



# Ekphrasis et crise de la représentation dans les romans de Jean Echenoz

Clément Lévy

► **To cite this version:**

Clément Lévy. Ekphrasis et crise de la représentation dans les romans de Jean Echenoz. Gengo Bunka , 2009, 26, pp.205-189. <hal-00956886>

**HAL Id: hal-00956886**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00956886>**

Submitted on 10 Mar 2014

**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.

« Mes romans sont en général assez voyageurs et géographiques<sup>1</sup> » dit Jean Echenoz, et ses œuvres romanesques accordent à l'espace géographique un intérêt remarquable, mais il semble que l'auteur refuse de se livrer à des descriptions réalistes alors même qu'il a souvent recours à une figure de style classiquement destinée à faire admirer les talents de peintre de l'auteur.

L'*ekphrasis* consiste en effet en la description d'une œuvre d'art. Elle est la figure qui permet de faire entrer par la description la peinture, la musique ou la sculpture dans le texte littéraire, et d'opérer ainsi une rencontre, ou un croisement entre les arts. L'exemple d'*ekphrasis* le plus ancien est sans doute le Bouclier d'Achille, grand passage descriptif sur lequel se clôt le chant XVIII de l'*Iliade*. Le recours à cette figure généralement dans des développements amples signale, au même titre que l'hypotypose, le style le plus noble. Elle est cependant parodiée dès l'Antiquité, notamment dans le *Satiricon*, quand Eumolpe décrit un tableau que contemple le héros Encolpe et qui représente la prise de Troie, mais son poème est une imitation tellement grossière de Virgile (le chant II de l'*Énéide* est en effet consacré à la chute et au sac de la ville) que les passants font taire le rhéteur en lui jetant des pierres<sup>2</sup>. Mais le romancier d'aujourd'hui critique ce mode de représentation de façon moins directe. Jean Echenoz fait preuve d'un rapport ambigu à l'espace référentiel, et cela se traduit notamment par son usage de l'*ekphrasis*. Les perspectives offertes par la géocritique<sup>3</sup>, vont permettre de le montrer clairement, car dans les romans étudiés ici, en particulier dans *Les Grandes Blondes*, la description de l'espace est parfois une fausse *ekphrasis* : description d'une œuvre d'art absente, et néanmoins signifiante.

La géocritique, méthodologie fondée par Bertrand Westphal, professeur à l'université de Limoges, repose sur une théorie des rapports entre l'espace référentiel et la littérature qui permet de concevoir l'inscription dans le texte d'un référent spatial comme première par rapport à sa description sous la plume du géographe. La géocritique, dans les termes de Bertrand Westphal, « à l'inverse de la plupart des autres approches littéraires de l'espace, [...] incline en faveur d'une démarche *géocentrée*, qui place le lieu au centre des débats<sup>4</sup> ». Multifocalisée, elle permet d'envisager les rapports entre le référent et sa représentation selon des perspectives plurielles qui seront celles des personnages selon leurs différentes appartenances, celle des auteurs, des narrateurs, quand ils sont identifiés par un lieu d'origine, et pourquoi pas celle du lecteur. Polysensorielle, la géocritique est parfaitement adaptée à la représentation littéraire qui fait imaginer au lecteur des sensations visuelles, haptiques, auditives, olfactives et gustatives. Et comme elle propose une « vision stratigraphique<sup>5</sup> », la géocritique permet d'étudier dans leur profondeur les quatre dimensions de l'espace et du temps que reconstruit chaque récit de fiction, ainsi que la référence à l'histoire que convoque chaque mention d'un lieu dans un texte littéraire.

Les romans de Jean Echenoz sont caractérisés par leur traitement explicite et insistant des questions liées à l'espace géographique. Ses personnages voyagent beaucoup, en orbite autour de la Terre dans *Nous trois* (1992), à travers le Pacifique en goélette dans *Le Méridien de Greenwich* (1979), et plus souvent en voiture, mais aussi en avion, comme dans *Les Grandes Blondes* (1995). Ce roman est un pastiche alerte de romans d'aventure qui joue avec les stéréotypes du récit de voyage à l'époque où

1 Jean Echenoz, « Dans l'atelier de l'écrivain », [entretien avec Geneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélemy], *Je m'en vais* [1999], Éditions de Minuit, « Double », 2001, p. 231.

2 Pétrone, *Le Satiricon* [1923], [éd. et tr. par Alfred Ernout] Paris, Les Belles Lettres, « C.U.F. », 1999, p. 91-94.

3 V. Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », in Bertrand Westphal [éd.], *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, « Espaces humains », 2000, et son essai : *La Géocritique, Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007.

