement », la locution adverbiale « en douceur » prenant ici une connotation ironique : le montage en plan alterné joue sur le caractère abrupt, la violence des transitions entre les différents plans diégétiques ou narratifs, sur le principe d'une « poétique du surgissement, de

³³³ CLERC Jeanne-Marie, « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de littérature comparée*, n°298, 2001, p. 317-326

³³⁴ « Jean Echenoz ». Entretien avec François Busnel, pour l'émission « Le Grand entretien », *France Inter*, 5 octobre 2012

³³⁵ CLERC Jeanne-Marie, *art. cit.*

³³⁶ On peut esquisser un lien avec l'ironie tragique évoquée précédemment : pour François Jost, le montage alterné crée une « vision spectatorielle », le lecteur-spectateur se trouvant en possession d'un savoir supplémentaire par rapport au personnage. (« si le montage nous transporte en un lieu auquel il ne lui est pas donné d'accéder, le spectateur se trouve automatiquement en possession d'un savoir supplémentaire. », p. 70)

la déliaison³³⁷ » pour reprendre les mots d'Hélène Baty-Delalande au sujet de *14*. Jean Echenoz adopte et exhibe donc une posture d'auteur-réalisateur dans la phase d'élaboration romanesque. Dans son entretien-conférence « La Création à l'œuvre », l'écrivain insiste sur l'importance du processus de visualisation, sur le mode du storyboard, comme il l'indique ici : « [C'est] ... comme si j'avais tourné intérieurement la scène et qu'ensuite j'essayais de la retranscrire, de la restituer³³⁸. » Par cette comparaison, Jean Echenoz prend le contrepied du mouvement transmédiatique de transposition du médium écrit au médium filmique, en expliquant que la visualisation, forme de micro-film mental, préexiste à l'écriture. Dans ce même entretien, il ne manque pas d'exprimer sa méfiance à l'égard de l'adaptation cinématographique : selon lui, son écriture s'appuie tellement sur la grammaire du cinéma que le film, d'une certaine manière, se déploie déjà à travers le livre. L'hybridité romanesque est le fruit de l'influence stylistique qu'exerce le cinéma sur la poétique echenozienne : on parle alors d'intersémiotité.

L'étude d'un roman cinématographique comme *Envoyée Spéciale*, requiert effectivement de mobiliser à la fois le système sémiotique du roman et celui du cinéma. Par un jeu de réciprocité, le cinéma devient une forme de récit visuel et le roman devient une forme de cinéma verbal. L'écriture littéraire et l'écriture cinématographique se confondent, sur le mode du scénario. Jeanne-Marie Clerc précise d'ailleurs que le premier texte écrit par Jean Echenoz, dans les années 1970, n'est autre qu'un scénario pour *Le Rose et le Blanc*, film tourné mais resté seulement quelques jours à l'écran. Malgré l'échec de cette production cinématographique, cette première expérience d'écriture marque l'auteur, qui confiera s'être essayé à la forme du scénario à des fins personnelles, dans sa jeunesse :

C'était un désir d'écrire un peu brut et je crois surtout que je cherchais quoi écrire, et comment écrire. J'essayais différentes formes un peu à l'aveugle, de la poésie, des idées de scénarios, des choses diverses. Rien ne tenait bien longtemps, mais il me semble que ce n'était au fond que des pages d'écriture, comme une période d'apprentissage. Et puis tout s'est un peu mis en place avec le roman³³⁹.

Première approche du cinéma et première approche de l'écriture s'entremêlent, il n'est donc pas étonnant que ses romans soient irrigués par le septième art, par des techniques ou des types

³³⁷ BATY-DELALANDE Hélène, « Anti-mémoire. 14 de Jean Echenoz », *Textuel*, 2014, *L'Anticipation* (L. Zimmermann dir.), p. 73-83, p. 75-76

³³⁸ « Jean Echenoz ». Diffusion d'une conférence de Bruno BLANCKEMAN, *La création à l'œuvre*, Centre Pompidou, 18 avril 2011

³³⁹ « Jean Echenoz : "Dire que je suis écrivain me paraît toujours un peu ridicule" ». Entretien pour *Télérama*, 26 mars 2012

d'écriture cinématographique à l'instar du scénario, comme l'indique l'expression « tout s'est mis en place avec le roman », qui semble vouloir signifier que ses différentes tentatives et approches de l'écriture ont fusionné en ses romans. Dans la lignée du processus de visualisation déjà évoqué, Echenoz entend penser en images avant même de penser en mots. C'est bel et bien ce que lui permet notamment l'écriture scénaristique, dont le fragment suivant tiré d'*Envoyée spéciale* reste l'exemple le plus flagrant :

Noir 1. L'ouverture d'une porte blanche provoque l'incandescence d'une ampoule éclairant crûment l'intérieur d'un réfrigérateur-congélateur à quatre portes, 535 litres, compartiment multi-zones, distributeur d'eau et de glace, mini-bar, finition inox anti-trace. Cet appareil contient de nombreuses nourritures en arrière-plan desquelles, entre deux clayettes, nous distinguons Tausk décoiffé, en peignoir Missoni. Il n'a pas l'air de bonne humeur, il hésite puis renonce. Fermeture de la porte.

Noir 2. Vingt minutes plus tard, l'ouverture d'un panneau coulissant déclenche un système à fibre optique illuminant en douceur un dressing. Au premier plan : collection de chemises et de costumes rangés par ordre chromatique et au travers desquels on aperçoit encore Tausk, peigné mais en caleçon. Même schéma : il hésite et renonce. [...] Fermeture du panneau. (p. 87)

Attardons-nous quelque peu sur cet extrait, afin d'observer plus précisément l'imbrication des deux systèmes sémiotiques au sein de l'analyse. L'écriture du scénario, engendre une hybridité par la fusion du plan cinématographique et de l'énoncé descriptif. Les syntagmes introductifs et conclusifs « Noir 1. », « Fermeture de la porte. », « Noir 2. », « Fermeture du panneau. » délimitent à la fois deux descriptions et deux plans : ces phrases averbales, véritables syntagmes postiches, dénotent l'absence de fondu enchaîné, sur le mode du *cut*, système démarcatif très accentué et brutal. Les verbes au présent de l'indicatif supposent des indications de mise en scène, quant au décor, à la profondeur de champ – selon une logique descriptive de type VOIR –, et quant au jeu d'acteurs – à travers une description de type FAIRE : « Même schéma ; il hésite et renonce. » Les techniques cinématographiques sont transposées au sein du romanesque par le biais d'isotopies, comme celle de la luminosité renvoyant aux jeux de lumière du profilmique – c'est-à-dire des éléments qui se trouvent devant la caméra supposée par le texte : « blanche », « incandescence », « éclairant », « illuminant ». À défaut de disposer de mécanismes visuels comme le cinéma ou la photographie, le roman peut également jouer sur la *dispositio* syntaxique pour reproduire l'organisation du plan, l'hypotaxe venant ici souligner la profondeur de champ par les locutions relatives (« en arrière-plan desquelles », « au travers

desquels »). Toutefois, l'attribution de la description à un regard, à un foyer focal se trouve mise à mal.

Plutôt que de parler de focalisation, il sera plus pertinent d'employer le terme d'ocularisation, sur le modèle de la théorie de François Jost dans son ouvrage *L'œil-caméra : entre film et roman*³⁴⁰. En effet, ici nous sommes face à un cas d'ocularisation-zéro, puisqu'on ne perçoit pas la scène à travers le regard du personnage, selon le modèle traditionnel de la focalisation interne, mais à travers l'œil d'une caméra objective, sorte de caméra de vidéosurveillance cachée à l'intérieur de l'appareil électroménager. Ce système focal correspond à celui d'« identification cinématographique primaire³⁴¹ », autrement dit le processus identificatoire du lecteur à la caméra, comme l'indique le pronom « nous » à valeur inclusive : « nous distinguons Tausk décoiffé ». L'absence de point de vue interne marque une distance permise par le médium cinématographique et un effacement du sujet aussi bien par la syntaxe que par la profondeur de champ, puisque le personnage se trouve placé en arrière-plan, suivant un mouvement visuel de l'intérieur vers l'extérieur du mobilier. Cela fait écho aux propos de Christine Jérusalem qui s'intéresse à la présence intrusive du regard dans les romans echenoziens : « La caméra déréalise le monde pour n'en présenter qu'un reflet amoindri. Le dispositif visuel fait écran à toute forme d'émotion³⁴². » L'œil de la caméra vient objectiviser l'énoncé et complexifier l'énonciation, dans le but d'engendrer la distanciation du lecteur et lui permettre l'observation surplombante et critique des modes de vie contemporains, de cette société de l'hypersurveillance. Cette absence de point de vue interne se double d'une délocalisation du point de vue, d'un décentrement focal et postural permis par cette ocularisation-zéro. Cela nous amène à envisager le système énonciatif d'*Envoyée Spéciale* comme une paratopie, concept que l'on doit à Dominique Maingueneau, défini par le critique de la manière suivante : « Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser³⁴³. » Il rapproche cette instabilité de certains changements sociétaux qui engendrent une fuite de l'identité, une errance de l'individu sur laquelle nous reviendrons. C'est justement ce qui se joue dans le roman echenozien qui ne bénéficie d'aucun ancrage subjectif fixe. S'il ne se confond pas avec celui de la caméra, le point de vue subjectif du narrateur est instable et mobile, comme on le lit par l'entremêlement des pronoms « nous »

³⁴⁰ JOST François, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 18

³⁴¹ *Ibid.*, p. 22

³⁴² JERUSALEM Christine, *op. cit.*, p. 184

³⁴³ MAINGUENEAU Dominique, *op. cit.*, p. 52-53

et « on » au fil du roman. Jean Echenoz entend en user comme des caméras : « J'ai envie de jouer avec les pronoms personnels, avec la diversité des angles. [...] C'est ma vieille lubie : les pronoms personnels utilisés comme des caméras³⁴⁴. » On perçoit combien le travail stylistique propre à cet auteur est guidé par la rhétorique cinématographique. Lorsqu'il revient sur le processus d'élaboration d'*Envoyée Spéciale*, il déclare avoir souhaité « un personnage un peu à géométrie variable, qui peut être l'auteur, le narrateur, un témoin de la scène, un inconnu, mais qui est comme un personnage derrière la caméra, qui donne son avis³⁴⁵. » L'instance narrative se veut mouvante, capable d'endosser divers rôles et de justifier la dynamique de l'intrigue, induite par les pauses et les ellipses narratives – le roman s'appuyant, comme le cinéma, sur le principe de dilatation temporelle. Ce narrateur, « inscripteur » de l'auteur – pour reprendre le concept de Dominique Maingueneau –, joue avec le narrataire, en affichant les rouages de la fiction, le processus d'invention et de sélection romanesque. Par exemple, il choisit de couper court soudainement à ses divagations, comme dans l'extrait suivant, où il se moque de l'aspect commercial du cinéma hollywoodien :

Ce qui nous prive évidemment d'une séquence qu'on aurait volontiers tournée dans un Boeing – en décor naturel ou en studio, selon notre budget. [...] Oui, ç'aurait été une scène pas si mal. Quitte à la couper ensuite au montage. Bon, oublions. (p. 301-302)

Son point de vue interfère sans cesse avec le cours du récit et les points de vue intradiégétiques, parasite le regard des personnages par ses commentaires intempestifs, comme nous l'avons déjà observé. Il dénonce la facticité de tout point de vue par son regard omniprésent mais instable, ne parvenant pas à se fixer dans le roman, à l'image d'une société dont le dynamisme concourt à une perte de sens globale, également attestée dans *Envoyée spéciale* par les jeux de syllepse. Par conséquent, le recours thématique ou stylistique au cinéma vient instaurer un véritable climat de méfiance à l'égard d'une énonciation flottante, symbolique d'une société de l'hypersurveillance, figurée dans *Envoyée Spéciale*, roman « truffé de caméras » (p. 307) où l'observation et le voyeurisme sont permanents, à tous les niveaux narratifs. On peut penser à celui où Constance se promène en Corée du Nord, « surveillée de plus ou moins loin par une dizaine de paires d'yeux » (p. 220), y compris par le couple narrateur-narrataire, eux-mêmes érigés en espions, dans un univers dystopique qui n'est pas sans rappeler le « Big Brother is watching you » orwellien de 1984. L'analyse intersémiotique permet de comprendre que le regard se fait omniprésent, mobile et intrusif par le recours à la focalisation – et

³⁴⁴ « Je cherche un nouvel espace ». Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 20 septembre 2010

³⁴⁵ ECHENOZ Jean, *Présentation d'Envoyée spéciale*, 2016

l'ocularisation – variable. Cette atmosphère inquiétante, associée à l'œil caméra, colore l'œuvre entière³⁴⁶, perceptible tantôt par des blocs sémantiques bien délimités, tantôt de manière plus discrète par l'emploi ponctuel de certains termes techniques se rapportant à l'art cinématographique. Si Jean Echenoz s'appuie sur des références intermédiaires à un système collectif, soit la rhétorique cinématographique, il parsème également dans *Envoyée Spéciale* des références individuelles à un univers cinématographique plus spécifique, celui des frères Coen³⁴⁷.

3.1.3. Les références intermédiaires à l'univers cinématographique des frères Coen

La passion de Jean Echenoz pour le septième art se traduit de deux façons dans sa poétique : par un appui sur la rhétorique du cinéma dans son ensemble, et par des références plus précises, renvoyant à des univers cinématographiques spécifiques, à l'instar de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, allusion intermédiaire explicite dans *Les Grandes Blondes*. À la lecture d'*Envoyée Spéciale*, parodie de roman d'espionnage, on bascule dans le loufoque. Cela n'est pas sans rappeler l'œuvre de Joel et Ethan Coen qui s'inscrit dans le même type de transgression, d'irrévérence comiques. En 2013, Echenoz réaffirme son goût pour le septième art et pour ce type de cinéma en particulier, lorsque la journaliste Christine Masson lui demande quels sont ses réalisateurs ou ses films favoris :

L'œuvre complète des frères Coen est quelque chose que je regarde, que je revois très régulièrement. J'aimerais pouvoir écrire des choses dans l'atmosphère de certains films des frères Coen... L'atmosphère de *Fargo*, c'est quelque chose d'extraordinaire³⁴⁸.

L'écrivain érige donc l'univers cinématographique des frères Coen en véritable modèle d'écriture et d'inspiration créatrice – la tonalité du roman, les postures internes qu'il exhibe sont indissociables de la posture externe de l'auteur, de son répertoire culturel. Or, en 2016,

³⁴⁶ Voir aussi le dispositif de travelling optique, de zoom arrière, révélé dans l'explicit du *Méridien de Greenwich* : « Ils restent ainsi, presque immobiles. Nous nous élevons. Sans les quitter des yeux – ils diminuent –, nous nous élevons lentement jusqu'à saisir bientôt le navire tout entier, et la mer tout autour de lui, dans le champ rectangulaire de notre regard. A ce spectacle on peut adjoindre de la musique. On peut aussi conserver le son naturel de l'océan, qui décroît dans notre ascension, jusqu'au silence. L'image s'immobilise. » (p. 255-256)

³⁴⁷ Dans son article, Irina Rajewski distingue plusieurs types d'intermédialité : la transposition intermédiaire (changement de médium), la multimédialité (combinaison de médias), la transmédialité (phénomènes observables dans plusieurs médias), et enfin, les références intermédiaires, soit individuelles, à une œuvre donnée, soit collectives, à un système artistique. C'est cette dernière catégorie qui nous intéressera ici dans le cadre de notre étude. (« Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », p. 35-36)

³⁴⁸ Entretien de Jean Echenoz pour l'émission « On aura tout vu », *France Inter*, 31 août 2013, 1:55-5:30 [URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/aura-tout-vu/aura-tout-vu-31-aout-2013>]

paraît le roman *Envoyée Spéciale*, dans lequel on retrouve justement des références intermédiaires à l'« atmosphère de *Fargo* ». Bien que la diégèse diverge entre les deux œuvres – notamment du fait des personnages, du cadre spatio-temporel de l'action et des enjeux de la mission d'espionnage –, on peut en effet remarquer de nombreux points de convergence. Dès l'incipit d'*Envoyée Spéciale*, le général Bourgeaud et Paul Objat planifient l'enlèvement d'une femme, et la mission qui gravitera autour de cette figure féminine, tout comme dans la scène d'ouverture de *Fargo*³⁴⁹ : le spectateur assiste à un dialogue entre les deux ravisseurs, Carl (Steve Buscemi) et Gaear (Peter Stormare), et Jerry Lundergaard (William H. Macy) qui mettent au point la mission d'enlèvement à venir. Dans les deux cas, la scène liminaire assume donc son rôle d'exposition par la présentation et la planification des enjeux diégétiques à venir. Toutefois, le lecteur-spectateur devine déjà et s'aperçoit rapidement que rien ne se déroulera comme prévu, chaque action des personnages constituant un pas supplémentaire vers l'échec de la mission programmée. Le rire repose, dans *Fargo* comme dans *Envoyée Spéciale*, sur l'inattendu, garanti par des personnages instables psychologiquement et totalement dépassés par les événements. Dans une logique parodique, les embrayeurs génériques du polar sont repris mais décrédibilisés, désamorçés sur une tonalité humoristique, comme l'assume Echenoz : « Il y a comme un cahier des charges imaginaire, et je construis une histoire qui est à la fois une espèce d'hommage et de pillage³⁵⁰. » Il s'agit donc de proposer un détournement des scènes prototypiques de ce genre paralittéraire considéré comme noble par l'auteur, tel que l'explique Bruno Blanckeman, en se moquant de leurs schèmes trop usités : « Le jeu parodique cible en ce sens des figures communes au cinéma et au roman, en surcharge la part systématique, en redéfinit un usage, une légitimité décalés³⁵¹. » On peut penser à la scène de l'enlèvement du personnage féminin, topos de la littérature noire et motif récurrent chez Jean Echenoz comme chez les frères Coen. Ce passage relève, dans les deux cas, du comique de situation. Dans *Fargo*, l'usage de la caméra subjective n'engendre pas la peur du spectateur mais ne fait que renforcer la maladresse des ravisseurs, leur manque de discrétion. Le grotesque atteint son paroxysme quand Gaear, blessé à la main, n'est obnubilé que par une chose, trouver de la pommade, plutôt que de mener à bien la mission confiée. L'enlèvement de Constance prête également à rire dans *Envoyée Spéciale*, puisque l'écriture insiste aussi sur le ridicule des personnages : l'arme avec laquelle Objat menace sa victime n'est autre qu'une perceuse puis,

³⁴⁹ COEN Joel et Ethan, *Fargo*, Etats-Unis et Royaume-Uni, PolyGram Filmed Entertainment, 1996

³⁵⁰ « Jean Echenoz : L'image du roman comme moteur de la fiction ». Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 1996

³⁵¹ BLANCKEMAN Bruno, *art. cit.* p. 176

dans une attitude totalement paradoxale, les ravisseurs lui tiennent « gentiment » le bras et affichent une « expression, aimable, prévenante, attentionnée » (p. 21). La violence et la crainte sont abolies au profit du rire, plus directement encore dans le roman d'Echenoz puisque Constance elle-même sourit devant cette scène, sans réellement comprendre ce qui advient : « Par effet de mimétisme niais, Constance s'est mise à sourire à son tour. » (*ibid.*) L'énoncé romanesque ou filmique est constamment régi par un mouvement de dédramatisation.

Si dans *Envoyée Spéciale*, c'est essentiellement l'instance narrative qui, dans sa posture surplombante, prend à son compte cette dédramatisation comique par son regard ludique, l'œuvre cinématographique de Joel et Ethan Coen jouent avec les voix off et les voix in pour maintenir ce filtre humoristique. C'est le cas dans *The Big Lebowski*, où le narrateur homodiégétique en voix off s'égaré fréquemment dans son récit, interpellant à sa guise le spectateur et brisant le quatrième mur – caractéristiques qui ne sont pas sans rappeler l'instance narrative d'*Envoyée Spéciale* –, tandis que les personnages, grossiers et grotesques, par leur comportement et leurs répliques, appellent le rire de ce spectateur. Dans ce film, le motif de la disparition d'un personnage féminin est placé au centre de l'intrigue, le personnage principal Jeff Lebowski s'y trouvant directement impliqué malgré lui, du fait d'un quiproquo avec un milliardaire du même nom, d'une *Erreur sur la personne*, pour reprendre le titre québécois du film. Lorsque la peur s'empare de Jeff Lebowski face aux menaces des prétendus ravisseurs, un détail ou une réplique vient toujours couper court au tragique de la situation. On pense à ses dialogues avec son ami Walter qui qualifie l'enlèvement de « travail d'amateur », tout comme le fait Hubert dans *Envoyée Spéciale* : « Mais comme toujours Hubert arrondit l'angle, arase l'écueil, gomme l'obstacle. Ça sent le coup minable, ça fait petit truc d'amateurs. » (p. 47) On peut de fait assimiler Walter à Hubert et Lebowski à Tausk³⁵², par la nette similitude entre les dialogues du film et ceux du roman. Tout comme dans le film, Tausk reçoit une phalange de sa femme, avec pour seul indice, le vernis à ongles. Désamorçant la panique, Hubert lui rappelle néanmoins que « ça se bricole, un vernis. » (p. 97), que le doigt n'est peut-être pas seulement de Constance. Or, dans *The Big Lebowski*, Walter s'emporte, estimant que le vernis ne constitue pas une preuve, et déclare : « Ce n'est pas son doigt, Duc. [...] Comme s'il était impossible de se procurer une bouteille de vernis et d'en mettre sur le doigt d'une autre³⁵³. » L'intuition de Walter et d'Hubert sera confirmée par des gros plans, filmiques ou descriptifs, sur les figures

³⁵² Dans la description-scénario, la tenue de Tausk, en peignoir, décrite au travers d'une prosopographie, rappelle grandement l'allure extrêmement décontractée de Jeff Lebowski, anti-héros qui brille par sa désinvolture.