4 Bertrand Westphal, *La Géocritique, Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 185.

5 *Ibid.*, p. 222 *sqq.*

les touristes voyagent d'un continent à l'autre. *Les Grandes Blondes* relève de l'attachement de l'auteur à des thèmes et des motifs récurrents dans son œuvre : le déplacement et la géographie, et ils sont abordés à la faveur d'un récit enlevé, mené sur un rythme presque trépidant. Il en ressort l'image d'un monde scindé en territoires étanches, parfois impénétrables à l'étranger de passage, mais lui réservant souvent des découvertes inattendues. Ce roman de Jean Echenoz développe sa structure autour de la poursuite de l'un des personnages par quasiment tous les autres. Gloire Abgrall, « disparue depuis quatre ans<sup>6</sup> », est une ancienne vedette de la chanson prise en chasse par des détectives privés qu'emploie un producteur de télévision. Celui-ci, Paul Salvador, conçoit le projet de réaliser un programme de télévision, « Les Grandes Blondes », où Gloire Abgrall représenterait « l'exemple vivant d'une grande blonde bizarre<sup>7</sup> ». Le qualificatif se justifie de plusieurs façons : cette jeune femme a passé un ou deux ans en prison après avoir été jugée coupable du meurtre de son amant au moment où elle semblait pouvoir connaître un grand succès médiatique, et depuis sa sortie, quatre ans se sont écoulés sans qu'aucune nouvelle ne filtre. Son acharnement à garder secrète sa vie privée ainsi que son refus de réparaître dans le monde du spectacle font aussi d'elle « un cas d'espèce à l'intérieur du cadre<sup>8</sup> ». L'un des détectives lancés à sa poursuite, Kastner, y laisse la vie, et les deux autres, Personnetaz et Boccara, tentent de mettre la main sur elle, sans succès, tout autour du monde. Le roman met donc surtout en valeur les déplacements que suppose cette recherche acharnée.

La critique contemporaine classe Jean Echenoz parmi romanciers minimalistes<sup>9</sup>, et entend démontrer son désengagement presque nihiliste des questions politiques et sociales contemporaines. Cette idée est fautive, car Jean Echenoz ne cache pas que les enjeux liés à la mobilité des hommes sur la surface de la Terre le préoccupent. Dans un passage des *Grandes Blondes*, un Africain qui, à Paris cherche à bénéficier du regroupement familial, « se fait remballer vite fait<sup>10</sup> » et dans *Je m'en vais*, une ouverture de chapitre place le lecteur face aux règles injustes définissant l'espace européen selon les accords de Schengen, « qui autorisent les riches à se promener chez les riches, confortablement entre soi, s'ouvrant plus grand les bras pour mieux les fermer aux pauvres qui, supérieurement bougnoulisés, n'en comprennent que mieux leur douleur<sup>11</sup> ». Ces scènes fortes<sup>12</sup> prouvent que l'auteur n'hésite pas à prendre parti sur des questions politiques et sociales de grande actualité. Il n'est en aucune manière un artiste détaché de la réalité du terrain, relativiste et moqueur, ce qu'on reproche couramment aux postmodernistes. C'est sans doute la raison pour laquelle Jean Echenoz ne reconnaît pas la pertinence de ce label, du moins en littérature, comme il l'affirme dans un entretien accordé à *L'Humanité*<sup>13</sup>.

6 Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 10.

7 *Ibid.*, p. 44.

8 *Ibid.*

9 V. Fieke Schoots, « Passer en douce à la douane », *L'Écriture minimaliste de Minuit (Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint)*, Amsterdam – Atlanta (Ga.), Rodopi, « Faux titre », 1997 ; Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2000 ; et Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2003.

10 Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 205.

11 Jean Echenoz, *Je m'en vais*, *op. cit.*, p. 181.

12 La première scène a lieu en arrière-plan d'une autre scène dans laquelle Jouve, le patron de Personnetaz, se rend dans un commissariat de police pour obtenir des informations auprès de son beau-frère. Et dans la seconde, l'usage du terme insultant « bougnoule », transformé en participe parfait passif et mis en valeur par l'adverbe qui le précède, signale la violence des rapports sociaux dans l'Union européenne.

13 « 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 », Jean Echenoz, « L'image du roman comme moteur de la fiction », [entretien avec Jean-Claude Lebrun], *L'Humanité*, 11/10/1996, *Remue.net*, [en ligne], <<http://remue.net/cont/echenozjcl.html>>.

Pour autant, les œuvres de Jean Echenoz reflètent largement cette « observation impressionniste et très répandue selon laquelle nous occupons un “monde qui rétrécit”<sup>14</sup> ». Le géographe américain Neil Smith en fait ainsi une des grandes découvertes du XX<sup>e</sup> siècle : c’est l’idée que tout a déjà été dit sur le monde qui nous entoure. Bertrand Westphal le formule ainsi au troisième chapitre de son plus récent essai, après une analyse de la géographie de l’inconnu dans la littérature antique :

À l’encore-vide d’Homère a succédé le trop-plein de la géographie littéraire postmoderne. Aujourd’hui, c’est l’écrivain qui arrive en seconde position : il est toujours précédé par ceux qui ont fixé le référent, qui sont parfois eux-mêmes des écrivains. Comment écrire une ligne sur Lisbonne sans voir poindre les besicles de Pessoa ? Le monde semble plein comme un œuf<sup>15</sup>.

Ici, ce ne sont pas les lamentations de La Bruyère qui reprennent<sup>16</sup>, car il ne s’agit pas du tout pour Bertrand Westphal de déplorer qu’on publie tant et plus, mais de faire voir que l’écrivain qui voudrait laisser son point de vue sur tel ou tel lieu de la surface de la terre courrait le risque d’avoir été précédé par un autre écrivain. Le risque de la redite ou même de la contradiction est ainsi partout présent : Georges Perec fait ainsi remarquer que l’espace a cessé d’être vierge, et ce, depuis bien longtemps. Dans les premières pages d’*Espèces d’espace*, il énumère :

Décrire l’espace : le nommer, le tracer, comme ces faiseurs de portulans qui saturaient les côtes de noms de ports, de noms de caps, de noms de criques, jusqu’à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer que par un ruban continu de texte<sup>17</sup>.

Cette évocation des cartes marines du XVI<sup>e</sup> siècle donne à voir très clairement à quel point le texte a investi la représentation du monde. Les hommes ont mis un nom sur toute chose, et l’inconnu n’est plus de ce monde. Dans le roman qui se développe en France à partir de la fin des années 1950, les énumérations descriptives servent à montrer au lecteur qu’il y a bien quelque chose à voir, mais que cela ne signifie justement pas grand chose. Un exemple parlant des énumérations auxquelles peut aussi renvoyer l’image du « ruban continu de texte » des portulans évoquée par Perec nous est fourni par un passage des *Grandes Blondes*, à la fois prolepse et résumé (au conditionnel, donc) du séjour de son héroïne à Sidney<sup>18</sup> :

Gloire ne verrait là-bas nul kangourou ni koala ni rien. Juste un soir, dans un caniveau d’Exhibition Street, elle apercevrait une dépouille d’oppossum gisant entre le pare-chocs avant d’une Holden Commodore et le pare-chocs arrière d’une Holden Apollo<sup>19</sup>.

Décevant à l’avance les attentes du lecteur, le narrateur fait la liste des animaux exotiques qu’il aurait pu évoquer, ne les décrit pas, et ne livre finalement en pâture à son lecteur supposé avide d’exotisme que le cadavre d’un ragondin local au nom latin et des modèles d’automobiles australiennes.

Ainsi, largement parcouru et presque entièrement exploré, le monde n’offrirait plus rien à découvrir. Cette impression est à l’origine d’une perception de la réalité qui met en évidence son apparence monotone et répétitive. Tout semble déjà connu et reconnu, et rares sont les voyages qui persuadent du contraire, même s’il est devenu si facile de changer de continent ou de passer d’un hémisphère à l’autre.

## Non-lieux

---

14 « Popular impressionistic observation that we occupy ‘a shrinking world’ ». Neil Smith, *Uneven Development: Nature, Capital and the Production of Space* [1990], Oxford – Cambridge (Mass.), Blackwell, « Ideas », 1991, p. 93.

15 Bertrand Westphal, *La Géocritique, Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 139.

16 « Tout est dit, et l’on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu’il y a des hommes, et qui pensent ». La Bruyère, *Les Caractères* [1673], Paris, Imprimerie nationale Éditions, « La Salamandre », 1998, p. 133.

17 Georges Perec, *Espèces d’espaces* [1974], Paris, Galilée, 1997, p. 21.

18 Ce « futur-dans-le-passé » est étudié par Michel Volkovitch qui relève sa forte fréquence dans *Les Grandes Blondes* : « une fois toutes les quinze pages ». Il qualifie ce temps verbal de « petite merveille d’ambiguïté », car il « permet de jeter sur l’action à venir l’ombre d’un doute, un léger voile d’irréalité dont la fiction se trouve comme nimbée », Michel Volkovitch, « Les temps verbaux chez Jean Echenoz », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray [éds], *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l’université de Saint-Étienne, 2006, p. 272.