³⁵³ COEN Joel et Ethan, *The Big Lebowski*, États-Unis et Royaume-Uni, PolyGram Filmed Entertainment, 1998

féminines, révélant qu'il s'agissait d'une fausse piste, du doigt d'une complice des ravisseurs. On observe ainsi combien Jean Echenoz a puisé des références – on pourrait presque parler de calque –, motifs ou dialogues, chez les frères Coen pour construire son roman. Les deux œuvres jouent sur l'horizon d'attente et l'effet de surprise comique, venant désamorcer le caractère funeste de l'intrigue.

Face à la violence sociale, la fiction prône la légèreté comique, comme l'explique Jean Emelina dans son essai sur le comique : « Dans un monde dangereux, violent, vibrant et pédant [...], voici que vient voler, irritante, impertinente, têtue et dorée, la poussière du comique³⁵⁴. » C'est dans cette volonté de dédramatisation que s'inscrit précisément l'humour noir, intrinsèquement lié à la littérature noire, au polar dans la parodie echenozienne – par le rapport à la disparition, à la mort (ou meurtre) qu'elle pose. Jean Emelina explique de l'humour noir repose sur la conciliation de la mort et de la vie³⁵⁵, comme le fait l'écriture echenozienne lors de la description du cimetière de Passy. La mort, qui se trouvait déjà décrédibilisée dans *Fargo* du fait de l'absurdité des multiples meurtres, de leur caractère purement arbitraire et des réactions dérisoires qu'ils suscitent, se voit complètement désacralisée dans *Envoyée Spéciale*. Dans la digression sur le cimetière, les défunts deviennent des « pensionnaires » : le comique de mots engendre un comique de situation par la prosopopée – description qui fait parler ou plutôt agir ici les morts. Cela entre en écho intermédial avec un trait d'humour de l'épisode 8 de la saison 1 de la série télévisée *Fargo*, inspirée directement de l'univers des frères Coen et co-produite par ces derniers : dans cet extrait, un agent du FBI fait une devinette à son collègue, lui demandant comment on appellerait un cimetière sans machabées ; le second agent répond spontanément « une cité-dortoir³⁵⁶ », sur ce même principe du continuum entre morts et vivants. Dans le roman echenozien, le lecteur n'est pas face à un discours élégiaque mais plutôt s'amuse de ce détournement comique de la prosopopée, qui s'inscrit dans ce mouvement de désacralisation de la mort, présent jusqu'à la fin du roman – on pense bien sûr à la « mimique boudeuse » sur le visage de Gang Un-ok qui vient de se faire décapiter (p. 295). Par intermédialité, cela renvoie à l'humour noir, l'irrespect comique envers les morts dans *Fargo*, en contradiction avec le « par respect pour les morts... » d'avertissement liminaire, message dénotant toute l'ironie cinématographique des frères Coen, qu'Echenoz a transposé dans son dernier roman.

³⁵⁴ EMELINA Jean, *op. cit.*, p. 167

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 129

³⁵⁶ HAWLEY Noah, COEN Ethan et Joel (prod.), *Fargo*, saison 1, États-Unis, FX, 2014

Par le jeu ironique et parodique, ce n'est pas seulement l'adhésion au polar qui est fragilisée mais aussi celle au réel, à la fonction représentative du cinéma et du roman. Dans *Fargo*, on peut lire en guise d'avertissement initial un pacte d'authenticité, en contrepoint avec le traditionnel « Ceci est une œuvre de fiction. Toute ressemblance avec des personnages ayant réellement existé serait purement fortuite. » Le film s'ouvre sur le message suivant :

Ceci est une histoire vraie. Ces événements ont eu lieu dans le Minnesota en 1987. À la demande des survivants, les noms ont été changés. Par respect pour les morts, le reste est décrit exactement comme cela s'est déroulé.

Toutefois, au fil du film, le spectateur ne peut que constater que ce message est une farce des frères Coen, un faux pacte de vérité à visée ironique, antiphrastrique. Le leurre se confirme dans le générique de fin, où la dimension fictive de l'œuvre cinématographique est explicitement mentionnée. Dans *Envoyée spéciale*, on observe la même illusion représentative, sur le mode documentaire, notamment quand le narrateur déclare : « Ce qui peut paraître invraisemblable [...], mais je n'y peux rien non plus si les choses se sont ainsi passées » (p. 280). Or dans les deux cas, ce pacte d'authenticité est ironiquement et volontairement rompu, dans la mesure où le filtre comique vient l'annihiler et dénoncer la fiction parodique. L'ambivalence de la *mimesis* remet le réel en question et produit un effet de distanciation vis-à-vis de toute production artistique, aussi bien romanesque que cinématographique. Dans *Fargo*, de nombreux plans débutent sur l'image fixe d'une œuvre d'art, tableau ou statue, comme pour renvoyer implicitement à la construction artistique et artificielle du film lui-même, par cette dimension multimédiale. L'écriture romanesque peut dévoiler cette spécularité de manière plus efficace encore, grâce à la dimension métatextuelle des mots, permise par leur polysémie. La dimension métadiscursive imprègne totalement le récit d'*Envoyée spéciale*. L'adhésion à la fiction est rompue à l'échelle du roman entier, comme on peut le voir dans la phrase suivante : « Le feulement d'un moteur est venu nous signaler l'arrivée de nouveaux personnages. » (p. 75) Le terme « personnages » agit comme un métalexème qui renvoie au cadre de la création : l'écriture se représente elle-même. Cela produit une rupture du principe de vraisemblance, une mise en péril de l'illusion mimétique au profit d'un dévoilement de la fiction. Paradoxalement, le portrait n'a pas la prétention ici de donner vie à Lucile et Lessertisseur, et les condamne, par ce mot à valeur métatextuelle, à demeurer fictifs dans l'esprit du lecteur. On relève en outre des références directes au monde du septième art, comme des noms d'acteurs auxquels les personnages sont comparés. C'est le cas dès l'incipit à travers le portrait de Paul Objat : « Paul Objat, [...] un quart de sourire perpétuel aussi rassurant que le contraire, rappelant parfois celui

de l'acteur Billy Bob Thornton³⁵⁷. » (p. 12) Ce type de référence dite exophorique fait appel non plus au cotexte, mais aux connaissances cinématographiques, au répertoire culturel du lecteur. Par processus d'assimilation, Echenoz compare souvent ses personnages à des acteurs afin d'exhiber la vacuité de la figure romanesque, que l'on vient peupler de références. La référence intermédiaire ne sert donc plus à favoriser la représentation visuelle mais plutôt à la dénoncer. À cet égard, *Fargo* est une œuvre cinématographique intéressante car on peut y observer un jeu intramédial : certains personnages sont mis en scène en train de regarder la télévision, ce qui permet la mise en abyme d'images documentaires au sein de l'œuvre cinématographique³⁵⁸.

Le virtuel semble remplacer les interactions sociales, vouées à l'échec. *In extenso*, la spécularité de ces œuvres s'inscrit dans une réflexion plus globale sur le langage et surtout, ses limites. *Envoyée Spéciale* met en relief le silence, tantôt qualifié de « poli » (p. 53), tantôt « devenu lourd » (p. 308), plus que des échanges langagiers réels – nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement sur cette méditation métalinguistique, en prise avec la sociolinguistique. Les jeux de regard et les pensées des personnages se substituent à leurs mots, dans la mesure où ces derniers s'enferment dans leur propre intériorité, comme l'explique Bruno Blanckeman : « le dialogue de société se désagrège, réduit à quelques paroles closes. Elles enferment le personnage dans une solitude qui résonne d'autant plus qu'il parle beaucoup³⁵⁹. » Si l'on peut nuancer cette analyse dans *Envoyée Spéciale*, roman plutôt marqué par un mutisme que le narrateur bavard tente de briser, cette citation pourrait très bien convenir à la réflexion métalinguistique que l'on retrouve dans *Fargo*. Le film des frères Coen exhibe déjà ces « paroles closes », fondées sur un principe de répétitivité – les protagonistes redisent tour à tour les mêmes mots, engendrant un comique de répétition. L'impossibilité de communication, notamment entre les deux ravisseurs dans *Fargo* : dans une scène en voiture, Carl reproche à Gaear son « silence total », ses réponses en monosyllabes, dévoilant par contraste sa propre incapacité à se taire. La série télévisée va encore plus loin dans cette réflexion autour de la dialectique entre parole et silence : l'un des détectives en provenance de Fargo est sourd et muet, ce qui accentue ce sentiment d'incommunicabilité générale. Or, dans *Envoyée spéciale*,

³⁵⁷ La référence à cet acteur n'est pas anodine : il incarne le tueur à gages Lorne Malvo, personnage principal de la saison 1 de *Fargo*.

³⁵⁸ D'ailleurs, les sujets sont absorbés par les images à l'écran et manifestent plus de réaction face à la TV qu'à la vraie vie, comme c'est le cas de Gaear qui ne réagit absolument pas quand son acolyte revient avec la mâchoire arrachée, tant il est captivé par son feuilleton. C'est d'ailleurs le seul moment où le personnage manifeste de l'intérêt, ayant plutôt l'habitude de poser un regard vide et inactif sur les êtres et les choses.

³⁵⁹ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 61

le silence contamine la diégèse, si bien que l'on voit apparaître régulièrement cette phrase nominale, telle une didascalie : « Silence. » Echenoz s'en amuse, comme en atteste « Silence glacé de Pognel : la température chute de trois degrés d'un coup » (p. 243), assimilant l'ambiance diégétique tendue et l'atmosphère météorologique. Il fait même usage d'un néologisme, par conversion, en employant le terme « monosyllabe » comme un verbe de parole conjugué au présent (p. 124). Ainsi, dans les deux cas, la parole et le réel sont mis en question, la voie comique dressant un état pessimiste du monde social. Derrière la légèreté du rire, considéré par Sigmund Freud comme une forme de décharge psychique, d'expulsion d'une pulsion névrotique³⁶⁰, on entrevoit le caractère sombre de la vie en société. Par conséquent, le comique echenozien prend une fonction cathartique et expiatoire chez celui qui, par distanciation, se confronte à sa complexité, et au tableau alarmant qu'il dresse de la société.

3.2. La peinture d'une société de l'artifice et de la défiance

L'inconstance posturale révèle dans l'espace intratextuel toute l'instabilité et l'artificialité de nos sociétés modernes. Comme l'exprime Jérôme Meizoz, « à l'ère du spectacle, à l'ère du marketing de l'image, tout individu jeté dans l'espace public est poussé à construire et maîtriser l'image qu'il donne de lui³⁶¹. » Les identités sont donc changeantes, déployant tout un répertoire de rôles et de masques, dans une volonté de maîtrise de soi mais aussi de contrôle d'autrui. Ces élans dominateurs mènent à une défiance sociale, collective, et à une détresse psychique, intime.

3.2.1. Mise en scène de postures socio-théâtrales

L'écriture echenozienne dresse une peinture de la société contemporaine, société du spectacle où chacun se met en scène à travers diverses postures. Dans une oscillation du système subjectif entre la sémantique de l'énonciation et la sémantique de l'énoncé, le relais de regards attire le nôtre sur les postures décrites et plus seulement sur les postures descriptives. Nous souscrivons donc à la distinction entre pose et posture de Marie-Annick Gervais-Zaninger qui indique que « le descripteur donne souvent l'impression de prendre la pose, sous une forme plus ou moins théâtralisée, de se donner à voir autant ou plus qu'à donner à voir³⁶². » La

³⁶⁰ FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1940

³⁶¹ MEIZOZ Jérôme, *op. cit.*, p. 15

³⁶² GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, *op. cit.*, p. 109

théâtralité des poses et des postures confère une portée sociale à la description : dans ce roman, la mise en scène posturale concerne autant les figures diégétiques que l'instance narrative et laisse affleurer un état instable du champ social. Le récit s'apparente donc à une mise en scène théâtrale, tel que le manifeste le passage suivant :

C'est réglé, mon général, l'a rassuré Objat, j'ai monté mon dispositif. J'ai dû prendre un peu de temps pour distribuer les rôles. Ça ne se fait pas tout seul, un casting, ça se figrole, mais là je crois que ça va. Tout est en place et chacun joue sa partie. Ils n'ont aucune idée de ce qu'ils font, mais ils font tout comme je l'avais prévu. Parfait, a soupiré le général, c'est bien, c'est bien. Ça me rappelle le titre d'un roman de Balzac, s'est-il laissé aller, *Les Comédiens sans le savoir*. (p. 125)

On relève ici le champ lexical de la création théâtrale, réemployé de manière plus éparse dans le reste du roman³⁶³. La trame de l'intrigue est assimilée par les personnages eux-mêmes à une pièce de théâtre, sur le mode de la mise en abyme : en tant que relais intratextuels de l'auteur, Objat en constitue le metteur en scène et le général Bourgeaud le dramaturge, ayant mis au point la mission et donné toutes les indications au préalable, comme on le lit dans l'incipit. Néanmoins, ces deux personnages n'échappent pas à la machinerie théâtrale, puisque quelques lignes plus loin, le général est décrit comme « satisfait de sa réplique », substantif se rapportant en son sens strict à l'univers dramaturgique. Dès les premières phrases du roman, on observe une ambiguïté, une hybridité stylistique qui rapproche le romanesque du genre théâtral³⁶⁴ : « Nous ne sommes pas loin de midi. Les deux hommes réfléchissent, assis de part et d'autre d'un secrétaire métallique vert, vieux modèle réglementaire à caissons... » (p. 9). Les verbes sont au présent de l'indicatif, temps ayant valeur de « point mort » selon Jean Echenoz dans la boîte de vitesse de la mécanique fictionnelle car selon lui le présent est plutôt de l'ordre de la contemplation et a valeur de statisme et de description³⁶⁵. Selon Michel Volkovitch, l'usage des verbes au présent est une « façon de dire : ceci est une histoire contemporaine³⁶⁶. » Outre cette fonction sociale, la description semble d'emblée se transformer en une didascalie liminaire propre au langage théâtral : ces premières phrases correspondent à l'exposition du décor et de l'emplacement des acteurs sur la scène. À noter que dans son Introduction à *Du Descriptif*,

³⁶³ Redondance du substantif « scène », notamment aux p. 302-303.

³⁶⁴ À noter que cette hybridité générique se perçoit déjà chez Diderot, dont Jean Echenoz revendique l'héritage. ³⁶⁵ Le présent marque un certain statisme et même la facticité des verbes comme dans les didascalies de théâtre, comme l'exprime Marie-Annick Gervais-Zaninger : « La description n'a, le plus souvent, recours au verbe que sur un mode factice. » (*op. cit.*, p. 79)

³⁶⁶ VOLKOVITCH Michel, « Les temps verbaux chez Jean Echenoz », In Jean Echenoz. « Une tentative modeste de description du monde », p. 270

Philippe Hamon nomme descriptions didascaliques les énoncés qui posent le cadre spatio-temporel, le « chronotope », de l'action, selon l'expression de Mikhaïl Bakhtine³⁶⁷. La poétique echenozienne joue donc non seulement des codes intragénériques propres au sous-genre paralittéraire du polar, mais se plaît également à colorer son texte d'une dimension théâtrale, dans une logique d'hybridité intergénérique, tant thématiquement que stylistiquement.

Sur le plan social, voire métaphysique, Echenoz reprend le topos littéraire du *theatrum mundi* rendu célèbre par William Shakespeare dans *As you like it*. Au fil d'*Envoyée Spéciale*, on observe une prise de conscience de cette théâtralité, comme c'est le cas lors des visites guidées dans la capitale nord-coréenne, dont jaillit une certaine méfiance : « c'était à se demander si tout cela n'était pas mis en scène » (p. 220). L'attribution de cette posture suspicieuse est ambiguë, dans la mesure où la tournure présentative élide la présence de la descriptrice Constance – elle-même mise en scène dans la mission –, pour mieux dévoiler la polyfocalisation, le relais de regards, entre subjectivité de Constance et subjectivité du narrateur. L'interrogation indirecte laisse ici entendre une question rhétorique, marque de lucidité dans une logique de dénonciation des stratégies de propagande de la dictature en Corée du Nord, voulant faire croire à un niveau de vie relativement élevé, sous couvert d'apparences trompeuses, en contraste avec « les provinces où l'on crève de faim » (p. 226). Les populations enrôlées, au sens propre du terme, sont assimilées à des « figurants » (p. 236), terme cher à Jean Echenoz, déjà employé dans ses précédents romans³⁶⁸. Toutefois, le montage en plan alterné, entre la Corée du Nord et Paris, tend à rapprocher les deux civilisations plutôt qu'à les opposer de façon manichéenne. Suite à ces topographies de l'espace urbain coréen, on se retrouve à Paris, dans un parc, en plein rendez-vous d'espions. La narration dévie vers une description aux accents dysphoriques : « Bien qu'il soit dans Paris le plus riche en variétés d'essences, toutes ont l'air artificielles et tout y est faux » (p. 243). Le roman tout entier est placé sous le signe de l'artificialité : outre le fait que cela renvoie à la fonction productive des descriptions, le lecteur comprend alors que les sociétés occidentales sont plus proches que ce que l'on pourrait penser de la Corée du Nord, dans leur volonté de maquiller, de magnifier les apparences. On observe la même mise en scène urbaine, mais aussi sociale. Par processus d'assimilation, les cérémonies de culte de la personnalité autour du « généralissime King Il-sung », décrites en troisième partie de roman, entrent en écho avec nos propres rites cérémoniels, à l'instar des enterrements. Dans la description du cimetière de Passy, il est fait mention « [du] port et [de] la tenue des veuves

³⁶⁷ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987

³⁶⁸ Cf. *L'équipée malaise*, p. 42 par exemple.

ainsi que des héritiers » (p. 18), mais pas de leur chagrin ou souffrance psychique. Dans une stratégie d'évitement du pathos, on observe seulement une brève description physique des figures – ou figurants – romanesques, de leurs costumes voire déguisements. Ce décalage sarcastique induit une dénonciation de l'artificialité de la posture de deuil, comme participation à une comédie sociale. On assiste à l'émergence d'une nouvelle forme de pathétique comique, qui engendre un regard ethnocritique sur le monde moderne à l'échelle de l'œuvre entière, sur le mode du relativisme culturel : pour reprendre les mots d'Erving Goffman, « Le monde, en vérité, est une cérémonie³⁶⁹ », supposant son degré de sincérité et d'hypocrisie, son lot de postures et d'impostures. Le roman dresse le tableau d'une société fondée sur l'artifice dans toutes ses formes, sur le paraître plus que sur l'être, comme l'exprime le portrait de Constance. Ce dernier dévoile toute la superficialité et la vacuité des personnages echenoziens par l'isotopie de l'artificialité : « changement d'apparence », « domicile », « garde-robe, coiffure, maquillage », « casting » (p. 16). La prosopographie se substitue à l'éthopée, à la description psychique, de la même façon que les personnages se focalisent sur leur propre apparence ou celle de leurs pairs sans les analyser en profondeur³⁷⁰. Qu'ils soient acteurs principaux ou simples figurants, les personnages se mettent en scène sur la scène romanesque, interchangeant parfois leurs rôles, à l'instar du narrateur et du narrataire qui mobilisent une « panoplie de rôles³⁷¹ » sur le mode du *mimicry*, comme nous l'avons déjà expliqué. Ces accents et *persona* dramaturgiques révèlent la dimension instable et factice de l'œuvre.

La théâtralisation du romanesque n'est que le reflet fictionnel de la théâtralité de la société dans son ensemble, largement analysée par Erving Goffman qui estime que « la vie elle-même est quelque chose qui se déroule de façon théâtrale³⁷² » dans le tome 1 de *La Mise en scène de la vie quotidienne*, intitulé *La présentation de soi*, en lien étroit avec la problématique des postures qui nous intéresse. Nous choisissons de nous référer à ses théories afin d'appuyer notre propos et de proposer un éclairage sociologique du jeu postural dans *Envoyée Spéciale*. Présente dès le titre de son ouvrage *La Mise en scène de la vie quotidienne*, la métaphore théâtrale, est prégnante dans ses analyses : il considère le champ social comme une immense scène où chaque

³⁶⁹ GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi* (trad. par Alain Accardo), Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1973, p. 41 [1956]

³⁷⁰ L'expression « changement d'apparence » a ici connotation euphorique, mais dans l'œuvre echenozienne, on assiste souvent à la déchéance physique des personnages : dans *Un an*, la dégradation physique de Victoire, à partir du moment où elle se retrouve à la rue préfigure sa déchéance mentale, comme si le paraître donnait une consistance à l'être.

³⁷¹ MEIZOZ Jérôme, *op. cit.*, p. 23

³⁷² GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, *op. cit.*, p.7

individu, à la fois personnage et acteur, cherche à mobiliser différents rôles et à laisser diverses impressions auprès des autres acteurs-spectateurs. Le sociologue parle d'interactionnisme symbolique pour désigner la manière dont les différents individus négocient les interactions sociales, autrement dit, tentent de contrôler l'image qu'ils renvoient d'eux-mêmes, par une maîtrise plus ou moins fine des codes sociaux. Chaque interaction, définie comme « l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique immédiate les uns des autres³⁷³ » doit être observée finement dans le but d'en comprendre le sens, d'en saisir la portée symbolique. En effet, chaque acteur cherche à donner « une *expression* de lui-même, et les autres [participants] à leur tour doivent en retirer une certaine *impression*³⁷⁴ » dans chacune de ses représentations sur la scène sociale. L'élaboration de cette image de soi passe par la façade, concept majeur chez Erving Goffman : « On appellera désormais "façade" la partie de la représentation qui a pour fonction normale d'établir et de fixer la définition de la situation qui est proposée aux observateurs³⁷⁵ ». Dit plus simplement, la façade personnelle d'un individu correspond à l'« appareillage symbolique³⁷⁶ » qu'il mobilise face à autrui, c'est-à-dire ses manières, son apparence et allure vestimentaire. S'adjoit à cela le décor, c'est-à-dire le lieu choisi pour l'interaction sociale. Si dans le roman echenozien ces stratégies sociales sont fréquentes – bien que l'idée de « fixité » soit contestable dans une telle poétique de l'inconstance, où les identités sont changeantes –, c'est sûrement l'avocat Hubert Coste qui les illustre le mieux. En témoigne le fragment descriptif suivant :

À peine Lou Tausk est-il entré dans le hall, décoré par une huile en grand format de Tancrède Synave, qu'Hubert est venu l'accueillir, pas du tout habillé en avocat classique : polo vert tilleul un peu délavé sous les bras, jeans à pattes d'éléphant décalées, mocassins à glands. C'est qu'Hubert, bien connu dans sa profession, dispose d'un volant de clientèle assez riche et varié pour se permettre un style vestimentaire soigneusement négligé. De la sorte il met à l'aise les huiles qu'il retrouvera au golf, au tennis, au squash, de la sorte il n'effarouche pas non plus le gustave anonyme. [...] En se propulsant d'un pas souple vers Tausk, Hubert a pris celui-ci dans ses bras pour l'étreindre, c'est ce qu'on fait en famille, Tausk s'y est prêté de mauvaise grâce en évitant que ça se voie, pas moyen d'y couper même si cela consiste en un rude entrechoquement de pommettes qu'Hubert a fort saillantes. (p. 45-46)

³⁷³ *Ibid.*, p. 23

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 12

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 29

³⁷⁶ *Ibid.*

Le portrait d'Hubert fait suite à la topographie de son hôtel particulier. Le glissement métonymique, renforcé ci-dessus par le retardement syntaxique du patronyme ainsi que de la suite de la corrélation « à peine ... que », fait fusionner décor et façade personnelle. La description porte une attention particulière à l'allure vestimentaire, comme l'indique l'expansion « pas du tout habillé en avocat classique », elle-même complétée d'une liste, suivant l'ordonnancement stéréotypique du portrait, qui suppose un regard de haut en bas, aussi bien attribuable à Tausk qui arrive chez son beau-frère et le jauge, en focalisation interne, qu'au narrateur, en focalisation-zéro. La négation indique un contrepoint par rapport aux attentes, un écart entre la façade personnelle d'Hubert et son rôle social d'avocat. Erving Goffman considère d'ailleurs cette profession comme un cas éloquent de présentation de soi, si bien qu'on peut lire : « Un avocat peut s'entretenir avec son client dans un décor social utilisé uniquement à cette fin [...] mais les vêtements qu'il porte alors conviennent tout aussi bien pour un dîner avec des collègues³⁷⁷. » *A contrario*, Hubert définit son hôtel à Neuilly à la fois comme son décor privé et son décor professionnel. Quant à son style vestimentaire « soigneusement négligé », il peut effectivement s'adapter à plusieurs types d'interactions sociales. Si le personnage joue des codes vestimentaires et sociaux, c'est parce qu'il en maîtrise les usages, comme l'indique le lien de cause à conséquence marqué par les locutions « c'est que... » et « de la sorte ». Le rapport – logique et syntaxique – de causalité manifeste le contrôle d'Hubert sur sa *persona*, l'image qu'il renvoie : son style vestimentaire et son comportement sont calculés, participant d'une stratégie professionnelle, forme plus conventionnée de manipulation dans le champ social. On retrouve d'ailleurs le vocabulaire de l'interaction sociale à travers différents verbes comme « met à l'aise » ou encore « n'effarouche », dont Hubert est le sujet, l'acteur au sens plein, face aux autres personnages en position de COD. Cela manifeste une bonne maîtrise des codes sociaux qui ne manque pas de « relief dramatique », de théâtralité. Le gérondif « en se propulsant » produit un effet d'hyperbole, ridicule du double point de vue du narrateur et de Tausk. L'exagération de la gestuelle est mimée par l'allongement de la phrase, par l'ajout du syntagme prépositionnel dans « a pris celui-ci dans ses bras pour l'éteindre », au lieu de « l'a étreint ». Cela manifeste le manque de spontanéité des rapports sociaux, mêmes familiaux, inclus dans une vaste comédie sociale. Dans sa présentation d'*Envoyée spéciale*, Jean Echenoz fait part de son désir de « faire au cours du récit des éclairages, des portraits du temps moderne³⁷⁸ ». Le comportement d'Hubert en donne un exemple frappant, dans sa confrontation

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 36

³⁷⁸ ECHENOZ Jean, *Présentation d'Envoyée spéciale*, 2016

avec l'attitude beaucoup moins démonstrative de Tausk. Dans ce passage, les deux personnages sont en effet des acteurs en représentation, comme le montrent la forme gérondive « en évitant que ça se voie » ainsi que « de mauvaise grâce » qui mettent en valeur le jugement dysphorique de Tausk face aux manières de son beau-frère mais aussi la dénonciation d'une imposture, de l'échec de la stratégie sociale de Tausk face au narrateur-descripteur qui n'est pas dupe. La scène romanesque exhibe la distinction établie par Erving Goffman entre les rites d'évitement, illustré par la gêne du contact physique chez Tausk – ou encore l'hypocondrie de Pélestor dans les transports en commun dans d'autres passages (p. 90-91) –, et les rites de présentation qui manifestent une recherche de contact et toute la gestuelle, les formules de politesse que cela implique³⁷⁹. On note toute la distance de l'instance narrative à l'égard de ces rapports cérémoniels au travers de l'incise « c'est ce qu'on fait en famille », relevant du style indirect libre. La rupture discursive est perceptible par le changement de temps verbaux, le présent de vérité générale et le « on » de généralisation mettant en évidence la norme sociale, la valeur ironiquement normative de l'énoncé. Cette mise en scène sociale aux postures artificielles peut néanmoins engendrer un climat de méfiance à l'égard du roman et de la société.

3.2.2. Posture de manipulation et de défiance au sein du microcosme social

La portée satirique de la fiction découle de la fonction sociale et correctrice du rire, rattachée par Henri Bergson à la dimension mécanique de l'humain dans *Le Rire. Essai sur la signification du comique* :

Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose, cet aspect des événements humains qui imite, par sa raideur d'un genre tout particulier, le mécanisme pur et simple, l'automatisme. [...] Il exprime donc une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même³⁸⁰.

Les personnages echenoziens agissent tels des automates au comportement machinal, dicté par le consumérisme frénétique des sociétés contemporaines. Chez le lecteur, jaillit ailleurs une impression d'inquiétante étrangeté, ou plutôt d'inquiétante familiarité – référentielle, permise par les nombreuses références exophoriques – face au miroir fictionnel et hypertrophié d'une société dans laquelle il est lui-même ancré, face à des anti-héros, des contre-*ethê* qu'il peut

³⁷⁹ GOFFMAN Erving, *Relations in Public : Micro-Studies of the Public Order*, New York, Basic Books, 1971; trad. par A. Kihm, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. II : *Les Relations en public*, Paris, Minuit, 1973

³⁸⁰ BERGSON Henri, *op. cit.*, p. 66-67

paradoxalement considérer comme des *alter ego*. Ce « décentrement existentiel³⁸¹ », pour reprendre l'expression d'Olivier-Bessard Banquy en écho avec le *Unheimlich* freudien, s'observe dès l'incipit, par l'attitude de Bourgeaud : « Le général s'est emparé d'un cigarillo, l'a observé, massé, humé, puis l'a rangé dans son étui. » (p. 10) Le GN sujet pris en facteur commun ainsi que l'effacement partiel des auxiliaires devant les participes passés accentuent le caractère mécanique des gestes sensoriels, dont il ne résulte rien. C'est bien la vacuité des actions qui est illustrée ici, indice cataphorique de l'échec de la mission diplomatique, dévoilant le caractère grotesque du général – cela entre en résonance avec les personnages absurdes de Samuel Beckett, dont les pièces sont précisément marquées par l'absence de progression dramatique. On a affaire à une liste pure d'actions, sans logique de transformation – critère nécessaire au récit pour Jean-Michel Adam³⁸². Dans cet incipit, l'instance narrative révèle déjà la dimension mécanique de son rapport à la diégèse, transcrite dans l'énoncé descriptif, comme l'explique Bruno Blanckeman : « En multipliant les points de fixation sur ces objets, le récit pratique une investigation pointilliste des comportements collectifs, dans leur automatisme le plus anodin et le plus révélateur³⁸³. » S'il cherche tant bien que mal à se distancer de ce matérialisme consumériste, il ne cesse de pratiquer les gros plans et les développements descriptifs sur les objets et gadgets, dans une logique de sélection et d'*ornementatio* symptomatique du regard du sujet contemporain, révélant un attachement matériel plus qu'affectif : par mimétisme avec les personnages qui se caractérisent métaphoriquement et métonymiquement par leur milieu et possessions matérielles, il devient lui-même un automate.

Selon Bruno Blanckeman dans son article « Du *Theatrum mundi* à la société-spectacle », la société de consommation correspond à la « version moderne de *theatrum mundi*³⁸⁴ », dévoilant un jeu mécanique d'acteurs, de marionnettes obnubilées par les objets et l'ornement futile. Jean Echenoz accorde une attention particulière à la parure vestimentaire lors de la prosopographie de ses personnages dans *Envoyée Spéciale*, qu'elle soit soignée ou incongrue, comme l'illustre Tausk, « peigné mais en caleçon » (p. 87) : sa méconnaissance des codes vestimentaires, d'une bonne présentation de soi est sans cesse soulignée, tant par la dysphorie

³⁸¹ « Il se passe quelque chose avec le jazz ». Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et littérature. Europe* n° 820-821, août-septembre 1997, p. 194-202

³⁸² ADAM Jean-Michel, *Le texte descriptif*, op. cit.

³⁸³ BLANCKEMAN Bruno, op. cit., p. 58

³⁸⁴ BLANCKEMAN Bruno, « Du *Theatrum mundi* à la société-spectacle », In *La caméra des mots : dans le spectacle du roman*, Bari, B.A. Graphis, 2007, p. 70-80, p. 78

du narrateur que par la « manie des remarques » (p. 229) d'Hubert sur l'apparence physique de son beau-frère. À cet égard, l'analyse du loufoque par Christine Jérusalem est éclairante :

Transformer les personnages en marionnettes, c'est leur imposer un déguisement qui sera qualifié de loufoque parce qu'il contrevient aux règles de la bienséance ou de la vraisemblance. [...] La récurrence du travestissement dans les romans d'Echenoz et, de façon plus générale, l'importance accordée au code vestimentaire semblent traduire une loi narrative et sémiotique, l'habillement extravagant est tout à la fois celui du genre et celui du mot³⁸⁵.

Nous reviendrons plus en détails sur cette assimilation du spectaculaire au spéculaire. On voit ici combien le travestissement vestimentaire s'inscrit dans une tonalité sarcastique qui décrédibilise la figure du héros et en fait un « personnage en exposition³⁸⁶ » selon l'expression de Philippe Hamon. Ainsi, « le personnage s'apparente à une figure exposée qui exécute des figures imposées³⁸⁷ » comme le traduisent le général Bourgeaud dans le fragment cité précédemment mais aussi le personnage de Clément Pognel, caractérisé par sa soumission à autrui. Celui-ci exécute précisément les figures que Marie-Odile, entre autres, lui impose. Dans le double portrait de ces protagonistes, on note le déploiement de l'isotopie du consumérisme par les termes « courses », « articles », « rayons », et « Caddie » (p. 54-55). Le supermarché dans lequel il se trouve est alors représentatif d'un mode de vie, d'où la majuscule à Caddie. Pognel est présenté comme un pantin qui remplit mécaniquement le chariot, sa gestuelle – figurée par les nombreux verbes d'actions – s'inscrit dans ce que Bruno Blanckeman nomme « satire de la gesticulation humaine³⁸⁸ », prégnante dans la poétique echenozienne. Marie-Odile, sous ses allures autoritaires, est également en exposition, mise en scène par sa ressemblance avec la *Supermarket Lady* (1969), sculpture célèbre de Duane Hanson, et critique acerbe de la société de consommation américaine des années 1960. Quelques décennies plus tard, Marie-Odile semble inspirée de cette sculpture, comme une réincarnation du cliché de la ménagère consommatrice, la référence intermédiaire s'activant grâce à la portée satirique de l'extrait et à l'insistance caricaturale sur la forte corpulence du personnage par les termes « ronde et robuste », « grosses cuisses » et « gros seins » (p. 55). La virulence du consumérisme se fait d'autant plus nette chez le personnage allégorique de Marie-Odile, dans la mesure où elle est décrite comme un sujet dominant, et assimilée réciproquement par mimétisme avec son

³⁸⁵ JERUSALEM Christine, *op. cit.*, p. 30-31

³⁸⁶ HAMON Philippe, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, chap. 4 « Le personnage en exposition », p. 153-184

³⁸⁷ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 83

³⁸⁸ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 83-84

chien Biscuit, de la même manière qu'Anthime dans *14*³⁸⁹ : « Biscuit tenait beaucoup de la race de sa mère » (p. 100). Jean Echenoz déploie dans son œuvre une véritable réflexion sur le mimétisme, en lien avec le formatage déshumanisant de notre époque : dans *Le Méridien de Greenwich*, on peut lire « leurs corps presque identiques à la couleur des poils près semblaient de petits sujets standardisés en matière plastique, issus du même moule et peints à la machine. » (p. 185).

La déshumanisation de l'individu passe chez Jean Echenoz par deux formes de transformation du réel : la réification – déjà mentionnée au sujet du rapport métonymique entre l'individu et ses objets – et la bestialisation. Observons le passage suivant, tiré de la *DMZ* : « Pas plus craintifs qu'agressifs car ignorant tout des penchants cynégétiques et carnivores de l'homme, espèce inconnue dans la *DMZ*, ces félins les ont ignorés. » (p. 293) On observe un jeu d'inversion comique par le complément du nom dans « ignorant tout des penchants cynégétiques et carnivores de l'homme » : les félins sont humanisés par l'usage du verbe de pensée « ignorer » et, *a contrario*, l'homme est bestialisé, relégué au même rang que les autres espèces animales. À travers la connotation dysphorique du substantif « penchants », l'homme est perçu comme un prédateur féroce. Cette bestialisation fait écho au célèbre *Homo homini lupus est* de Plaute³⁹⁰, notamment repris par Thomas Hobbes. Si « l'homme est un loup pour l'homme³⁹¹ », cela sous-entend que l'individu, doté par essence « d'une grosse part d'agressivité³⁹² », a des instincts cruels et dominateurs et représente un danger pour ses pairs. Le microcosme dépeint dans *Envoyée Spéciale* exhibe cet esprit incessant de rivalité et de manigance, dans la mesure où les figures romanesques cherchent à se surveiller ou à se manipuler les unes les autres. Les informations accumulées par les services secrets sont utilisées comme des moyens de pression et de chantage, tout comme les techniques d'observation et de filature. Nous reviendrons sur ce pouvoir visuel dans la prochaine sous-partie ; pour l'heure, interrogeons-nous ici sur la thématique de l'emprise psychologique au sein du roman. Dès les premières pages, l'être est présenté comme « ductile », sujet à l'aliénation mentale³⁹³. Ce motif de la malléabilité de l'esprit se rencontre au détour de certains dialogues et même de certaines références exophoriques, comme ici : « Tausk parce que Tausk (1879-1919) » (p. 45). L'inclusion de parenthèses tend à rapprocher cette notation digressive d'une notice de

³⁸⁹ ECHENOZ Jean, *14*, op. cit., p. 35

³⁹⁰ PLAUTE, *La Comédie des Ânes*, 195 av. J.-C, II. v.495

³⁹¹ HOBBS Thomas, *De Cive*, Paris, Sirey, coll. « Philo.politique », 1990 [1642]

³⁹² FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971

³⁹³ Ce *topos* de la malléabilité du sujet renvoie au mythe de Pygmalion chez Ovide.

dictionnaire (patronyme suivi de dates), ce qui alerte textuellement et typographiquement sur la référence encyclopédique au psychanalyste Victor Tausk, rival de Freud plutôt méconnu du grand public. Ce nom est intéressant à prendre en compte à l'échelle de l'œuvre entière puisque Tausk travailla notamment sur les schizophrènes – à un moindre niveau, on observe une certaine duplicité du sujet dans l'œuvre echenozienne –, la psychose, et théorisa le concept de « machine à influencer³⁹⁴ », un objet imaginaire et démoniaque, perçu par certains patients. Cela rejoint donc le thème central de l'influence, de la manipulation dans une société de la défiance. Dans une forme d'ironie tragique face à ce champ social empreint de manigances en tout genre, on pourrait imaginer que cette interprétation du nom Tausk comme référence à un psychanalyste est propre au narrateur et non au personnage qui a simplement altéré son véritable nom sur le principe de l'anagramme, par un entremêlement des syllabes et des sonorités. Ainsi, cette posture de défiance généralisée transforme les protagonistes en antagonistes, où chaque être individualiste lutte pour prendre l'ascendant sur autrui, que ce soit dans la hiérarchie sociale, ou même dans le cercle privé, à l'échelle du couple ou bien de la famille. Paradoxalement, la subjectivité individuelle des personnages ne parvient pas à se fixer et à accéder au rang de conscience psychique. Ce sont les relations intersubjectives elles-mêmes qui sont paradoxales, du fait de leur instabilité ou de leur impermanence : dans le double portrait de Pognel et de Marie-Odile, on relève une antithèse entre la locution « en compagnie de cette femme » et la proposition « paraissant le dominer » (p. 54-55), opposition qui vient créer un rapport de forces entre les personnages – et non plus une relation d'égalité, suggérée initialement par « en compagnie de ». La poétique echenozienne cultive l'ambivalence subjective mais aussi intersubjective : le couple, le duo de personnages – nous aurons l'occasion d'analyser cette binarité – semble fréquemment se transformer en duel. L'incipit du roman témoigne de cette ambiguïté de la fonction sémiotique de l'œuvre : Paul Objat et le général Bourgeaud, très souvent associés dans la diégèse, s'opposent par leurs postures physiques, tel que l'indique le CCL « face à lui » (p. 12), introduisant d'emblée le motif de la rivalité. Cette défiance se retrouve sur le plan de la narration, dans la relation entre narrateur et narrataire : comme nous l'avons déjà démontré dans la deuxième partie, l'instance narrative se plaît à manipuler le narrataire autant que les personnages, ne serait-ce que par les différents masques qu'il déploie dans l'univers fictionnel, passant de l'imitation d'un rôle à un autre sans transition aucune. La posture de méfiance du lecteur s'active à l'égard de ces impostures énonciatives et « ouvre la

³⁹⁴ DECKER Michel, VASSOR Chloé, « La machine à influencer de Victor Tausk : un concept ancien pour un cas clinique contemporain », *L'information psychiatrique*, 2011/10 (Volume 87), p. 791-797 [URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2011-10-page-791.htm>]

voie à une sorte de jeu de l'information – un cycle infini de dissimulations, de découvertes, de fausses révélations et de redécouvertes³⁹⁵ », pour citer Erving Goffman. Face au narrateur-acteur, le narrataire devient actif et mène sa propre enquête, tentant de percer à jour toutes les manigances diégétiques et narratives, les fausses-pistes de l'*imbroglio* que constitue *Envoyée Spéciale*. La littérature noire se prête particulièrement au déploiement de ces postures sombres de manipulation et de défiance et constitue une « modalité moderne possible du tragique³⁹⁶ » selon Jean Echenoz, dans cette peinture des relations intersubjectives, du moi social mais aussi du moi intime.

3.2.3. Errance et vacuité du sujet dans une société malade

Le roman echenozien offre une vision pessimiste du spectacle de l'humanité, tant dans l'image qu'il donne des relations sociales que des consciences subjectives qu'il met en scène. Même s'il refuse de s'épancher sur des états d'âme, Jean Echenoz admet une dimension psychologique nécessaire à ses romans, ancrés dans l'ère contemporaine :

Je ne peux que décrire des personnes en rapport, en relation avec le monde – de façon presque autobiographique parfois – non sans tenir compte de la position du sujet moderne dans le monde contemporain, avec tout ce que cela suppose de réticence, de décentration, d'incertitude et de vide, dans la mesure où l'on n'a pas une existence véritablement comblée³⁹⁷.

L'éviction du pathos n'empêche pas l'exhibition des psychopathologies, symptomatiques d'une société à la dérive. Intéressons-nous d'abord au cas clinique de Pélestor dans *Envoyée spéciale*, dont la dépression constitue la dérive pathologique, la forme hypertrophiée de cette « incertitude » mentionnée ci-dessus par l'auteur. Son portrait est placé sous le signe d'un profond mal être qui se traduit d'abord par la fragmentation de son corps, par le biais de la synecdoque : la nomenclature descriptive se bâtit et se déploie autour de plusieurs sous-thèmes « voix », « sourire », « regard », « pieds » et « nez » (p. 30). Cela symbolise sa souffrance psychique, qui en vient à se transformer en souffrance physique (et inversement), sur un mode psychosomatique. La dépression assombrit aussi bien sa conscience de soi que son rapport au monde, comme c'est souvent le cas chez les personnages echenoziens. On pense à Gregor dans

³⁹⁵ GOFFMAN Erving, *La Présentation de soi, op. cit.*, p. 17

³⁹⁶ « Il se passe quelque chose avec le jazz ». Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et littérature. Europe* n° 820-821, août-septembre 1997, p. 194-202, p. 202

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 195

Des éclairs, dont la lassitude psychique est décrite au détour de l'un des fragments les plus lyriques de toute la prose echenozienne : « Qu'il est donc fatigant d'être à l'intérieur de soi, toujours, sans moyen d'en sortir, considérer toujours le monde depuis cette enveloppe où on est enfermé. » (p. 103) De la même manière, Pélestor se trouve prisonnier dans son propre mal-être, comme le dévoilent mimétiquement son « sourire navré » – expression oxymorique si on prend le sens médiéval de l'adjectif « navré », qui signifie « blessé » – et son allure vestimentaire : « Ses habits sont en toute saison boutonnés et sanglés : tricot, veston, manteau, écharpe, souliers fourrés à fermeture Éclair. » (p. 30) Le CC de temps « en toute saison » inscrit le portrait dans une temporalité plus large, renvoyant non pas à l'instant de la visite de Pélestor à Tausk mais à l'ensemble de son existence : cela dénote une absence de progression physique et psychologique du personnage, statisme propre à l'état pathologique de dépression. La tournure passive « sont [...] boutonnés et sanglés », marquée par l'ellipse du complément d'agent « par Pélestor », donne l'illusion que le personnage, en perte d'autonomie, ne s'habille pas lui-même et n'a pas de maîtrise sur sa propre *persona*. Par extension, on comprend qu'il n'a pas de contrôle sur sa maladie, ce qui le poussera, dans une ultime pulsion de mort, à commettre l'irréparable : le participe passé « sanglés » agit comme un renvoi lexical au monde psychiatrique, aux sangles qui maintiennent les malades atteints de schizophrénie, de démence dans une position assise ou couchée. C'est donc bien l'impuissance et la soumission qui sont mise en évidence au fil du portrait, le mouvement descendant du regard descriptif mimant la déchéance du personnage, son « coma social » (*Les Grandes Blondes*, p. 77) et, par un effet d'annonce ironiquement cataphorique, sa mort. À la fin du portrait, l'attention descriptive se concentre, une fois de plus, sur un objet particulier : « il extrait régulièrement de sa poche le même Kleenex figé, compact, plat, façon pierre ponce ou savonnette en fin de carrière, dont il parvient encore à éplucher un fragment translucide pour l'appliquer sur son nez. » (p. 30) L'individualisation de ce Kleenex, marqué par le déterminant défini « le » est incongrue : pour parvenir à comprendre et justifier cet effet de grossissement sur cet objet banal, il convient de s'interroger sur la portée ethnologique de cette séquence descriptive et d'y entrevoir,

par induction, le portrait d'une société malade. Dans *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Alain Ehrenberg analyse déjà la valeur symbolique de certains objets, à l'instar du Kleenex, dans le langage du quotidien :

Dans le langage de tous les jours, Prozac s'est substitué à antidépresseur comme Frigidaire à réfrigérateur ou Kleenex à mouchoir en papier. Comment un médicament en est-il venu à incarner à lui tout seul l'espoir, sans doute déraisonnable, mais aujourd'hui des plus compréhensibles, de se débarrasser de la souffrance psychique ? Aujourd'hui et non hier. Pour qu'un remède mental puisse incarner un tel fantasme, pour que se produise une telle rencontre entre une médication et des aspirations sociales, il a fallu que ladite souffrance vienne progressivement occuper une place centrale dans nos sociétés³⁹⁸.

Par antonomase, le langage du consumérisme substitue la marque à l'objet, accordant une importance presque sacrée – d'où la majuscule – à certains médicaments, comme remède miracle à tous les maux de notre siècle³⁹⁹. Pourtant, le spécialiste analyse la dépression comme la « *maladie de la responsabilité* » qui naît d'une incapacité à s'affirmer individuellement, à être soi-même⁴⁰⁰, une souffrance bien plus grave et profonde qu'un simple virus, combattable par voie médicamenteuse. Dans son article « La psychologie : les conditions de la survie⁴⁰¹ », la professeure Françoise Parot s'érige contre les méthodes des chercheurs en psychologie, qui ne visent plus, selon elle, à l'amélioration des conditions de vie : ces psychologues, à trop rechercher l'objectivité et l'efficacité des théories, leur application sur un maximum de patients, partagent la conviction que l'homme peut être étudié isolément de tout environnement humain, en laboratoire, et que ses fonctions psychologiques comme le langage, la mémoire, la perception sont universellement les mêmes. On perçoit d'emblée le caractère déshumanisant de ces études : Françoise Parot va même jusqu'à qualifier cette méthode scientifique de « mortifère ». Or selon la professeure, le patient a plutôt besoin d'« un bain de mots qui calment et humanisent⁴⁰² », et non pas de médicaments. Si la prescription de pilules ou de thérapies se développe, il n'en reste pas moins que ce que l'individu recherche dans la psychologie, c'est d'être entendu dans ce qui fait son unicité, et non pas de recevoir un traitement que l'on pourrait administrer à n'importe quel autre patient. Franck Pélestor, personnage totalement sous la dépendance de son traitement

³⁹⁸ EHREMBERG Alain, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 2000, p.10

³⁹⁹ Voir également la valeur symbolique du sigle DIAZÉPAM lors de la micro-description de la casquette de Pognel (p.55).

⁴⁰⁰ EHREMBERG Alain, *op. cit.*

⁴⁰¹ PAROT Françoise, « La psychologie : les conditions de la survie » In *Qu'est-ce que la société ? vol. 3*, sous la dir. d'Yves MICHAUD, Paris, Odile Jacob, coll. « Université de tous les savoirs », 2000, p. 29-37

⁴⁰² *Ibid.*, p. 33

médicamenteux, traduit bien ces défaillances sociétales, dans la mesure où il se heurte à l'indifférence et à l'incompréhension d'autrui. Dans la phrase « Franck Pélestor qui est un garçon tassé, voûté, posant un regard sombre sur ses pieds et sur le sol qui les soutient, s'aventurant rarement plus haut que ceux de ses semblables » (p. 30), outre le mouvement et l'isotopie d'amoindrissement, on entrevoit la polysémie du verbe « soutenir » par un effet de syllepse : il peut renvoyer explicitement au soutien physique d'un poids (par le sol ici) mais aussi, implicitement, au soutien psychique par autrui. Ici, cyniquement, la seule expression de soutien est celle du sol, en contraste avec Tausk qui ignore sciemment le mal être de Pélestor, esseulé et livré à son état pathologique. Cela témoigne d'une absence de solidarité et d'entraide, véritable tragique de nos sociétés malades, chacun étant enfermé dans son intériorité⁴⁰³, sa psyché verrouillée, comme le traduit stylistiquement le refus de focalisation interne.

Outre l'état de société malade qu'il figure, le roman constitue ainsi une satire d'une société individualiste, dans laquelle l'individu alterne entre la manipulation et le rejet de l'autre : dans une dialectique entre pathologie et normalité, la souffrance dite personnelle entre en contradiction avec la vie en société et doit être délibérément exclue de la sphère publique. Chez Tausk, la mort de son collaborateur Pélestor engendrera une vague sensation de manque, une nostalgie de l'« inspiration pélestorienne » (p. 146), toutefois de courte durée puisque, par assimilation malsaine, il remplace rapidement sa présence par celle du chauffeur Hyacinthe : « [Tausk] retrouve quelques textes de Pélestor qui, par association, le font penser à Hyacinthe. » (p. 254) Dans *Envoyée Spéciale*, les interconnexions entre les figures romanesques sont nombreuses et se révèlent synonymes d'interchangeabilité et d'impersonnalité : au sein du champ social, les rôles sont collectifs et interchangeable, si bien que la subjectivité individuelle se trouve annihilée, absorbée par la communauté. En atteste la fréquence du mouvement d'assimilation dans le roman : en un comique grinçant, Pélestor met en relief les deux formes de mimétisme que l'on peut retrouver, à savoir, celui entre les éléments constitutifs d'une personne, entre sa psyché sombre et son physique grisâtre – « sa peau est un peu grise aussi comme son humeur » (p. 30) –, ainsi que le mimétisme entre les individus⁴⁰⁴, par son remplacement par Hyacinthe. Cette logique mimétique, qui dresse un continuum entre les individus mais aussi, en l'occurrence, entre les morts et les vivants relève de l'humour noir,

⁴⁰³ Cf. la liste de données factuelles qui annihile toute échelle de gravité entre les items et les situations : « Disparition de Constance, dépression de Pélestor, date limite des impôts, temps qu'il fait, congé de la femme de ménage, situation politique internationale... » (p. 92)

⁴⁰⁴ Cf. Kim Jong-Un qui « cultiv[e] sa ressemblance avec son leader éternel de grand-père, reproduisant ses gestes, sa démarche, ses mimiques... » (p. 250)

plus précisément de ce « rire noir face à la misère de l'existence⁴⁰⁵ », sur le modèle de Samuel Beckett⁴⁰⁶. Les personnages connaissent un sentiment de solitude, de vide existentiel, tels des spectres, des êtres fantomatiques dont Béliard donne une image dans *Les Grandes blondes*. Il est alors intéressant de revenir sur la genèse d'*Envoyée Spéciale*, sur le processus de façonnement des personnages par Jean Echenoz qui déclare : « Au départ ce sont des silhouettes, un peu indéterminées, ça n'est pas tout de suite facile de leur donner un nom définitif [...]. Ils passent du statut de silhouette à des profils plus précis⁴⁰⁷. » Au fil de la rédaction, l'auteur entend « construire une image de plus en plus précise » de ses protagonistes, mais surtout remplir les enveloppes vides de ces êtres de papier de références multiples. C'est le cas pour Constance, dont le portrait exhibe le collage suivant : « Chemisier bleu tendu, pantalon skinny anthracite, souliers plats, coupe à la Louise Brooks et courbes à la Michèle Mercier » (p. 17). À travers l'antonomase du nom propre, avec l'ajout de l'article défini « la » devant les noms d'actrices et l'insertion de syntagmes prépositionnels traduisant toute l'artificialité de la description, on observe une forme de deshumanisation de ces actrices du XX^e siècle, perçues uniquement comme des références exophoriques pour alimenter le portrait, mais aussi, *in extenso*, une deshumanisation de Constance, dont le processus d'assimilation dévoile le caractère fictif. Selon Agnès Castiglione, le vide des personnages se perçoit précisément parce qu'ils sont désignés comme les « lointains reflets d'acteurs tombés dans l'oubli⁴⁰⁸ ». Cette vacuité est ressentie par les caractères eux-mêmes, en avatars de l'individu désenchanté de l'ère postmoderne et d'une société de la profusion : « le sentiment de vacuité tient au fait d'une conscience qui se désole justement d'être trop pleine des autres, contrainte par les autres et en même temps en manque des autres⁴⁰⁹ ». C'est de ce paradoxe que naissent les troubles dépressifs mais aussi, sous un angle plus positif, les sentiments jugés inappropriés dans le champ social. Au chapitre 22, le roman propose tout un développement autour des « tableaux cliniques » (p. 168) des syndromes de Stockholm et de Lima, soient les sentiments d'affection

⁴⁰⁵ HELKKULA Mervi, *art. cit.*

⁴⁰⁶ « Beckett, c'était une voix très forte et singulière, irréductible, ça ne ressemblait à rien et c'était évident. Et puis il y a cette présence du rire chez lui, qui n'est pas réductible à l'humour ni à la drôlerie, ni à l'ironie : le rire de l'existence et du monde. Je crois que cette dimension du rire est là chez tous les auteurs qui comptent pour moi : chez Proust, chez Flaubert, chez Nabokov. » (Entretien de Jean Echenoz pour *Télérama*)

⁴⁰⁷ ECHENOZ Jean, *Présentation d'Envoyée spéciale*, 2016

⁴⁰⁸ CASTIGLIONE Agnès, « L'insoutenable légèreté de la vie : les fictions biographiques d'Echenoz », In *À plusieurs voix, analyses croisées de l'œuvre de Jean Echenoz*. Série de communications dans le cadre du cycle « Autour de l'exposition de Jean Echenoz », Centre Pompidou, 26 janvier 2018

⁴⁰⁹ DOUCET Marie-Chantal, *Solitude et sociétés contemporaines : une sociologie clinique de l'individu et du rapport à l'autre*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Problèmes sociaux & interventions sociales », 2007

et d'amitié réciproques qui naissent entre un ravisseur et sa victime. Ce phénomène psychologique se produit entre Constance et ses gardiens Jean-Pierre et Christian : ce sentiment discordant est même paradoxalement désigné par le subjectivisme euphorique « harmonie nouvelle » (*Ibid.*), en rupture avec les sensations d'abandon et d'esseulement qui mettent à mal l'unité et le bien-être de l'individu. À son retour de la Creuse, Constance ressent d'ailleurs un vide, un profond malaise psychique, qui s'apparente à de la paranoïa, comme en atteste l'écart antithétique entre la réalité extérieure – « chauffage à bloc » – et sa perception interne de l'appartement « gelé ». Dans la lignée de cette antithèse, on observe une véritable scission de l'identité, marquée par la double négation dans « Constance s'est retrouvée sans pouvoir bien disposer de son corps ni de ses pensées » (p. 187), symbolique d'une sensation de dépossession de soi, par fragmentation synecdochique. Chez Jean Echenoz, « s'attacher à un sujet, c'est en montrer l'éparpillement, l'errance, l'évanescence. Tous les personnages sont ainsi éphémères, éclatés, défaits⁴¹⁰ », comme l'explique Dominique Viart. Cette scission du sujet passe également par une oscillation subjective entre le conscient et l'inconscient chez des personnages qui se laissent dominer des images irruptives, bribes de souvenirs qui surgissent dans la pensée de manière involontaire⁴¹¹, à partir de perceptions, souvent visuelles, comme c'est le cas de Constance face à un poster qui « fait remonter un souvenir » – l'idée de verticalité induite par la tournure verbale décrit la posture de la protagoniste, assaillie par cette « vision seconde⁴¹² ». L'être est dérouté aussi bien face à sa psyché qu'à la société.

Les sujets incarnent une forme d'errance psychique et physique, qui se manifeste d'abord par leur regard fuyant et instable : celui-ci ne parvient ni à se fixer sur un objet ni à fixer une conscience subjective. Cette « marche erratique⁴¹³ » du récit comme des personnages, est symptomatique d'une société à la dérive, où les êtres se heurtent au non-sens et à l'ennui métaphysique. Bruno Blanckeman parle d'« atomisation sociale⁴¹⁴ », en écho avec la contemplation cynique et le tableau dystopique de l'homme moderne dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq : les individus sont semblables à des particules isolées qui

⁴¹⁰ VIART Dominique, « Le divertissement romanesque, Jean Echenoz et l'esthétique du dégageant », In *Jean Echenoz : « Une tentative modeste de description du monde »*, p. 243-254, p. 250

⁴¹¹ Voir la théorie de Leibniz qui associe la passivité du sujet à ces « images involontaires » dans *Nouveaux Essais sur l'Entendement humain*, p. 188.

⁴¹² GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, *op. cit.*, p. 56

⁴¹³ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 68. Citons également : « La fébrilité narrative, à base d'itinéraires, de parcours, d'errances, de fuites, de tours et détours, rythme une absence de faits. » (*Ibid.*, p. 84)

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 85

ne font que se croiser et tourner dans un espace neutre. L'auteur contemporain décrit ce phénomène dans son poème « Le puits », tiré du recueil *Renaissance* :

L'enfant technologique guide le corps des hommes,
 Des sociétés aveugles
 Jusqu'au bord de la mort,
 Le corps gémit et beugle.
 C'est un puits très profond
 Et c'est un vide immense,
 Très dense,
 On voit les particules tourner, s'effacer.
 [...]
 Les dernières particules
 Dérivent dans le silence
 Et le vide articule
 Dans la nuit, sa présence⁴¹⁵.

Cette métaphore de la particule à la dérive trouve une résonance dans l'œuvre echenozienne et permet de mettre en rapport certaines figures féminines à l'instar de Victoire dans *Un an*, de Blanche dans *14* et de Constance dans *Envoyée Spéciale*. Christine Jérusalem analyse Victoire, personnage désorienté spatialement et psychologiquement, comme une « automate ambulatoire » dont la « déambulation machinale est aussi l'expression d'une aliénation. Cette défaillance de la conscience se double d'une incapacité sinon à agir, du moins à décider⁴¹⁶. » Ces mots peuvent aussi bien s'appliquer au personnage de Constance, dans un roman qui a fréquemment recours à la description ambulatoire, définie par Philippe Hamon comme un « discours de parcours qui n'est souvent qu'un parcours de discours⁴¹⁷. » Néanmoins, ce discours est objectivé, empreint de froideur : on y observe un refus de focalisation interne, comme c'est le cas à l'orée de la description du cimetière de Passy. Les verbes pronominaux comme « s'arrêter », « s'immobiliser » miment l'enfermement des personnages dans leur psyché, la description ambulatoire n'étant là que pour suggérer l'errance des personnages et non pour donner lieu à leurs états d'âme. Cela s'inscrit dans la continuité aussi bien thématique que tonale de la promenade de Blanche en périphérie nantaise dans *14*. On y observe le même rejet de focalisation interne, d'accès au contenu de ses pensées lorsqu'elle passe devant la maison des

⁴¹⁵ HOUELLEBECQ Michel, « Le puits », In *Renaissance* (poésies), Paris, Flammarion, 1999

⁴¹⁶ JÉRUSALEM Christine, *op. cit.*, p. 149

⁴¹⁷ HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du texte descriptif*, *op. cit.*, p. 86

frères Sèze, alors que le lecteur pourrait s'attendre à une description ponctuée de nostalgie, de tristesse : les topographies ne sont colorées d'aucune modalité affective. Ce n'est pas le point de vue de Blanche que le narrateur adopte, comme l'indique le syntagme conclusif « Sur ces deux domiciles, Blanche n'a jeté que deux rapides regards » (chapitre 5), paradoxal par rapport à l'*ornementatio* de cette séquence descriptive. L'écriture echenozienne refuse de céder à l'épanchement du pathos, de donner un sens psychologique à des romans qui reflètent précisément une absence de sens, à laquelle va se heurter le lecteur lui-même. À partir des mots de Julien Gracq dans *En lisant en écrivant*, on peut d'ailleurs déduire une posture métadescriptive, qui passe nécessairement par un décentrement : « En littérature, toute description est chemin (qui peut ne mener nulle part), chemin qu'on descend, mais qu'on ne remonte jamais ; toute description vraie est une dérive, [...] l'éveil d'une dynamique naturellement excentrée⁴¹⁸. » L'errance du lecteur répondra au tableau social dressé par la fiction, où le regard errant symbolise l'errance sociale. Ce *theatrum mundi* dystopique nous confronte au non-sens de nos *modi vivendi*, comme l'écrit Bruno Blanckeman :

Dans ce théâtre-là, les masques tombent : ceux, collectifs, d'une société qui distribue sur un mode hollywoodien des rôles à ses membres, façon comme une autre de les enrôler [...] ; ceux, intimes de l'individu qui s'identifie à des fonctions, c'est-à-dire calque son identité sur des modèles de comportements prégnants [...] ; ceux, esthétiques, d'une littérature qui recycle les standards sous couvert de traditions perpétuées ou d'expérimentations soi-disant toniques⁴¹⁹.

Par conséquent, l'univers diégétique manifeste son instabilité, sa fragilité dans une oscillation perpétuelle entre le plan textuel et métatextuel, entre le spectaculaire et le spéculaire, intrinsèquement liés dans la dynamique echenozienne.

3.3. Regard spéculaire sur l'artefact romanesque : l'écriture de l'autoreprésentation

Le climat de défiance instauré dans *Envoyée Spéciale* est à rattacher à la dimension médiscursive du roman, qui fait vibrer les rouages du système narratif et énonciatif. C'est ainsi que la poétique echenozienne déploie une véritable réflexion où le social, le langage et l'écriture s'entremêlent dans un même état d'instabilité, comme l'explique déjà Jean Echenoz au sujet d'*Un an*, livre « lié au moins autant à l'idée de l'incertitude romanesque qu'à celle de la fragilité

⁴¹⁸ Cité par Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 106

⁴¹⁹ BLANCKEMAN Bruno, *art. cit.*, p. 73

sociale⁴²⁰ ». La machine textuelle s'enraye et dédouble son mécanisme vers une ironie spéculaire.

3.3.1. L'instabilité de la scène énonciative et sociale

D'après Bruno Blanckeman, « [le langage] devient quasiment un personnage romanesque⁴²¹ », tant il occupe une position centrale et cruciale dans l'œuvre, tant il est remodelé et façonné à l'image des protagonistes : la malléabilité du sujet devient celle du langage. Il convient dès lors d'envisager le jeu postural à travers le prisme de ce métalangage : la parole du narrateur comme des personnages dévoile un état d'usure de la langue. Dans *Envoyée Spéciale*, les individus sont davantage enclins au mutisme, « n'ayant de toute façon [pas] grand-chose à se dire » (p. 290). Espions, ils préfèrent s'épier plutôt que communiquer, comme le montre l'attitude du Bourgeaud : « Sans lui adresser la parole ni même la saluer, le général a longuement considéré Constance » (p. 191). Lorsque ce silence est rompu, l'usage d'un vocabulaire métalinguistique vient mettre à mal le naturel des conversations et révéler la dimension factice du phrasé, engendrant une distanciation vis-à-vis des mots des personnages :

Ce mutisme devenu lourd, on a tenté de l'alléger, [...] à demi-mot d'abord, avant de se risquer aux mots entiers puis même aux phrases, d'abord réduites au sujet-verbe-complément, puis de plus en plus ornées de propositions subordonnées circonstancielles : naissance d'une conversation. (p. 308)

Dans la poétique echenozienne, l'ornement, matériel comme stylistique, a valeur péjorative d'artifice : ici le décalage entre le verbe « alléger » et « de plus en plus ornées de propositions circonstancielles » fait allusion à un langage contrôlé, surveillé et non pas à un élan conversationnel spontané vers autrui. Ironiquement, ces mentions grammaticales renvoient au plan de l'écriture, à l'*elocutio* de l'auteur qui, dans une forme d'autodérision, prône *a contrario* dans ses romans une concision stylistique : Jean Echenoz se moque de ses personnages qui, à l'inverse, se perdent fréquemment dans des circonlocutions, dans un phrasé interminable où la saturation syntaxique mime leur instabilité psychique. Le syntagme averbal « naissance d'une conversation » heurte la lecture, d'autant que l'on n'a aucune information sur le contenu de ce dialogue, passé sous ellipse comme pour en signaler la vacuité : les personnages echenoziens

⁴²⁰ « Il se passe quelque chose avec le jazz ». Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et littérature. Europe* n° 820-821, août-septembre 1997, p. 194-202

⁴²¹ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 25

parlent pour rompre le silence pesant, seulement « pour dire quelque chose » (p. 230) de manière machinale, et non pas pour signifier une pensée, dans l'optique de construire un véritable propos. Le signe énonciatif devient alors un simple signal sonore. Lors de la topographie de la *DMZ*, on lit une anti-description – derrière la fonction sémiotique de description première, on lit une description seconde – métaphorique des conversations humaines par la représentation des oiseaux « par couples, par groupes d'influence ou par communautés entières » (p. 293). Ce champ lexical des réseaux sociaux⁴²² vient personnifier les oiseaux. L'anthropomorphisme engendre une déshumanisation, par miroir inversé, des individus de l'ère moderne : « se distinguaient des foules d'oiseaux peinars, insoucieux par nature de la surface du sol et qui se la coulaient douce par couples, par groupes d'influence ou par communautés entières, tout en piaillant allègrement entre eux. » Le texte propose ici une version dégradée du langage humain, et cela à double titre : par l'usage (récurrent) d'un vocabulaire familier qui transgresse la langue littéraire avec les termes « peinars », « se la couler douce », la dimension relâchée de la langue s'accordant avec l'attitude des oiseaux et témoignant, par l'irruption soudaine de cet idiolecte, de toute l'instabilité énonciative et narrative ; par la présence de la construction gérondive « tout en piaillant allègrement entre eux », micro-description de type DIRE. En effet, le piaillage symbolise le langage humain dans *Envoyée spéciale*, l'absence de compréhension mutuelle entre les personnages et la vacuité de leurs échanges. Les sujets romanesques sont donc animalisés et par extension, déshumanisés : que ce soit en couple ou en groupe, ils ne parviennent pas à communiquer, comme si leur langage était fondé sur des signaux, comme chez certaines espèces animales, et non pas sur des signes linguistiques qui formeraient des énoncés cohérents.

On peut dès lors relier cette réflexion métalinguistique au travail de la « bande-son » romanesque : l'univers diégétique est saturé de bruits – à commencer par les multiples interventions parasites et polyphoniques du narrateur. On assiste régulièrement à un véritable « concert », pour citer un terme employé dans le roman de façon ironique : étymologiquement, ce substantif, de l'italien *concerto* signifie « accord, ensemble de voix ». Or, *Envoyée Spéciale* révèle un rapport de cacophonie⁴²³, et non plus d'harmonie. Cette cacophonie reflète, par dysphorie, la dimension chaotique du champ – et chant – social, et la notion d'incommunicabilité qui imprègne l'ensemble du roman. Selon Bruno Blanckeman,

⁴²² L'oiseau constitue d'ailleurs le logo du réseau social Twitter, terme anglais qui signifie « gazouiller ».

⁴²³ Dans *Du Descriptif*, Philippe Hamon associe à la cacophonie à l'ironie.

« [l'écriture] disperse, dans le tissu de la fiction, des signes empiriques de civilisation⁴²⁴ ». C'est effectivement à travers un tissage visuel et sonore que l'on perçoit toute l'instabilité sociale. Lors du concert de la perceuse, on observe l'inefficacité des personnages face à ce calme troublé : « On a d'abord fait comme si de rien n'était, avant de hausser la voix en fronçant les sourcils, répéter ou se faire répéter ce qu'on se disait » (p. 113). Dans cette phrase, l'impuissance des personnages est marquée par les formes infinitives des verbes « hausser », « répéter » ou « se faire répéter ». Les personnages se retrouvent renfermés sur eux-mêmes telles qu'en attestent les formes pronominales « se faire répéter » et « se disait ». La communication est rendue impossible, comme si la parole devenait un bruit vide de sens et, par assimilation, une perception sonore dysphorique supplémentaire venant « ruin[er] l'atmosphère quiète ». Dans ce passage, l'art musical, avec tour à tour, la référence au cantique *À toi la gloire, ô ressuscité* et à *Standing on the Corner* de Jimi Hendrix, se voit totalement décrédibilisé par la cacophonie sonore qui se répercute sur le plan syntaxique : les dissonances musicales – par détournement du principe d'ekphrasis musicale – sont transcrites à travers les dissonances linguistiques. Dans le fragment « nuisance commune, très éprouvante pour les voisins mais généralement brève, on lève chaque fois les yeux au ciel puis c'est fini » (p. 114), on observe un effet d'anacoluthie par cette liste d'éléments grammaticaux de nature différente. Les anacoluthes, fréquentes chez Jean Echenoz, s'inscrivent dans cette réflexion métalinguistique où le langage se trouve mis à mal, aussi bien dans la syntaxe que dans la diégèse.

Au sein du roman, les postures énonciatives ne manquent pas d'incohérence, et se caractérisent justement par leur dimension dissonante, perceptible dans le passage suivant : « Elle avait l'air tonique et déterminée, semblant soudain prendre les choses en main sur un ton de monitrice, de cheftaine, d'animatrice de jeu télévisé mal accordé à son état de captive » (p. 144). L'antithèse entre « captive » et « cheftaine » se répercute sur la visée perlocutoire de son énoncé : le ton employé, indice paraverbal d'autorité ici, est en décalage avec la situation de sujétion de la locutrice, ce qui désamorce la valeur performative de son acte de langage (« Bon, passons à autre chose... »). Cet écart tonal colore l'ensemble du roman et lui confère une dimension comique, notamment grâce au travail métalinguistique opéré autour des verbes de parole : lors d'une entrevue entre Lessertisseur et Pognel, ce dernier « [se met] à hurler à voix basse » ou encore à chuchoter « violemment », l'instance narrative justifiant ces antithèses par la métalepse « techniquement, c'est possible » (p. 158-159). L'incongruité qui jaillit de la coprésence de termes opposés vient décrédibiliser la posture d'autorité de Pognel, sa parole ne

⁴²⁴ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 56

faisant qu'accentuer son caractère instable et ridicule. Au-delà de la moquerie à l'égard du personnage, c'est l'impossibilité même de toute communication qui est mise en relief, en particulier à travers l'usage antiphrastique de l'attribut « possible » : la parole n'est qu'impuissance. Ce détournement de l'énoncé performatif entre en écho avec la notion de pouvoir symbolique : dans *Langage et pouvoir symbolique*, le sociologue Pierre Bourdieu s'attache au champ interactionnel et linguistique, comme lieu de rapports de force et de lutte pour le pouvoir⁴²⁵. La réussite pragmatique d'un énoncé dépend du pouvoir de délégation que les auditeurs confèrent au locuteur : dans les exemples cités précédemment, l'énoncé n'est pas pris au sérieux par le couple de narrateur-narrataire, dans la mesure où la situation d'énonciation et de soumission préalable ne légitime pas cette posture autoritaire. En découle une forme de dissonance énonciative, reflet de l'échec du pouvoir symbolique du langage. Autrement dit, il ne suffit pas de jouer subitement un rôle dominant au travers de son énoncé pour que le rapport de domination se mette en place, dans la mesure où cette dernière dépend de conditions extralinguistiques, comme le maintien ou le ton de voix. Or, il y a ici précisément contradiction entre la position de dominée et le signal paratextuel que constitue son ton dominant. Si les protagonistes cherchent un profit de distinction symbolique par imitation des rôles dominants ou influents, celui de cheftaine par Constance par exemple, ils ne font que reproduire l'ordre hiérarchique préétabli – si l'on suit la logique bourdieusienne : en ce qui concerne cette protagoniste, les relations qu'elle instaure avec ses ravisseurs servent, sans qu'elle en soit consciente, des intérêts diplomatiques supérieurs, et la formatent un peu plus à son rôle de dominée, de pantin envoyé en mission.

Un usage erroné de la langue empêche les individus de s'élever hiérarchiquement. Les personnages echenoziens témoignent d'une mauvaise maîtrise des codes linguistiques. C'est bel et bien le cas de Pélestor, dont le portrait est introduit par les phrases suivantes : « Je suis plutôt content de te voir, non ? dit Pélestor en arrivant, qu'est-ce que tu en penses ? C'est bien le style de formules ambiguës, énoncées d'une voix sourde en un sourire navré, propres à Franck Pélestor » (p. 29-30). La présence marquée d'un vocabulaire métalinguistique (« dit », « formules », « énoncées » et « voix ») nécessite une pause de lecture, une posture de recul face à cet acte de langage. La réplique « Je suis plutôt content de te voir, non ? » tourne à l'incongruité énonciative par la fusion de deux modalités d'énonciation dans le même fragment syntaxique : la particule de négation « non » suivie d'un point d'interrogation transforme l'assertion en modalité interrogative. À noter que l'interrogation a pour origine une absence de

⁴²⁵ BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001

certitude de la part du locuteur, pour face interne l'exhibition d'un doute, et, sur le plan externe, demande à l'interlocuteur de combler ce doute ; quant à la relation dite juridique, le locuteur prétend obliger son interlocuteur à lui donner une réponse. Au-delà de la situation d'énonciation de ce passage donné, la modalité interrogative manifeste donc la posture d'inconfort de Pélestor, empli de doutes et mal à l'aise en société, comme en atteste son échec de communication avec Tausk ici : son incertitude linguistique confirme donc sa posture de soumission sociale. La dimension métalinguistique du texte soutient ainsi une réflexion d'ordre sociolinguistique, par une analyse des « écarts de langage » (p. 78) : l'écriture echenozienne démontre bien que « la société, la culture ne sont pas présentes *avec* la langue et *à côté* de la langue, mais présentes *dans* la langue⁴²⁶ », pour reprendre les mots de Christian Baylon. Chez Jean Echenoz, la codification linguistique est perpétuellement teintée d'instabilité. L'acte de langage de Pélestor est désamorçé à deux niveaux : l'échec de la modalité d'énonciation se double de celui de la modalité d'énoncé reposant sur l'adjectif « content », échec déjà annoncé par le subjectivème de nuance « plutôt ». Le personnage se montre même incapable de communiquer une émotion. Dans son inefficacité performative, expressive et conative, le langage semble se déshumaniser, se mécaniser⁴²⁷ à travers la voix des personnages et leurs « sujets de conversation automatiques » (p. 152), mais aussi par l'insertion de voix de synthèse dans l'espace diégétique. Pour Bruno Blanckeman, celles-ci sont symptomatiques de l'échec du langage⁴²⁸. Dans *Envoyée Spéciale*, une pause descriptive est d'ailleurs consacrée à la voix automatique du métro. Lorsqu'on lit « registre de mise en garde, presque interrogatif, courbe mélodique ascendante : attention, on arrive » (p. 41), on constate un décalage ironique : l'adjectif épithète détachée « interrogatif » vient déjouer l'acte de langage par superposition de deux modalités d'énonciation, « mise en garde » étant supposé renvoyer à l'injonction et non pas à la modalité interrogative. Par cet entremêlement modal et la désémantisation du terme performatif « attention », vidé de sa valeur injonctive, le lecteur est confronté à la vacuité du langage dans son ensemble.

⁴²⁶ BAYLON Christian, *Sociolinguistique. Société, langue et discours*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 1996, p. 32

⁴²⁷ Voir analyse de Philippe Hamon qui associe « mécanisation du langage » associée à « mécanisation de la pensée » (*L'Ironie littéraire, op. cit.*, p. 67). La langue s'enraye et produit des dissonances comme les anacoluthes.

⁴²⁸ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 62

Toutefois, Jean Echenoz ne s'en tient pas à ce tableau pessimiste d'un langage voué à l'échec, dressé dès *Le Méridien de Greenwich* :

Ils parlaient. C'était comme une conversation au bord d'un gouffre, un entretien fragile de part et d'autre d'un précipice, et leurs paroles empruntaient de frêles passerelles, tendues entre eux d'un bord à l'autre de l'abîme, faites de lianes pourrissantes prêtes à céder à chaque instant ; et les mots avançaient un à un sur ce précaire échafaudage, parfois reliés les uns aux autres, comme des blocs de minerai encore englués dans leurs gangués et entassés dans les petits wagons qu'on utilise dans les mines, dans les carrières ; et chaque mot recelait ainsi un bloc de sens, à différents états d'usure, de fatigue ou de torsion. Parfois, un mot tombait au fond du précipice. (p. 35)

Ce fragment romanesque semble définir un principe métalinguistique qui imprènera par la suite chaque roman echenozien : l'incommunicabilité, ou du moins, la fragilité de toute communication. Dans *Envoyée Spéciale* comme dans les livres antérieurs, on observe effectivement cette instabilité de la langue à travers une rupture des catégories énonciatives de discours, ces « frêles passerelles » entre le plan de l'histoire et le plan du discours mais aussi entre le plan de la diégèse et de la narration. L'instance narrative vient en effet pallier le silence des protagonistes, comme on le remarque dans la phrase suivante, tirée du portrait de Lucile : « On peut aussi dire qu'elle répond, rarement vu qu'on lui parle peu, au prénom de Lucile » (p. 76). La forme affirmative de discours indirect « on peut dire que » appuie la présence du narrateur bavard, par contraste avec un personnage peu loquace, qualifié de « mutique ». Cette voix narrative omniprésente instaure un véritable dialogue avec le lecteur-narrataire, activant sa conscience métalinguistique, par la grande attention qu'elle porte à la langue, son hypercorrection et son souci du mot juste, illustrée par les nombreuses épanorthoses de type « confortable n'était pas le mot le mieux approprié non plus à leur situation » (p. 289). On retrouve fréquemment le substantif métalinguistique « mot » au détour de métalepses qui élèvent l'histoire sur un plan métatextuel, à l'instar de « Ce dernier mot peut sembler incongru : nulle raison, direz-vous, de croiser des éléphants dans la Creuse et sur ce point nous sommes d'accord, nous ne le mentionnons que pour la raison suivante. » (p. 110) Ce fragment suscite un paradoxe : en vérité, ce n'est pas le mot, le signifiant, qui semble incongru, mais la réalité qu'il semble intégrer au roman, le signifié. Cette métalepse confronte le lecteur à la valeur évocatoire du langage et inscrit la réflexion métalinguistique bien au-delà du constat pessimiste d'une instabilité sociolinguistique. « Entre constat de leur déperdition et désir d'une efficacité renouvelée⁴²⁹ », la scénographie métalinguistique exhibée dans le roman echenozien semble

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 60

lutter contre l'usure de la langue et en exploiter toute la richesse : dans *Envoyée Spéciale*, la poursuite de la lecture de dictionnaire par Constance constitue la seule véritable progression diégétique et met en relief un intérêt pour le mot en lui-même, pour ses ouvertures polysémiques et ce qu'il peut donner à voir mais aussi à entendre. On observe ainsi, au fil du texte, de nombreuses allitérations⁴³⁰, représentatives d'un véritable travail sur la langue française comme l'explique Jean Echenoz, dont l'ambivalence posturale est audible dès la locution adverbiale « a priori » :

A priori, j'ai horreur des jeux de mots et je me méfie beaucoup des allitérations, mais je revendique le droit d'utiliser tous les chemins de traverse possibles, autorisés par le fonctionnement de la langue française. La langue reste à mon sens à l'origine de tout projet d'écriture. Je dirais même plus précisément que ce sont pour moi toutes les ouvertures physiques possibles de la langue qui permettent une existence charnelle et sensuelle de l'écriture⁴³¹.

La dimension métalinguistique, spéculaire de l'écriture permet donc de transcender l'instabilité du champ social. Comme l'écrit Olivier Bessard-Banquy, « la specularité, c'est précisément la conscience retrouvée du mot⁴³² », soit le jeu sur ses possibilités métaphoriques, sonores et sémantiques : le sens n'est pas fixé mais réactivé par des jeux polysémiques, le mot se trouvant souvent détourné de son sens propre ou redoublé d'un sens métatextuel. Ainsi, la langue romanesque devient « à la fois son propre miroir, son terrain de prédilection et son chantier de fouilles⁴³³. »

3.3.2. Une esthétique du dédoublement métatextuel

La poétique echenozienne cherche constamment à déplacer le regard du plan de la diégèse, mission diplomatique entre Paris et Pyongyang, vers un niveau métatextuel qui transcende la fiction et dévoile le geste scriptural. L'auteur parsème dans ses romans des termes qui, en leur sens figuré, appartiennent au jargon littéraire, afin de mettre en relief ces codes

⁴³⁰ Un exemple d'une allitération en [r] dans cette première phrase, où le lecteur peut lui-même entendre gronder les moteurs : « Sans cesse, malgré la fenêtre close et le store baissé, se déversait en effet dans la chambre un grondement de moteurs permanent, très proche et dont les vibrations se transmettaient jusqu'aux meubles. » (p. 38)

⁴³¹ « Il se passe quelque chose avec le jazz ». Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et littérature. Europe* n° 820-821, août-septembre 1997, p. 199

⁴³² BESSARD-BANQUY Olivier, *op. cit.*, p. 133

⁴³³ VIART Dominique, VERCIER Bruno, *op. cit.*, p. 15-16

narratologiques ou descriptifs qui finissent, d'une certaine manière, par enfermer l'auteur dans une écriture. Jean Echenoz déclare lui-même que « quels que soient les efforts démesurés pour apporter quelque chose de nouveau par le sens, par le son, par la façon de raconter, on est prisonnier d'une écriture⁴³⁴. » Or, cette angoisse de l'écrivain se répercute, dans une logique de dédoublement, sur l'atmosphère diégétique, où cette thématique de l'enfermement se trouve clairement exploitée. La figure du chiasme transcrit cette idée d'enfermement, comme dans ce fragment : « malgré la fenêtre close et le store baissé, se déversait en effet dans la chambre un grondement de moteurs permanent, très proche et dont les vibrations se transmettaient jusqu'aux meubles » (p. 38). La structure en ABBA naît de la position du sujet (postposé puis antéposé) : se déversait / un grondement de moteurs / les vibrations / se transmettaient. Cet enfermement syntaxique est mimétique de la séquestration de Constance. Par extension, les personnages echenoziens semblent prisonniers de la société contemporaine, tout comme l'auteur peut être prisonnier d'un projet formaliste. Dans « Le spectacle de l'écrivain », Dominique Viart développe cette idée au sujet de l'exposition médiatique de l'auteur et écrit : « l'écrivain est alors l'acteur de son rôle, prisonnier de son propre personnage⁴³⁵. » Cette remarque nous amène à appréhender la distinction qu'établit Dominique Maingueneau au sujet de l'instance auctoriale : il différencie la *personne*, soit l'identité civile et privée de l'écrivain, l'*auteur*, exposé sur la scène publique – c'est lui dont parle Dominique Viart ci-dessus – et enfin, l'*inscripteur*, instance énonciative dans le texte. Arrêtons-nous quelque peu sur ce dernier concept, que nous avons déjà mentionné. Le théoricien le définit comme « à la fois l'énonciateur d'un texte particulier et [...] le ministre de l'Institution littéraire qui donne un sens aux contrats impliqués par les scènes génériques⁴³⁶. » Ainsi, l'inscripteur dans la scénographie d'*Envoyée Spéciale* devient également son double, son relais sur les scènes (génériques) romanesques et même descriptives, par un œil spéculaire. La specularité des descriptions donne à voir la position littéraire de l'auteur en spectacle à travers le regard d'un descripteur-inscripteur, si bien que les descriptions viennent définir une poétique, plus qu'alimenter une intrigue – nous y reviendrons. Afin de déduire certains principes ou contre-principes d'écriture, il est nécessaire d'envisager certaines expressions sous un angle métadiscursif, à l'instar de « quant aux bêtes moins domestiques, l'une d'elles au moins mettait

⁴³⁴ « Jean Echenoz : "Un romancier c'est un pickpocket" ». Entretien avec Gérard Berthomieu, Bibliothèque publique d'information, *France culture*, novembre 2017

⁴³⁵ VIART Dominique, « La scène de l'écriture, le spectacle de l'écrivain », in Matteo Majorano (dir.), *La caméra des mots*, B.A. Gaphis, Italie, 2007, p.124-139, p. 133

⁴³⁶ MAINGUENEAU Dominique, *op. cit.*, p. 108

un peu d'animation. » (p. 109) Ici, le substantif « animation » prend une connotation euphorique et même métatextuelle, en tant qu'indice cataphorique de l'hypotypose, description vive et animée, à venir mais aussi comme principe poétique de *perpetuum mobile*.

Le roman echenozien déploie une véritable obsession pour le motif du double, pour une « question d'équilibre, de réponses et d'échos⁴³⁷ » selon les mots de Jean Echenoz qui énonce déjà ce principe esthétique à travers les mots de Bouc Bel-Air dans *L'Équipée malaise* : « C'est tout à fait clair, tout ira par deux, toujours plus ou moins par deux » (p. 49). Dans *Envoyée Spéciale*, cette binarité, symbole de la dimension spéculaire du roman comme nous l'analyserons, s'illustre à de multiples niveaux : thématique, organisationnel, syntaxique, tonal, intertextuel, lexical mais aussi ethnocritique. D'abord, ce leitmotiv du double s'illustre sur le plan thématique à travers les différents couples ou paires de personnages – on pense au tandem de ravisseurs constitué par Jean-Pierre et Christian ou au duo Objat-Bourgeaud. Cette binarité thématique se renforce à travers l'organisation textuelle en montage alterné, évoqué précédemment, mais aussi à travers les descriptions parallèles, consécutives qui mettent en regard les portraits de deux figures diégétiques, dans un jeu d'associations et d'oppositions. Par exemple, le portrait de Clément Pognel, sujet chétif, est suivi de celui de Marie-Odile, personnage imposant : la *dispositio* de la description parallèle vient donc appuyer l'opposition physique et mentale entre les deux personnages. Plus loin dans le roman, la comparaison « tatouée comme un récidiviste » (p. 68) vient justifier a posteriori la description en parallèle par un lien entre Marie-Odile (le comparé) et Pognel (le comparant, ayant connu la prison). À un niveau intradescriptif, le rythme binaire met en relief cette esthétique du dédoublement sur le plan syntaxique, tel que dans le portrait de Constance, décrite comme l'« épouse d'un homme dont les affaires marchent ou du moins ont marché, mais c'est la vie avec cet homme qui ne marche qu'à moitié » (p. 17). Le rythme binaire provient du polyptote autour du verbe « marcher » ainsi que du passage de la polarité positive à la polarité négative, la négation restrictive correspondant ici à une litote. Outre l'expression d'un écart entre les apparences matérielles et la réalité de la vie matrimoniale, la duplicité du texte révèle ici toute l'ironie du narrateur à l'égard de la situation du couple – à valeur cataphorique d'ironie situationnelle puisque Tausk s'inquiètera peu de la disparition de sa femme. La binarité syntaxique est donc

⁴³⁷ « Jean Echenoz : "Un romancier c'est un pickpocket" ». Entretien avec Gérard Berthomieu, Bibliothèque publique d'information, *France culture*, novembre 2017

à associer à une binarité tonale, à la duplicité ironique à laquelle Philippe Hamon fait référence dans son essai théorique : « la phrase (ou l'œuvre) ironique est une phrase "double", comme "feuilletée" à deux "niveaux", où un "dehors" explicite cache un "dedans" caché et sous-jacent⁴³⁸ ». La figure de l'antiphrase est fréquemment employée, notamment pour certains termes métatextuels comme « brève » dans « cette brève fiche signalétique établie » dans cette même description de Constance : ce renvoi à un document concret et aux codes génériques du polar – et aux documents accrochés dans le bureau du général – exhibe la dimension réflexive et métadiscursive de la description ainsi qu'une tonalité ironique, par antiphrase et pseudo-prétérition. Effectivement, le portrait n'est pas bref mais constitue une vraie *amplificatio*, une pause de plus d'une page dans le récit. Ce dédoublement tonal englobe également la logique parodique de Jean Echenoz, par des références intertextuelles à des sous-textes, parfois ses propres romans : dans *Envoyée Spéciale*, on retrouve le pseudonyme de Gloire des *Grandes Blondes*, Gloria Stella, emprunté par Constance elle-même (p. 30) lors de sa carrière improvisée de chanteuse – néanmoins le milieu musical est parodié, souillé par la recherche de profit pécuniaire, et la gloire n'est que fugace, telle une étoile filante, dans le roman echenozien. Ces échos à des romans antérieurs soulignent surtout une certaine continuité tonale dans l'œuvre echenozienne, teintée de distance ironique. Le dédoublement de l'énoncé echenozien pousse le lecteur à s'en distancer également, à adopter un recul métatextuel et métalinguistique, une double posture de lecture et d'interprétation. Le leitmotiv du double résulte d'un travail sur la langue, sur les nuances sémantiques d'un même mot, en particulier par la multiplication des syllepses. Les jeux de mots imprègnent le roman, comme en atteste ce fragment : « le pseudo-merle aurait pu se faire un maximum de blé. » (p. 110) L'oiseau anthropomorphisé constitue une parodie de Tausk : la syllepse⁴³⁹ sur le mot « blé » active à la fois son sens propre – soit la céréale dont se nourrit l'oiseau – et figuré – à savoir l'expression familière pour désigner l'argent –, l'activité herméneutique révélant la duplicité à la fois parodique et sémantique de l'énoncé descriptif – c'est-à-dire la superposition de deux sens, ou d'une description et d'une anti-description.

Néanmoins, la portée métatextuelle du roman inscrit le dédoublement lexical au-delà d'un simple balancement entre sens propre et sens figuré : le *denotatum*, simple lexème, tend à se

⁴³⁸ HAMON Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op. cit., p. 110

⁴³⁹ REGGIANI Christelle, « Les figures de style chez Jean Echenoz 2/3 : la syllepse », *Balises Bpi*, rubrique Langues-Littérature, 5 décembre 2017 [<https://balises.bpi.fr/litterature/les-figures-de-style-chez-jean-echenoz-23-la-syllepse>]

dédoubler en « métalexème⁴⁴⁰ », terme qui renvoie directement au geste descriptif. Ce dédoublement est bien visible dans le fragment suivant tiré du portrait d'Hubert : « tous cheveux drus gelés en arrière agrémentés d'une virgule indocile, mèche savamment rétive » (p. 46). La procédure d'assimilation et en l'occurrence de mise en apposition associe les substantifs « virgule » et « mèche ». Le lexème désignant la mèche de cheveu devient donc métalexème en se chargeant d'une connotation symbolique et réflexive : le terme typographique « virgule indocile » ainsi que le prédicat « savamment rétive » renvoient en effet à l'acte d'écriture à l'échelle de l'œuvre entière, plus précisément à l'insertion fréquente d'incises selon une esthétique de la discontinuité, de la rupture. Les descriptions sont des lieux privilégiés de l'autoreprésentation de l'écriture : pour reprendre les mots célèbres de Jean Ricardou, elles déploient « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture⁴⁴¹ ». Ainsi, la vision première offerte au lecteur se trouve doublée d'une vision seconde, véritable lieu d'exposition des choix esthétiques et des principes littéraires de Jean Echenoz : au fil de l'analyse et de la lecture, il convient donc de distinguer le texte du métatexte. C'est ainsi que la description prend une fonction productive. Dans *Le texte descriptif*, Jean-Michel Adam explique que la description productive dévoile l'artifice langagier et romanesque, enrayant ainsi l'illusion référentielle et contestant les fonctions mathésique et mimétique de l'énoncé descriptif. Dans *Envoyée Spéciale*, le système démarcatif des descriptions, entre autres, est fortement mis en relief, renvoyant de fait le lecteur-descripteur au stade de l'élaboration de l'œuvre. Pour Jean-Michel Adam, grâce à la fonction productive du texte, c'est « l'antagonisme description/récit [qui] se trouve effacé, la description servant de support actif à la fabrication du récit⁴⁴² ». La description joue sur les échos métatextuels, sur la bisémie de certaines phrases, comme celle-ci dans le métro parisien : « Retrouvé sa ligne habituelle cette fois dans l'autre sens, et son système d'annonces sonores automatiques. » (p. 41) La métatextualité de ce fragment tient à la présence de plusieurs lexèmes que l'on doit réenvisager comme des métalexèmes : « ligne » désigne, par analogie, le fil conducteur de la trame, associé au principe de tension narrative mis à mal dans le roman, tout comme le substantif « sens » peut aussi bien renvoyer, sur un plan métatextuel, au brouillage des directions narratives, à l'absence de linéarité chronologique dans le récit, qu'à une instabilité des significations. Ainsi, la specularité dédouble le sens premier de l'énoncé descriptif, dans cette « duplicité constitutive qui, loin d'appauvrir le récit, en dédouble la

⁴⁴⁰ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 127

⁴⁴¹ RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 111

⁴⁴² ADAM Jean-Michel, *op. cit.*, p. 68

trame⁴⁴³. », pour reprendre les mots de Bruno Blanckeman. Les descriptions echenoziennes sont souvent polyfonctionnelles : la fonction productive vient doubler et même remettre en question la fonction représentative de la fiction, dans la mesure où l'illusion de réel est désormais rompue. Plus qu'un « pouvoir d'auto-engendrement de l'écriture⁴⁴⁴ », c'est donc plutôt vers une forme d'autodestruction que tend la description echenozienne, en se dénonçant constamment comme artefact. C'est ce qu'explique Anne Sennhausen lorsqu'elle écrit que « l'isotopie de la fiction forme en outre un métalangage qui se déploie parallèlement à la diégèse et la déréalise en la présentant comme construction esthétique⁴⁴⁵ ». Dans *Envoyée Spéciale*, c'est même plus particulièrement l'isotopie du regard qui est déployée tout au long du roman : cela donne à lire la facticité du système focal, notamment par les métalepses intempestives du narrateur qui souligne la construction romanesque et embrouille l'attribution subjective. Dans la topographie de la *DMZ*, les métalexèmes de type « regarder », « apercevait », se succédant, n'agissent plus comme de simples verbes de perception sur le plan textuel mais portent à s'interroger sur les paradoxes du système focal du roman, sur le geste d'écriture comme en atteste le verbe métadésriptif « décrire ». Dans la phrase « Celui-ci – relevé topographique indiquant tous les points explosifs – déplié puis soigneusement examiné, en alternance avec des coups d'œil circulaires sur la zone » (p. 292), on observe que la description devient métadescription puisqu'elle porte directement sur le regard descriptif, tantôt minutieux comme le montre l'adverbe « soigneusement », tantôt, *a contrario*, fugace avec le GN « coups d'œil ». Cette phrase résume bien le paradoxe du système focal brouillé dans *Envoyée Spéciale* dont le texte dénonce la facticité : la tournure impersonnelle « Il s'est encore produit que l'on aperçoive » qui introduit un verbe de perception peut être interprétée comme une sorte de filtre mimant la difficulté du pouvoir voir – cf. le syntagme adjectival « parfois dense au point de brouiller le paysage » –, mais surtout, comme une construction syntaxique artificielle et contingente qui heurte la lecture et fait résonner le mécanisme textuel, ou plutôt métatextuel d'une œuvre spéculaire qui se déploie et se dénonce simultanément comme imposture factice, à l'image d'une société qui joue de ses artifices. En ce sens, le dédoublement métatextuel, la

⁴⁴³ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 43

⁴⁴⁴ GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, *op. cit.*, p. 95

⁴⁴⁵ SENNHAUSER Anne, « Présences paradoxales du romanesque dans la fiction contemporaine », In *Itinéraires*, n°1, 2013 [URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/807>]

duplicité énonciative, prend même une valeur ethnologique, comme l'analyse Dominique Maingueneau :

La réflexivité essentielle de l'énonciation littéraire fait que le texte ne laisse pas voir un monde à la façon d'une vitre idéalement transparente qui se ferait oublier ; il ne donne à voir qu'en interposant tacitement sa scène d'énonciation. [...] L'œuvre littéraire doit non seulement construire un monde, mais encore gérer la relation entre ce monde et l'événement énonciatif qui le porte⁴⁴⁶.

Ainsi, la fragilité du point de vue, de la scène énonciative, dans *Envoyée Spéciale* reflète non seulement les incertitudes romanesques mais aussi les incertitudes sociales, en « écriture réversible⁴⁴⁷ » qui joue de sa double dimension et de ses hésitations.

3.3.3. De la porosité focale à l'écriture spéculaire : vers une dystopie ou une libération ?

La porosité focale, reflet de l'instabilité sociale, érige le roman *Envoyée Spéciale* en véritable microcosme de nos sociétés d'hypersurveillance, où le regard mobile et inquisiteur est omniprésent. La mention de ce regard prend d'ailleurs fréquemment une connotation dysphorique par l'usage de verbes de perception tels que « inspecter ». Christine Jérusalem s'intéresse à ce phénomène de multiplication des postes et des postures d'observation :

De façon plus générale, toute une série de personnages ne cessent de se regarder, de s'espionner et de se surveiller. Ce thème du regard scrutateur est certes lié aux contraintes génériques reprises par Jean Echenoz : l'espionnage privilégie la traque du point de vue sur l'autre ou de l'autre ; le roman policier se place sous le signe de l'observation ; le roman d'aventures est souvent l'occasion d'un regard sur l'autre. Il y a toutefois une surenchère dans cette exploitation thématique comme si le regard devenait l'objet d'une mise en spectacle, transformant tout personnage en voyeur et/ou spectateur⁴⁴⁸.

La scène sociale devient terrain d'espionnage, où les jeux de regard deviennent des jeux de pouvoir, non seulement en Corée du Nord où Constance est « surveillée de plus ou moins loin par une dizaine de paires d'yeux » (p. 219-220), mais aussi dès la partie de l'intrigue située à Paris. En effet, la posture surplombante du narrateur n'est pas sans rappeler celle d'un espion

⁴⁴⁶ MAINGUENEAU Dominique, *op. cit.*, p. 222

⁴⁴⁷ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*

⁴⁴⁸ JERUSALEM Christine, *op. cit.*, p. 182

en filature : « Or, nous qui sommes toujours mieux informés que tout le monde, savons très bien où se trouve Clément Pognel. Nous n'avons eu aucun mal à le localiser : en ce moment même il est en train de marcher... » (p. 54) On peut considérer les termes « informés » et « localiser » comme des embrayeurs génériques du polar, d'une hypersurveillance traduite dans l'espace romanesque par une ocularisation abusive qui, derrière la tonalité humoristique, crée une atmosphère inquiétante au sein du roman. Dans ce fragment, on observe que les deux points embrayent sur une image descriptive, à la manière d'un dispositif optique : le ponctème crée une séparation typologique comme si l'on entrait dans un écran et que les deux points constituaient l'objectif de la caméra. La poétique echenozienne, dans son parallélisme entre la France et la Corée du Nord, rejette la notion d'exotisme au profit d'un mimétisme qui associe les deux pays plutôt que de les confronter, dénonçant toute l'hypocrisie de la bien-pensance occidentale, par le biais des différentes postures descriptives : « tout cela manquait fort d'exotisme » (p. 214). Ce jeu de miroir civilisationnel fait de la société nord-coréenne le reflet dystopique du monde occidental, imprégné lui-même à un degré moindre d'un climat de défiance généralisé, « d'où l'importance accordée au regard qui enroule dans une même spirale acteurs et spectateurs. Le regard est devenu, à l'instar de la parole, un regard vide, machinal, qui témoigne d'une nouvelle forme de dépersonnalisation⁴⁴⁹. » Or, si l'on note bien un processus d'objectivation du regard des personnages, dont l'intériorité demeure inaccessible dans une logique d'éviction du pathos, la subjectivité descriptive du narrateur se réaffirme sans cesse, colorant les descriptions d'une tonalité fortement dysphorique. Ainsi, la dysphorie omniprésente, qui s'apparente à du voyeurisme, révèle la dystopie. En effet, selon la distinction sociologique d'Erving Goffman entre la scène, où les agents sociaux jouent des rôles déterminés, et les coulisses, où leur posture est relâchée, libérée des contraintes de la sphère publique, l'œil de la caméra narrative se plaît à s'immiscer dans les cercles privés, introduisant le narrataire dans les coulisses de la vie intime des couples, comme celui de Lessertisseur et de Lucile au chapitre 20 – tout comme il nous immerge dans les coulisses de l'écriture : « Nous nous sommes discrètement introduits chez Lessertisseur » (p. 154). Ce contrôle social qui découle de cette observation perpétuelle est à la fois incessant et délocalisé, diffus, sans jamais que le poste d'observation ne soit précisé, sur le principe énonciatif de la paratopie. L'écriture romanesque – et par extension la lecture – se trouve elle-même déstabilisée, désorientée du fait cette porosité subjective. Dans les sociétés disciplinaires théorisées par Michel Foucault dans *Surveiller et Punir*, le pouvoir est précisément diffus et tributaire des modes de surveillance de

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 178

la population, comme l'illustre bien l'instabilité focale dans *Envoyée Spéciale*. L'omniprésence dystopique du regard dans ce roman entre en écho avec la notion de panoptique qui, étymologiquement, réfère au fait de tout (préfixe **-pan*) observer. Théorisé en 1791 par Jeremy Bentham, le panoptique est un dispositif architectural d'abord destiné aux prisons, une sorte de tour de surveillance centrale qui offre un regard permanent sur l'ensemble des cellules et permet de tout voir sans être vu – à noter que les multiples effets de huis-clos dans le roman echenozien⁴⁵⁰, par de longs passages à l'intérieur de tel ou tel appartement, rappellent ces cellules surveillées. Cette notion se trouve élargie à un dispositif politique, en vue d'un contrôle social des individus⁴⁵¹, par leur surveillance et leur traçabilité permanentes.

Envoyée Spéciale exhibe donc les méfaits de la révolution technologique qui ne vise plus à l'épanouissement de l'être humain mais au contraire à son assujettissement et sa régression psychologique – d'où la disparition de l'omniscience narrative, symbole d'absolu. Il expose une vision aussi bien dysphorique que dystopique de la technique qui surplombe et dépasse l'individu, en écho avec certains romans d'anticipation tels que *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, œuvre faisant autorité chez les auteurs de science-fiction et à laquelle Michel Houellebecq fait référence dans *Les particules élémentaires*, par une longue tirade de Bruno qui déploie l'isotopie du contrôle techno-scientifique⁴⁵². Le protagoniste exalte cette société du contrôle, en opposition avec les personnages echenoziens qui semblent dépassés par ce progrès technologique comme par le reste des événements, tel que l'exprime le retardement de leur présence dans la phrase suivante : « Suivant son propre bruit est apparue une Audi A3 Ambition couleur bleu drapeau, contenant un individu d'âge mûr accompagné d'une jeune femme. » (p. 76) L'ordonnancement syntaxique personnifie le véhicule, en position de sujet du verbe principal « est apparue » et aussi du participe présent « contenant », comme si l'élément technologique englobait les individus. Sur un plan métatextuel, cela renvoie à la topique du créateur débordé par sa propre création, au pouvoir de la machine romanesque qui fait résonner ses rouages – les allitérations que Jean Echenoz dit ne pas remarquer et contrôler en sont la

⁴⁵⁰ Voir les différentes entrevues entre Bourgeaud et Objat, dès l'incipit.

⁴⁵¹ QUEFFELEC Derwell, « Le panoptique à l'origine de la société de surveillance », *France culture*, 4 décembre 2019 [<https://www.franceculture.fr/societe/le-panoptique-a-lorigine-de-la-societe-de-surveillance>]

⁴⁵² « Je sais bien, continua Bruno avec un mouvement de la main comme pour balayer une objection que Michel n'avait pas faite, qu'on décrit en général l'univers d'Huxley comme un cauchemar totalitaire, qu'on essaie de faire passer ce livre pour une dénonciation virulente ; c'est une hypocrisie pure et simple. Sur tous les points – contrôle génétique, liberté sexuelle, lutte contre le vieillissement, civilisation des loisirs, Brave New World est pour nous un paradis, c'est en fait exactement le monde que nous essayons, jusqu'à présent sans succès, d'atteindre. (*Les particules élémentaires*)

preuve. Dès *Le Méridien de Greenwich*, la machine de Byron Caine, « fatras de quelques unités mécaniques [...] et d'accouplements techniques contre nature » (p. 99), symbolise l'assemblage romanesque echenozien dans toute sa complexité. Cette métaphore de la machine est efficiente pour désigner tant l'œuvre littéraire que la société, si l'on se réfère aux mots de Gilles Deleuze dans son « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » : « Il est facile de faire correspondre à chaque société des types de machines, non pas que les machines soient déterminantes, mais parce qu'elles expriment les formes sociales capables de leur donner naissance et de s'en servir⁴⁵³. » À partir de cette métaphore, on tisse aisément l'analogie entre littérature et société. Dans *Envoyée Spéciale*, la dimension mécanique se perçoit aussi bien dans les actes des personnages-automates que dans la specularité du roman, dans la mesure où le narrateur-inscripteur expose et démonte les rouages de l'appareil textuel qui, chez Jean Echenoz s'apparente à une machine filmique, au mécanisme intermédial et focal complexe, comme l'explique l'auteur à Pascale Bouhénic : « J'ai un peu le sentiment qu'il y a des scènes pour lesquelles j'ai besoin de trois caméras ; [...] j'ai l'impression qu'il y a des scènes pour lesquelles une seule suffit, ou parfois un micro suffit⁴⁵⁴. » Comme les espaces diégétiques, le roman est ainsi « truffé de caméras et micros indétectables omniprésents » (p. 307), ce qui multiplie les points de vue mais aussi les points d'écoute, dans un recours soutenu aux principes théorisés par François Jost d'ocularisation et d'auricularisation⁴⁵⁵. Si les descriptions visuelles se multiplient au fil du roman, il en va de même pour les mélographies qui réaffirment d'autant plus son caractère spéculaire⁴⁵⁶. Les bruits parasites qui occupent le premier plan du récit viennent symboliser l'irruption du métatextuel dans le textuel. La perceuse, entre autres, n'est qu'un objet-prétexte pour mieux démonter, dévoiler les rouages intermédiaires du récit et l'acte d'écriture, pour « faire en sorte que les descriptions, ce qui se passe, ce qu'on raconte, soient le plus visuel possible, et le plus sonore, par le bruit que fait la phrase, par la mécanique sonore du livre⁴⁵⁷ » mais aussi, en l'occurrence, par la présence d'un vocabulaire musical. Le dédoublement métatextuel du texte s'opère dès la phrase d'introduction à la mélographie

⁴⁵³ DELEUZE Gilles, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in *L'autre journal*, n°1, mai 1990

⁴⁵⁴ Jean Echenoz cité par Pascale Bouhénic, dans *L'atelier d'écriture de Jean Echenoz* (Documentaire).

⁴⁵⁵ JOST François, *op. cit.*, p. 19

⁴⁵⁶ Christine Jérusalem au sujet de la « bande-son » (terme que l'on retrouve dans le roman *Envoyée Spéciale*) du roman echenozien : « En faisant entendre des bribes de conversations, des bouts de musique ou de chanson, des bruits familiers ou insolites, Jean Echenoz enregistre l'état sonore du monde contemporain. Ce travail du son correspond plus à un montage de bruitages qu'à une restitution mimétique du bruit. Si les lieux transformés en décor soulignent les rouages de l'illusion, la mention récurrente d'une bande-sonore dévoile aussi le caractère artificiel de la représentation. » (*op. cit.*, p. 105)

⁴⁵⁷ ECHENOZ Jean, *Présentation d'Envoyée spéciale*, 2016

« Mais c'est alors que tout s'est dérèglé, précisément dans ce registre de calme et de silence » (p. 113), par l'usage des métalexèmes « registre » et « dérèglé » et par l'indétermination référentielle du pronom « tout » : le dérèglement sonore produit par la perceuse fait résonner la mécanique sonore du texte, machine autotélique qui se dérègle et échappe aux contraintes littéraires. L'écriture de l'autoreprésentation, par cette perceuse qui « miaul[e] » et « barri[t] », montre que le comique ne permet plus d'« d'échapper à la machine textuelle⁴⁵⁸ », comme le montre Florence Leca-Mercier, mais semble plutôt la révéler dans son omnipotence. La fonction productive des descriptions se déploie alors à plusieurs niveaux : pour préciser notre propos, nous choisissons de nous appuyer ici sur la distinction établie par Ezra Pound⁴⁵⁹ entre la *mélopée*, c'est-à-dire les descriptions de type entendre qui font résonner l'importance du travail sonore, de la musicalité dans le processus de création, la *phanopée*, les descriptions de type voir qui déploient un système d'images à valeur métatextuelle et enfin, la *logopée*, les descriptions de type DIRE proposant un jeu ludique sur la langue et l'axe paradigmatique.

Néanmoins, la métaphore de la machine ne peut être réduite à une vision idéologique et pessimiste de l'Humanité. Si l'ébranlement de l'illusion mimétique et de l'adhésion à la fiction confère une dimension déceptive à cette écriture instable, il faut entrevoir cette déception comme l'attente d'une suite, la réactivation d'un horizon d'attente, dans une lutte contre la théorie de l'épuisement de la littérature que Dominique Viart exprime par la gradation « la littérature française se meurt, la littérature française est morte⁴⁶⁰. » La littérature contemporaine dite « transitive » se redonne des objets comme l'explique le théoricien, dans ce « travail d'écriture et enjeux de l'œuvre [qui] concourent ainsi à la mise en question des stabilités installées⁴⁶¹ ». Ainsi, l'instabilité du point de vue est à réenvisager sous un jour positif, comme une échappatoire aux carcans littéraires et sociaux. En atteste la protagoniste Constance, « Muse originale⁴⁶² » – selon les mots de Bruno Blanckeman – dont la disparition n'est autre qu'une quête de soi et une forme de libération d'un type de caractère. Dans *Envoyée Spéciale*, l'onomastique permet d'établir une distinction entre l'instabilité dysphorique, incarnée par le suicide de Pélestor et l'inconstance euphorique de Constance. En effet, on peut extraire l'étymon latin *stor*, forme passive de *sto* signifiant « je me tiens debout », comme si Pélestor

⁴⁵⁸ « L' "humouronie" de Jean Echenoz ». Diffusion d'une conférence de Florence LECA-MERCIER et de Christelle REGGIANI, Centre Pompidou, 26 janvier 2018

⁴⁵⁹ POUND Ezra, *Comment lire*, Paris, L'Herne, 1966 [1931]

⁴⁶⁰ VIART Dominique, *art. cit.*, p. 129

⁴⁶¹ VIART Dominique, VERCIER Bruno, *op. cit.*, p. 13

⁴⁶² *À plusieurs voix, analyses croisées de l'œuvre de Jean Echenoz*. Série de communications dans le cadre du cycle « Autour de l'exposition de Jean Echenoz », Centre Pompidou, 26 janvier 2018

était maintenu debout, dans cette métaphore filée de la chute : le nom du personnage sonne comme un indice cataphorique de son triste sort, par rapport à celui de Constance, où le même étymon *stare*, dans sa forme tensive de participe présent est repris pour symboliser l'indépendance d'une héroïne autour de laquelle gravite le récit et les autres personnages. Ainsi, la dénomination propre engendre une caractérisation indirecte par le nom : elle révèle l'absence de déchéance de Constance, contrairement à d'autres romans echenoziens qui se concluent sur la mort des personnages, à l'image de *Ravel*. L'épanadiplose narrative, la construction circulaire d'*Envoyée spéciale*, exprime même l'idée d'un renouveau, du personnage mais aussi de la littérature : le roman s'ouvre et se referme sur la rencontre entre Constance et un inconnu qui lui demande la direction de la rue Pétrarque. L'œuvre, par sa fin ouverte, ouvre précisément la lecture à de multiples interprétations : l'inachèvement, la négativité de l'œuvre ouverte, selon un concept d'Umberto Eco⁴⁶³, laisse une marge de liberté, d'indécision, ou plutôt d'indécidabilité sémantique. C'est Bruno Blanckeman qui théorise cette instabilité du sens, cette « aspiration du sens plutôt qu'une aspiration au sens⁴⁶⁴ » propre aux *Récits indécidables*, parfois soupçonnés de gratuité formaliste. Mais c'est précisément cette indécidabilité, versant euphorique de l'instabilité de l'écriture, qui évite toute instrumentalisation idéologique du romanesque comme forme fixe et figée : les postures descriptives et subjectives sont elles-mêmes instables, indécidables, comme l'exprime pragmatiquement la répétition de la proposition « il hésite » (p. 87) dans la description de Tausk. Cette indécision de l'être et par extension de l'énonciation, dans la mesure où le sujet est désormais « défini comme pratique plus que comme substance⁴⁶⁵ » suppose une mouvance posturale et, *in extenso*, un nouveau pacte herméneutique dans lequel le lecteur délaisse progressivement la fonction expressive et même mimétique de l'écriture et envisage son plaisir de lecture en prise directe avec le geste scriptural, dans une mise en tension constante du cadre textuel et de son dépassement métatextuel. La posture d'écrivain elle-même est instable, cherchant constamment à se réinventer – comme en atteste la capacité *d'inventio* incongrue de l'instance narrative dans *Envoyée Spéciale* – dans une littérature « déconcertante⁴⁶⁶ » qui déplace le regard et les attentes. Dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes va jusqu'à parler de « texte de jouissance », pour désigner « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte⁴⁶⁷ ». L'instabilité de l'écriture

⁴⁶³ ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, 1962

⁴⁶⁴ BLANCKEMAN Bruno, *op. cit.*, p. 28

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 21

⁴⁶⁶ VIART Dominique, VERCIER Bruno, *op. cit.*, p. 12

⁴⁶⁷ BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1973, p. 23

provoque un sentiment de malaise de lecture⁴⁶⁸, nouvelle forme de jouissance. *Envoyée Spéciale* offre « la possibilité d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait jeu⁴⁶⁹ ». Dans la poétique echenozienne, le jeu passe par une dynamisation de l'écriture, des descriptions, mais aussi de la langue, elle-même mouvante comme en témoignent les néologismes parsemés dans l'œuvre. Le texte déplace les perspectives et fragilise l'énonciation : il opère un « malaise salutaire de l'écriture⁴⁷⁰ », pour reprendre l'expression de Roland Barthes. Dans *Envoyée Spéciale*, le mouvement comique engendre un retour à un réel plaisir de lecture, un plaisir du descriptif dans une conscience retrouvée du jeu verbal : on passe de l'immanence à la transcendance, dans la mesure où la posture d'ironiste n'est pas nihiliste mais questionne la littérature et dépasse son aspect purement mécanique et mimétique. Nous sommes ainsi face à une « une ironie qui distancie son rapport aux conventions culturelles et littéraires, posant en termes de spectacle l'objet du récit⁴⁷¹. » La littérature transcende le réel dans ce désir de déstabilisation perpétuelle, cette spécularité ironique qui détourne le regard vers une machine romanesque « déchaînée » au double sens du terme⁴⁷² : dérégulée dans son fonctionnement mais aussi libérée de ses chaînes.

⁴⁶⁸ On pense à la polysémie du titre du roman echenozien *L'Équipée Malaise* : on peut comprendre « malaise » comme l'adjectif qui désigne la péninsule géographique, mais aussi comme le substantif « malaise ».

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 11

⁴⁷⁰ BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1976, p. 134

⁴⁷¹ BLANCKEMAN Bruno, *art. cit.*, p. 76

⁴⁷² Voir le déchaînement de la perceuse, p. 114 du roman.

CONCLUSION

L'écriture de Jean Echenoz affronte l'inconstance du sujet et par là même, l'instabilité du regard. Son émergence à l'ère du postmodernisme ancre les questions du sens, de la représentation et de l'énonciation au cœur de ses œuvres, les mettant à mal dans un contexte de bouleversement sociétal mais aussi artistique qui discute la notion de modernité. La société de consommation qui absorbe les individus exhibe ses dérives par ses effets et ses méfaits sur des antihéros contemporains désabusés qui errent, tels des automates ou des pantins disloqués, dans un espace social vacant, les confrontant à leur propre vacuité. Cette mise en question du sujet entraîne une crise de la représentation : l'être tourmenté colore et fragmente le monde par ses perceptions, par un regard qui ne parvient plus à se fixer et, *in extenso*, à travers un discours lui-même déconstruit et disloqué. C'est donc ce détournement du *logos* et du *pathos* qui perturbe le système de description romanesque, en prise avec cette crise sociale et ontologique. En multipliant les séquences descriptives sur une tonalité parodique et ludique dans *Envoyée Spéciale*, Jean Echenoz traite de cet état d'instabilité générale, où diverses figures romanesques, par leurs poses et leurs postures, livrent un tableau social à la fois comique et sombre, léger et grave, teinté de leur incongruité mais aussi de leurs incertitudes. Il s'agissait d'analyser et de confronter ces différentes postures descriptives, afin de mettre en évidence tous les enjeux énonciatifs que recouvre la description, énoncé surdéterminé par un regard, ou en l'occurrence au sein d'*Envoyée Spéciale*, par de multiples regards, scrutateurs et intrusifs et, parfois même, par des effets de voix. Le roman déploie l'évidence d'un narrateur qui sature l'espace romanesque, par la panoplie de rôles qu'il déploie et par son regard comique à différents niveaux et degrés. Omniprésent, il décrédibilise non seulement les figures romanesques par sa manie commentative mais aussi certains codes littéraires, à l'instar de l'omniscience narrative, mise à mal tout comme le pacte de vraisemblance. Le lecteur-narrataire ne peut plus se fier à ce narrateur joueur ni même s'identifier aux personnages, dont le regard et la voix tendent à se brouiller et à s'effacer, par diverses stratégies d'évitement du regard et du pathos, au profit de l'hypertrophie subjective de l'instance narrative, très souvent également instance descriptive. Son savoir voir et son savoir dire révèlent toute sa virtuosité descriptive, face à des personnages aux aptitudes perceptives et linguistiques limitées. La description demande non seulement des compétences chez le descripteur mais également chez le lecteur-descriptaire qui, parfois dérouté par la tendance digressive de la voix narrative, doit mobiliser différentes compétences,

tantôt encyclopédiques ou mémorielles, tantôt herméneutiques, afin de prendre part au jeu descriptif dans *Envoyée Spéciale* mais également de s'en distancer. Il s'élève à la position surplombante d'un narrateur ironiste qui conteste les postures des personnages et atomise aussi sa propre subjectivité et, *de facto*, l'ensemble de la fiction romanesque. La représentation se double d'un sens métadiscursif, métatextuel qui, derrière l'objet décrit, démonte les rouages du texte, vaste machine audiovisuelle, intermédiaire. Le regard oscille donc entre la représentation d'une société du paraître, *theatrum mundi* aux accents dystopiques, et le spectacle du roman lui-même qui dévoile son processus d'assemblage. En régie, le narrateur, auteur implicite, manipule – au double sens du terme – les codes génériques et littéraires et déstabilise la lecture, l'horizon d'attente. Ce mouvement spéculaire permet néanmoins d'échapper à l'usage, à l'usure et à l'instrumentalisation idéologique du romanesque, au profit d'une nouvelle forme de plaisir de lecture, intrinsèquement liée au descriptif.

Dans une perspective stylistique et sociologique, nous nous étions demandé comment le brouillage des postures descriptives cristallisait, par un jeu spéculaire et narratif, l'instabilité de la société et l'inconstance de l'écriture. La mise en scène d'une posture suppose d'ordinaire la construction d'un *ethos* stable et fiable, censé susciter l'adhésion et l'illusion d'authenticité. Or, c'est précisément l'inverse qui se joue dans *Envoyée Spéciale* : paradoxalement, le regard se fait omniprésent mais instable, délocalisé. Jean Echenoz abolit l'idée d'un point de vue central et absolu et engage un véritable travail sur la focalisation romanesque : le plus souvent variable, celle-ci se trouve déstabilisée, soit par le refus de focalisation interne, soit par l'ambiguïté entre focalisation externe et focalisation zéro. Par cette multiplication des points de vue, le roman déploie différents *êthê* et stratégies perceptives, descriptives, mais aussi réceptives et décryptives chez son lecteur, dans une véritable poétique de la mouvance posturale et de l'alternance pronomiale. Cette instabilité focale se veut le miroir du dynamisme d'une comédie sociale, où les rôles sont changeants et interchangeable, à travers les interactions intersubjectives : des stratégies de présentation et de manipulation se multiplient, en vue d'une maîtrise de sa *persona* mais aussi d'autrui. Dans un roman hybride qui joue sur les codes intergénériques et intermédiaires, les sujets avancent masqués, au double sens du terme : la subjectivité des personnages demeure verrouillée, fuyante et même, effacée ; celle du narrateur est hypertrophiée et polymorphique, dans une forme d'exagération digressive, théâtrale qui lui permet de se parer de différents masques. Par une perpétuelle oscillation entre la sémantique de l'énoncé et la sémantique de l'énonciation, l'instance narrative abolit les niveaux de narration et immerge le narrataire avec lui dans la diégèse, usurpant la place et l'identité des figures

romanesques. Ainsi, ce brouillage à la fois focal et social montre que la posture est toujours, d'une certaine manière, imposture. L'œuvre elle-même se dénonce comme artefact et imposture. Dans un balancement entre expressivité et réflexivité⁴⁷³, le jeu postural se veut ambigu, duplice, à travers une véritable esthétique du dédoublement mais aussi de la manipulation. Le roman d'espionnage se prête à cet état d'instabilité dystopique, de surveillance et de voyeurisme, où le relais de regards et l'œil de la caméra viennent dynamiser la narration. C'est bien ce qu'explique Jean Echenoz en 2017 : « C'est encore plus compliqué de centrer un livre sur un seul personnage, car avec une multiplicité de personnages on peut faire des choses plus rythmiques⁴⁷⁴. » La mouvance posturale s'inscrit donc dans cet impératif de mouvement, du *rotor* qui succède au *stator*⁴⁷⁵, condition *sine qua non* du roman echenozien, qui emprunte à ce titre certaines techniques à la grammaire du cinéma. Cette dimension intermédiaire renforce la prégnance métatextuelle de l'écriture. Dans cette autoreprésentation réflexive, l'œuvre est assimilée à une machine dont la description figure l'assemblage mécanique, les rouages visuels et sonores. La spécularité, par son dévoilement des artifices de la fiction, répond à la facticité de la comédie sociale. Face à la vanité du réel, les enjeux communs de la société et du roman sont décrédibilisés et engendrent une posture de scepticisme, y compris à l'égard du langage. Néanmoins, loin de s'en tenir à ce constat pessimiste, Jean Echenoz réactive chez son lecteur une conscience métalinguistique du verbe, une conscience métatextuelle de l'énoncé romanesque. Il convient dès lors de réenvisager l'instabilité comme un mouvement de lutte contre l'usure de la langue, contre l'épuisement de la littérature : au sein de la description, le mouvement de l'axe syntagmatique à l'axe paradigmatique reflète la mouvance posturale, le processus de focalisation variable. À l'image du système focal, rien n'est stable et figé dans l'écriture echenozienne : tout est toujours à remettre en question, en mouvement, au profit d'une indécidabilité des signes et des significations. L'inconstance est donc à reconsidérer sous un angle plus optimiste, dans la lignée du refus d'une caractérisation de l'auteur, d'un enfermement de son écriture dans des concepts littéraires ou idéologiques puisque, selon ses mots, « quand on commence un livre, c'est comme si on commençait un premier livre⁴⁷⁶ ». Jean Echenoz prône avant tout la notion de plaisir du

⁴⁷³ Voir la page 13 de l'ouvrage de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*.

⁴⁷⁴ « J'aime me représenter l'écriture comme un travail technique ». Entretien avec Sophie Joubert, *L'Humanité*, décembre 2017 [URL : https://www.humanite.fr/jean-echenoz-jaime-me-representer-lecriture-comme-un-travail-technique-647233?fbclid=IwAR1MpV_6wKFEayqj-PVtdAbAlfvj2_Ovk-eD651H1J-Csl0CyWyhPpp9xj4]

⁴⁷⁵ ECHENOZ Jean, *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 220

⁴⁷⁶ « Livre Inter - "La condition du plaisir de lecture, c'est quand même le plaisir de l'écriture", Jean Echenoz ».

Entretien avec Eva Bettan, *France Inter*, 11 mai 2020 [URL : <https://www.franceinter.fr/culture/livre-inter-la-condition-du-plaisir-de-lecture-c-est-quand-meme-le-plaisir-de-l-ecriture-jean-echenoz>]

texte, dans sa production mais aussi dans sa réception, en lien avec sa complexité déstabilisante : « Il me semble que la condition du plaisir de lecture, c'est quand même le plaisir de la fabrication, de la mise au point, de l'écriture, de la forme⁴⁷⁷. »

Dans son dernier roman paru en janvier 2020, *Vie de Gérard Fulmard*, l'auteur réexploite le genre paralittéraire du polar, dans une logique d'efficacité romanesque et de dynamisme plaisant. On y découvre notamment les projets du détective Gérard Fulmard, antihéros qui « ressemble à n'importe qui en moins bien⁴⁷⁸ », que le « je » érige, *a priori*, en narrateur autodiégétique. Pourtant, l'auteur brouille rapidement les pistes en entremêlant, selon les chapitres, la narration hétérodiégétique, surplombante et observant une multitude de personnages comme dans *Envoyée Spéciale*, et le « je » autodiégétique du protagoniste, en une véritable esthétique de la rupture, tant structurelle qu'énonciative. La narration s'égaré dans des considérations anecdotiques, digressives, qui tendent à déstabiliser, à dérouter la lecture. Cela engendre ainsi une posture de défiance, « une réticence sceptique universelle⁴⁷⁹ » envers cette voix narrative qui admet mentir dès le début du roman, mais aussi à l'égard du tableau social décrit : en tant qu'agents sociaux, les figures romanesques sont amenées à jouer avec leur image, à incarner différents rôles politiques mais aussi professionnels qui leur siéent mal, à l'image de Gérard Fulmard qui « se sculpte un masque de professionnel⁴⁸⁰ ». La problématique de la posture est donc à nouveau centrale dans ce livre, comme l'explique Jean Echenoz dans un récent entretien :

J'avais aussi envie, au-delà de cette dimension tragique, de l'inverser quelquefois. De prendre une distance et de montrer le caractère dérisoire des personnages qui se construisent une identité un peu noble pour la plupart. J'avais envie de les voir sous un angle un peu plus joueur, peut-être. Je ne dirais pas du tout dérisoire, mais de les voir de façon plus intime, plus rapprochée, donc nécessairement peut-être un peu plus drôle parfois⁴⁸¹.

Dans une dialectique entre proximité et distance, l'auteur joue avec l'identité de ses figures romanesques, que le lecteur doit appréhender avec recul et humour. Cette comédie sociale et cette imposture énonciative sont déjà perceptibles à travers les personnages duplices des romans policiers d'Agatha Christie, tous accusables et accusés. En découle une représentation de

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ ECHENOZ Jean, *Vie de Gérard Fulmard*, Paris, Minuit, 2020, p. 11

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 41

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 35

⁴⁸¹ « Livre Inter - "La condition du plaisir de lecture, c'est quand même le plaisir de l'écriture", Jean Echenoz ».

Entretien avec Eva Bettan, *France Inter*, 11 mai 2020 [URL : <https://www.franceinter.fr/culture/livre-inter-la-condition-du-plaisir-de-lecture-c-est-quand-meme-le-plaisir-de-l-ecriture-jean-echenoz>]

l'instabilité du champ social et de ses mondanités, où les individus présentent une image maquillée, falsifiée d'eux-mêmes, à leurs pairs mais surtout, au détective qui les interroge⁴⁸². Dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, le docteur Sheppard, narrateur homodiégétique, assiste le détective Hercule Poirot dans son enquête : à travers le filtre de sa conscience, on découvre peu à peu les détails du meurtre, le déroulement de l'investigation policière. Toutefois, certains détails énoncés par la voix narrative apparaissent étonnamment contradictoires, ce qui n'échappera pas à Hercule Poirot : à la fin du roman, en un retournement de situation fracassant, on apprend finalement que le meurtrier n'est autre que le docteur Sheppard lui-même, grâce auquel on suivait l'intrigue. Ce *narratueur* remet en question l'ensemble de la narration mais aussi le récit dans sa globalité, comme vaste mensonge : le lecteur doit adopter une posture de distance, de « méfiance nécessaire⁴⁸³ » – selon l'expression d'Hercule Poirot – à l'égard de chaque description ou restitution, de chaque conscience, de chaque mot. C'est précisément l'imposture qui engendre le plaisir de lecture, voire de relecture. Reflet de la vanité sociale, le roman exhibe la facticité de ses rouages sans jamais laisser son mécanisme s'enrayer, en quête constante d'une « combinatoire du plaisir⁴⁸⁴ ».

⁴⁸² « Le lecteur tâtonne au gré d'une intrigue tortueuse où tous portent des masques, où les policiers, les criminels, les psychanalystes, les infirmières sont des agents doubles ou des traîtres. Ces chassés-croisés, qu'on retrouve à cœur joie chez Echenoz, signent un état de fait : les figures de l'autorité peuvent être coupables. Relisez *Le Meurtre de Roger Ackroyd* ou *Dix petits nègres* d'Agatha Christie : qu'il s'agisse du narrateur dans le premier roman ou du juge Wargrave dans le second, ce sont désormais des représentants du savoir et de l'autorité (littéraires d'un côté, sociale de l'autre) qui sont les meurtriers et les imposteurs. » (DECOUT Maxime, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, 2018, p. 17)

⁴⁸³ CHRISTIE Agatha, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, Paris, Éditions du Masque, 2016, p. 171 [1926]

⁴⁸⁴ « Jean Echenoz : L'image du roman comme moteur de la fiction ». Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 1996 [URL : <http://www.remue.net/spip.php?article3129>]

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

ECHENOZ Jean, *Envoyée Spéciale*, Paris, Minuit, 2016

CORPUS SECONDAIRE

Œuvres de Jean Echenoz

ECHENOZ Jean, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit, 1979

Cherokee, Paris, Minuit, coll. « double » n° 22, 2003 [1^{ère} éd. : 1983]

L'Équipée malaise, Paris, Minuit, coll. « double » n° 13, 1999 [1^{ère} éd. : 1986]

L'Occupation des sols, Minuit, 1988

Lac, Paris, Minuit, 1989

Les Grandes Blondes, Paris, Minuit, coll. « double » n° 34, 2006 [1^{ère} éd. : 1995]

Un an, Paris, Minuit, 1997

Je m'en vais, Paris, Minuit, coll. « double » n° 34, 2006 [1^{ère} éd. : 1999]

Au piano, Paris, Minuit, 2002

Ravel, Paris, Minuit, 2006

Courir, Paris, Minuit, 2008

Des éclairs, Paris, Minuit, 2010

14, Paris, Minuit, 2012

Caprice de la reine (Nouvelles), Paris, Minuit, 2014

Vie de Gérard Fulmard, Paris, Minuit, 2020

Autres œuvres convoquées

CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1942]

CHRISTIE Agatha, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, trad. par Virginia C. Andrews, Paris, Éditions du Masque, 2016 [1926]

- HOUELLEBECQ Michel, *Les Particules élémentaires*, Paris, Gallimard, 1998
« Le puits », In *Renaissance* (poésies), Paris, Flammarion, 1999
La carte et le territoire, Paris, J'ai Lu, coll. « Littérature française », 2010
- KAFKA Franz, *La Métamorphose*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », n° 3374, 2000 [1912]
- STERNE Laurence, *Vie et Opinions de Tristram Shandy* (vol. 1), Paris, Gallimard, 1759

SUR JEAN ECHENOZ

Ouvrages

- BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003
- BLANCKEMAN Bruno, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000
- HOUPPERMANS Sjef, *Jean Echenoz : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008
- JÉRUSALEM Christine, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2005
- JÉRUSALEM Christine (dir.), VRAY Bernard (dir.), *Jean Echenoz. « Une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2006
- MATÉI Alexandru, *Jean Echenoz et la distance intérieure*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2012

Articles

- ALMEIDA ROSA DE FARIA Dominique, « Vraisemblance et 'illusion auctoriale' dans le roman contemporain », *Carnets* [En ligne], Première Série - 3 | 2011, mis en ligne le 18 juin 2018, p. 175-183 [URL : <http://journals.openedition.org/carnets/6168>]
- BLANCKEMAN Bruno, « Jean Echenoz ou le récit ventriloque », In *La voix narrative*, Nice, Université de Nice-Sophia-Antipolis (*Cahiers de narratologie*), 2001, p. 213-220 [URL : <https://narratologie.revues.org/6942>]

BLANCKEMAN Bruno, « Jean Échenoz ou le roman comme ciné/cure », *Roman 20-50*, 2006/1 (n° 41), p. 167-178 [URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2006-1-page-167.htm>]

BLANCKEMAN Bruno, « Du *Theatrum mundi* à la société-spectacle », In *La caméra des mots : dans le spectacle du roman*, Bari, B.A. Graphis, 2007, p. 70-80

CHAUDIER Stéphane, « Séduire, disent-ils : Jean Ravel et Maurice Échenoz », In *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 2018, p. 407-420 [URL : hal-01974881]

COMUT Laurence, « Jean Echenoz, auteur postmoderne ? » (notes de lecture), *Acta fabula*, vol. 10, n° 8, octobre 2009 [URL : http://www.fabula.org/acta/document5194.php?fbclid=IwAR1MpV_6wKFEayqj-PVtdAbAlfvj2_Ovk-eD651H1J-CsL0CyWyhPpp9xj4]

HELKKULA Mervi, « Narration omnisciente ou récit sans narrateur ? Sur les romans de Jean Echenoz », In *Poétique*, n° 160, 2009, p. 397-404 [URL : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=POETI_160_0397]

LANGEVIN Francis, « La connivence construite par le discours de l'évidence. Attitude du narrateur et vraisemblance chez Patrick Lapeyre et Jean Echenoz », In *Temps zéro*, n° 2, octobre 2009 [URL : <http://tempszero.contemporain.info/document384>]

SALVAN Geneviève, « Formes et stratégies du discours rapporté chez Jean Echenoz : tensions et limites du genre romanesque », In *Dans la jungle des discours : genre de discours et discours rapporté* (sous la direction de Juan Manuel Lopez Muñoz), Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2005, p. 173-182

Entretiens

« Jean Echenoz : L'image du roman comme moteur de la fiction ». Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 1996 [URL : <http://www.remue.net/spip.php?article3129>]

« Il se passe quelque chose avec le jazz ». Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et littérature. Europe* n° 820-821, août-septembre 1997, p. 194-202

« La réalité en fait trop, il faut la calmer ». Entretien avec Jean-Baptiste Harang, *Libération*, septembre 1999 [URL : <http://www.remue.net/spip.php?article3131>]

« Jean Echenoz, Arctique de Paris ». Entretien avec Jean-Baptiste Harang pour *Libération*, 16 septembre 1999

« Dans l'atelier de l'écrivain ». Entretien avec Geneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélémy, Postface à *Je m'en vais*, Paris, Minit, 2001

« Le roman, machine et machination ». Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 16 janvier 2003

« Je cherche un nouvel espace ». Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 20 septembre 2010 [URL : <http://www.humanite.fr/jean-echenoz-je-cherche-un-nouvel-espace>]

« Jean Echenoz : "Dire que je suis écrivain me paraît toujours un peu ridicule" ». Entretien pour *Télérama*, 26 mars 2012 [URL : <https://www.telerama.fr/livre/jean-echenoz-dire-que-je-suis-ecrivain-me-paraît-toujours-un-peu-ridicule,95250.php>]

« J'aime me représenter l'écriture comme un travail technique ». Entretien avec Sophie Joubert, *L'Humanité*, décembre 2017 [URL : https://www.humanite.fr/jean-echenoz-jaime-me-representer-lecriture-comme-un-travail-technique-647233?fbclid=IwAR1MpV_6wKFEayqj-PVtdAbAlfvj2_Ovk-eD651H1J-CsL0CyWyhPpp9xj4]

LITTÉRATURE

Ouvrages

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972 [1953]

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1973

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1976

BLANCKEMAN Bruno (dir.), DAMBRE Marc (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012

BLANCKEMAN Bruno, *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004

COMPAGNON Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990

DECOUT Maxime, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, 2018

DOUSTEYSSIER-KHOZE Catherine (dir.), PLACE-VERGHNES Floriane (dir.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Berlin, P. Lang, 2006

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, 1962

ECO Umberto, *Lector in fabula ou la Collaboration interprétative dans les textes narratifs* (trad. de Myriem Bouzaher), Paris, Grasset, coll. « Figures », 1990 [1985]

ÉMELINA Jean, *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996

- HAMON Philippe, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998
- ISER Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (trad. Par Evelyne Sznycer), Sprimont, Pierre Mardaga, 1976
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1979
- JOST François, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987
- JOUBE Vincent, VERCIER Bruno, *La lecture*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1993
- LECA-MERCIER Florence (dir.), PAILLET Anne-Marie (dir.), *Le sens de l'humour : styles, genres, contextes*, Paris, Academia L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2018
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Éditions, 2007
- PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1989
- PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986
- POUND Ezra, *Comment lire*, Paris, L'Herne, 1966 [1931]
- RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991
- RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Minuit, coll. « Critique », 1961
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la Fiction ?*, Paris, Seuil, 1999
- STERNE Laurence, *Vie et Opinions de Tristram Shandy* (vol. 1), Paris, Gallimard, 1759
- VIART Dominique, « La scène de l'écriture, le spectacle de l'écrivain », In Matteo Majorano (dir.), *La caméra des mots*, B.A. Graphis, Italie, 2007, p. 124-139
- VIART Dominique, VERCIER Bruno, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008
- VALÉRY Paul, *La Crise de l'esprit*, Paris, Manucius, 2016 [1919]
- WOOLF Virginia, *L'Art du roman*, trad. R. Celli, Paris, Seuil, 1962
- ZOLA Émile, *L'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983 [1886]

Articles

- BORGES Jorge Luis, « Leyes de la narración policial », In *Hoy Argentina*, n° 1, avril 1933
- BARTHES Roland, « L'effet de réel », In *Communications*, n° 11, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, 1968, p. 84-89

- BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », In *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 61-67 [1967]
- CLERC Jeanne-Marie, « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de littérature comparée*, n° 298, 2001, p. 317-326 [URL : <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-317.htm#no1>]
- HAMON Philippe, « Introduction. Fait divers et littérature », In *Romantisme*, 1997, n°97, *Le fait divers*, p. 7-16 [DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1997.3233>]
- JOUVE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », In *Forme, difforme, informe, Littérature*, n°85, 1992, p. 103-111 [URL : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607]
- OTTEN Michel, « La lecture comme reconnaissance », In *Français 2000*, n°104, fév. 1982, p. 39-48
- RAJEWSKI Irina, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », In *Intermédialités* (textes réunis par Caroline Fischer), Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », p. 19-54
- SARTRE Jean-Paul, « Explication de *L'Étranger* » In *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 99-121
- SENNHAUSER Anne, « Présences paradoxales du romanesque dans la fiction contemporaine », In *Itinéraires*, n° 1, 2013, p. 65-79 [URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/807>]
- ZÉRAFFA Michel, « ROMAN - Le personnage de roman », *Encyclopædia Universalis* [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/roman-le-personnage-de-roman/>]

STYLISTIQUE

Ouvrages

- ADAM Jean-Michel, *La description*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993
- ADAM Jean-Michel, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 1995
- ADAM Jean-Michel, *Les textes, types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, coll. « Fac linguistique », 1996
- BAYLON Christian, *Sociolinguistique. Société, langue et discours*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 1996

- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale* (tome 1), Paris, Gallimard, coll. « tel », 1966
- BERGEZ Daniel *et al.*, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2016
- BUFFARD-MORET Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2015 [1ère éd. : 1998]
- CHATMAN Seymour, *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1978
- DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984
- GENETTE Gérard, *Figures. III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983
- GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, *La description*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Ancrages Lettres », 2001
- HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981
- HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1994
- HAMON Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Livre, 1996
- HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin (2^{ème} édition), coll. « Belin sup. Lettres », 2003
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 2003 [1ère éd. : 1963]
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Quatrième édition, Paris, Armand Colin, coll. « U linguistique », 1999
- MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Série Lettres », 2004
- MAINGUENEAU Dominique, *Précis de grammaire pour les concours* (5^e édition), Paris, Armand Colin, coll. « Horizon », 2015
- PATRON Sylvie, *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009
- REUTER Yves, *L'analyse du récit*, Malakoff, Armand Colin, coll. « 128 », 2016 [1997]

Articles

ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André, « Les enjeux textuels de la description », In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°34, *Raconter & décrire*, 1982, p. 93-117 [URL : www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1982_num_34_1_1238]

BOKOBZA KAHAN Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009 [URL : <http://journals.openedition.org/aad/671>]

CAVILLAC Cécile, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », In *Poétique*, n° 101, février 1995, p. 23-46

CORBLIN Francis, « Ceci et cela comme formes à contenu indistinct », In *Langue française*, n°75, 1987, *La clarté française*, sous la direction de Marc Wilmet, p. 75-93 [URL : www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1987_num_75_1_4666]

FORTIER Frances, MERCIER Andrée, « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », In *Cahiers de narratologie*, n° 10, 1, 2001, p. 445-460 [URL : <https://narratologie.revues.org/6976>]

FORTIER Frances, MERCIER Andrée, « L'autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions », In *Protée*, n° 34 (2-3), automne-hiver 2006, p. 139-152 [URL : <http://www.erudit.org/revue/pr/2006/v34/n2-3/014272ar.html?vue=resume>]

HAMON Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », in *Poétique* n° 12, Paris, Seuil, 1972

HUTCHEON Linda, « Ironie, satire, parodie », In *Poétique* n°46, avril 1981, p. 140-155

HUYBRECHTS Florence, « Petit traité de "prothèse auriculaire" ou comment repenser l'ekphrasis musicale », in « Nouvelles approches de l'ekphrasis », Revue *Textimage, Le Conférencier*, mai 2013, p. 7 [URL : http://www.revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/huybrecht.pdf]

PHILOSOPHIE ET SOCIOLOGIE

- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981
- BERGSON Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1972
- BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001
- CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967 [1958]
- DANTO Arthur Coleman, *After the End of Art : Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton UP, 1997
- DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, (§174) [1ère éd. : 1967]
- DELEUZE Gilles, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in *L'autre journal*, n°1, mai 1990
- DOUCET Marie-Chantal, *Solitude et sociétés contemporaines : une sociologie clinique de l'individu et du rapport à l'autre*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Problèmes sociaux & interventions sociales », 2007
- EHRENBERG Alain, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 2000 [1998]
- FOUCAULT Michel, *Subjectivité et vérité*, Paris, Seuil, 2014 [1980]
- FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1940
- FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971
- GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi* (trad. par Alain Accardo), Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1973 [1956]
- GOFFMAN Erving, *Relations in Public : Micro-Studies of the Public Order*, New York, Basic Books, 1971 ; trad. par A. Kihm, *La Mise en scène de la vie quotidienne, t. II : Les Relations en public*, Paris, Minuit, 1973
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Vrin, 1988 [1830]
- HOBBS Thomas, *De Cive*, Paris, Sirey, coll. « Philo.politique », 1990 [1642]
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979

PAROT Françoise, « La psychologie : les conditions de la survie » In *Qu'est-ce que la société ?* vol. 3, sous la dir. d'Yves MICHAUD, Paris, Odile Jacob, coll. « Université de tous les savoirs », 2000, p. 29-37

WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon Pocket, 2010 [1904]

USUELS

Dictionnaire *Littre* : <https://www.littre.org/>

Le Trésor de la Langue Française informatisé : <https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/>

RIEGEL Martin *et al.*, *Grammaire méthodique du français*, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 2016 [1^{ère} éd. : 1994]

Encyclopædia Universalis : <https://www.universalis.fr/>

SITOGRAPHIE

Sites

Site Internet des Éditions de Minuit [URL : <http://www.leseditionsdeminuit.fr/>]

Filmographie

BOUHENIC Pascale, *L'atelier d'écriture de Jean Echenoz*, Centre Pompidou, 1998

ECHENOZ Jean, *Présentation de* 14, 2012 [URL : https://www.youtube.com/watch?v=bbvcBa_J-Uo]

ECHENOZ Jean, *Présentation d'Envoyée spéciale*, 2016 [URL : <https://youtu.be/wUER2tdD4uI>]

« Jean Echenoz ». Diffusion d'une conférence de Bruno BLANCKEMAN, *La création à l'œuvre*, Centre Pompidou, 18 avril 2011 [URL : <http://webtv.bpi.fr/fr/doc/3386/Jean+Echenoz.+Entretien+avec+Bruno+Blanckeman>]

« Rencontre avec Pierre Michon et Jean Echenoz ». Entretien pour l'émission *La Grande Librairie*, Châtelus-le-Marcheix, novembre 2016 [URL : <https://www.youtube.com/watch?v=-u7XzLtj-28>]

REGGIANI Christelle, « Les figures de style chez Jean Echenoz 2/3 : la syllepse », *Balises Bpi*, rubrique Langues-Littérature, 5 décembre 2017 [<https://balises.bpi.fr/litterature/les-figures-de-style-chez-jean-echenoz-23--la-syllepse>]

REGGIANI Christelle, « Les figures de style chez Jean Echenoz 1/3 : la métalepse », *Balises Bpi*, rubrique Langues-Littérature, 5 décembre 2017 [URL : <https://balises.bpi.fr/litterature/les-figures-de-style-chez-jean-echenoz-13--la-metalepse>]

« L'“humouronie” de Jean Echenoz ». Diffusion d'une conférence de Florence LECA-MERCIER et de Christelle REGGIANI, Centre Pompidou, 26 janvier 2018 [URL : <http://webtv.bpi.fr/fr/doc/13306/L%E2%80%99+humouronie+ +de+Jean+Echenoz>]

À plusieurs voix, analyses croisées de l'œuvre de Jean Echenoz. Série de communications dans le cadre du cycle « Autour de l'exposition de Jean Echenoz », Centre Pompidou, 26 janvier 2018 [URL : <http://webtv.bpi.fr/fr/doc/13280/>]

Filmographie secondaire

COEN Joel et Ethan, *Fargo*, Etats-Unis et Royaume-Uni, PolyGram Filmed Entertainment, 1996

COEN Joel et Ethan, *The Big Lebowski*, États-Unis et Royaume-Uni, PolyGram Filmed Entertainment, 1998

HAWLEY Noah, COEN Ethan et Joel (prod.), *Fargo*, saison 1, États-Unis, FX, 2014

WEIR Peter, *The Truman Show*, Etats-Unis, Paramount Pictures, 1998

QUEFFELEC Derwell, « Le panoptique à l'origine de la société de surveillance », *France culture*, 4 décembre 2019 [<https://www.franceculture.fr/societe/le-panoptique-a-lorigine-de-la-societe-de-surveillance>]

Podcasts

« Grand entretien avec le romancier Jean Echenoz », par Caroline Broué, pour l'émission *La Grande table* (2^e partie), *France culture*, 4 octobre 2012 [URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/grand-entretien-avec-le-romancier-jean-echenoz>]

« Jean Echenoz ». Entretien avec François Busnel, pour l'émission « Le Grand entretien », *France Inter*, 5 octobre 2012 [URL : <http://www.franceinter.fr/emission-le-grand-entretien-jean-echenoz>]

Entretien de Jean Echenoz pour l'émission « On aura tout vu », *France Inter*, 31 août 2013, 1:55-5:30 [URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/aura-tout-vu/aura-tout-vu-31-aout-2013>]

« Littérature : Jean Echenoz et Édouard Louis », pour l'émission « La Dispute » par Arnaud Laporte, *France culture*, janvier 2016 [URL : https://www.franceculture.fr/emissions/la-dispute/litterature-jean-echenoz-et-edouard-louis?fbclid=IwAR2fqXB8Ej-x98cXok03pQFqEEPaB83oZWWABfmlP4SDSZxQ83rHX_x7XgYI]

« Jean Echenoz : « Un romancier c'est un pickpocket » ». Entretien avec Gérard Berthomieu, Bibliothèque publique d'information, *France culture*, novembre 2017 [URL : https://www.franceculture.fr/conferences/bibliotheque-publique-dinformation/jean-echenoz-un-romancier-cest-un-pickpocket?fbclid=IwAR1GrVd7tZDuWe--TxFEhs7LwweH5mxz0WZrIQ2HIJj7NWt_hOitlVjvBgg]

« Jean Echenoz : "Écrire, c'est toujours comme commencer un premier livre" ». Entretien avec Marie Richeux pour l'émission « Par les temps qui courent », *France culture*, décembre 2017 [URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/jean-echenoz?fbclid=IwAR3B1v-Wo2B5QNU75URneZ4Ob1is62zpxyixHr-mFdIsmBFVHQWdEaBzqxk>]

« La mécanique fictionnelle de Jean Echenoz ». Entretien avec Olivia Gesbert pour l'émission « La Grande table (1^{ère} partie) », *France culture*, décembre 2017 [URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/la-mecanique-fictionnelle-de-jean-echenoz?fbclid=IwAR2BMqwmh-u-XO7whCEG8rbciEGCSU-Hh9E8WCUxIk4ZE7qItEHJFTbdBRo>]

« Jean Echenoz : "Un livre, c'est chaque fois relancer les dés, on ne sait pas ce qui va sortir" ». Interview par Hélène Roussel pour l'émission *Le Grand Entretien*, *France Inter*, 3 janvier 2020 [URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien-03-janvier-2020>]

« Livre Inter – "La condition du plaisir de lecture, c'est quand même le plaisir de l'écriture", Jean Echenoz ». Entretien avec Eva Bettan, *France Inter*, 11 mai 2020 [URL : <https://www.franceinter.fr/culture/livre-inter-la-condition-du-plaisir-de-lecture-c-est-quand-meme-le-plaisir-de-l-ecriture-jean-echenoz>]

ANNEXE

TITRES DES DESCRIPTIONS RETENUES POUR LE CORPUS D'ANALYSE	NUMÉROS DE PAGES
Description initiale : bureau du Général Bourgeaud, portrait de celui-ci et d'Objat (description polyfonctionnelle)	p. 9-12 : de « Nous ne sommes pas » à « Billy Thornton. » (rogné p. 10 : de « Une femme » à « a reconnu le général »)
Portrait de Constance	p. 16-17 : de « Ce serait mieux » à « cimetière de Passy. »
Digression topographique sur le cimetière de Passy	p. 18-19 : de « Comme Constance vient de s'arrêter » à « factotums. »
Portrait de Pélestor	p. 29-30 : de « C'est bien le style » à « sur son nez. »
Description polyfonctionnelle du vacarme dans la chambre et d'un souvenir	p. 38-39 : de « Et c'est en se rallongeant » à « ne klaxonnent pas. »
Digression descriptive sur la voix féminine dans le métro	p. 41-42 : de « C'est donc » à « bref. »
Portraits d'Hubert (après topographie de l'hôtel) et de Tausk : description parallèle	p. 44-46 : « L'hôtel particulier d'Hubert, dont les bureaux » à « ce que Tausk, chacun tenant de sa mère, est moins. »
Portraits consécutifs de Pognel et Marie-Odile	p. 54-55 : de « Or nous » à « œil belliqueux. »
Portraits consécutifs de Lessertisseur et Lucille	p. 75-76 : de « Le feulement d'un moteur » à « la dévotion. »

Description-scénario (mixte)	p. 87 : de « Noir 1. » à « Fermeture du panneau. »
Description sonore du spectacle offert par les animaux	p. 109-111 : de « Quant aux bêtes » à « pour le moment. »
Description du concert de la perceuse	p. 113-114 : de « Mais c'est alors que » à « huit heures du matin. »
Description (mixte) de la situation de malaise de Constance	p. 187-188 : de « Ensuite » à « de vous prendre pour Constance. » (rogner de « Vous avez bien essayé » à « faim. »)
Description ambulatoire dans la DMZ	p. 292-293 : de « Marche n'était pas toujours » à « et n'en finissant pas. »

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Résumé :

À partir des années 1980, Jean Echenoz s'impose progressivement comme un auteur majeur sur la scène littéraire contemporaine, en prise avec les questionnements postmodernistes. Son style concis et distancié emprunte à d'autres formes artistiques et propose un détournement comique des standards génériques et paralittéraires. Ce mouvement parodique atteint son paroxysme dans *Envoyée Spéciale*, paru en 2016. Dans ce roman en montage alterné, l'écriture est frappée d'un dynamisme descriptif où les regards s'entrecroisent et les voix s'entremêlent. Cette porosité stylistique déstabilise la lecture et annihile toute adhésion subjective, toute fixité posturale. La poétique echenozienne s'élabore dans la lignée d'une période de crise de la représentation du réel et du sujet, amorcée au XX^e siècle, dans le sillage du Nouveau Roman. C'est pourquoi le déploiement des descriptions concourt à un véritable bouleversement focal, reflet de l'instabilité de la société et de l'écriture. Il s'agira d'appréhender dans sa diversité et dans ses modalités ce jeu de postures, par une étude de la subjectivité d'un narrateur-descripteur qui efface la présence de personnages malmenés et sollicite différentes réactions chez le narrataire-descriptaire. Face à un roman où la métaphore cinématographique se fait plus prégnante que jamais, le lecteur se heurte à l'inquiétante étrangeté d'une société de la défiance et oriente progressivement son regard vers la machinerie romanesque elle-même, dont le mécanisme instable permet de réenvisager l'inconstance comme un refus de statisme, d'enfermement idéologique et formaliste.

Mots clés : stylistique, description, énonciation, Jean Echenoz (1947-...), *Envoyée Spéciale*