19 Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes, op. cit.*, p. 93.

Une autre façon de justifier l'absence presque générale de descriptions de l'espace dans les romans de Jean Echenoz réside sans doute dans la prégnance de ce que l'ethnologue Marc Augé a nommé les « non-lieux ».

Ce que les théoriciens de la postmodernité et ses critiques appellent ainsi le « rétrécissement de la planète<sup>20</sup> », Augé le considère comme la « surabondance spatiale<sup>21</sup> ». Dans le monde contemporain, les voyages sont plus faciles et rapides, ses paysages sont rendus artificiellement familiers par leur diffusion à la télévision : « le Texas, la Californie, Washington, Moscou, l'Élysée, Twickenham, l'Aubisque ou le désert d'Arabie ; même si nous ne les connaissons pas, nous les reconnaissons<sup>22</sup> » : le monde n'est donc pas trop exigü, simplement, sa diversité reste sans surprise parce qu'elle est toujours déjà trop familière.

Souvent considérés comme anonymes alors qu'ils sont des lieux de recherche des consommateurs pour les entreprises commerciales, des lieux d'exercice du pouvoir de l'État, ou au contraire des lieux dans lesquels il n'a aucune autorité, ces lieux de solitude sont caractéristiques de notre époque. Augé donne pour exemple les « chaînes d'hôtel et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles », les « grandes surfaces », les « distributeurs automatiques », « les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles<sup>23</sup> » : tous sont ce qu'il appelle des non-lieux.

Marc Augé démontre clairement l'intérêt que les non-lieux représentent pour l'anthropologie qui étudie le monde contemporain. Mais les non-lieux nous intéressent aussi dans la mesure où leur description au sein d'un récit de fiction suscite aussitôt une impression de familiarité chez le lecteur, et surtout parce qu'ils chargent le cadre spatial du récit d'une expressivité émotive propre à la période contemporaine.

Les romans de Jean Echenoz fourmillent d'exemples de non-lieux : la ville polaire de Port-Radium dans *Je m'en vais*, les hôtels des Landes et du Pays basque où séjourne Delahaye dans le même roman<sup>24</sup>, ou le « Centre », à la fois clinique, paradis coercitif et camp de vacances, dans *Au piano*<sup>25</sup>. Mais pour ne pas multiplier les exemples, un passage des *Grandes Blondes* suffira. Alors que Personnettaz et son adjoint Boccara, à la recherche de Gloire Abgrall, rentrent du hameau breton que l'héroïne a définitivement quitté quelques jours plus tôt, sur la nationale pour Paris, un pneu de leur voiture éclate<sup>26</sup>, et les voilà immobilisés au milieu de nulle part :

au bord d'une grand route rapide à six voies – deux fois trois séparées par une médiane ensemencée de plantes comateuses et bordée de garde-fous tuméfiés –, coupés du monde par un grillage entre les mailles duquel volaient des lambeaux de matière plastique, d'étoffe et de papier souillés, froissés, agglutinés au pied des poteaux. Au-delà de cette frontière, le monde ne se décidait pas entre l'état de friche et celui de chantier. Pas d'être humain en vue à pied<sup>27</sup>.

La situation périlleuse où ils se trouvent fait d'eux les seuls piétons dans cet environnement hostile et malsain qui est conçu pour des autos, des camions, mais pas pour des humains, ce que souligne

---

20 Marc Augé, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1992, p. 44.

21 *Ibid.*, p. 46. Dans le premier chapitre de cet essai, Marc Augé identifie les « trois figures de l'excès » qui caractérisent la surmodernité : « la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références ». *Ibid.*, p. 55.

22 *Ibid.*, p. 45.

23 *Ibid.*, p. 100-101.

24 Jean Echenoz, *Je m'en vais*, *op. cit.*, p. 86-91 et p. 153-156.

25 Jean Echenoz, *Au piano*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 111-144.

26 Les connaisseurs ne pourront pas s'empêcher de voir dans la péripétie du changement de roue, long et laborieux, une allusion parodique à un passage du plus connu des romans policiers de Jean-Patrick Manchette, dont Echenoz reconnaît l'influence sur son style et son attention aux faits sociaux (v. Jean Echenoz, « Neuf notes sur *Fatale* », postface à Jean-Patrick Manchette, *Fatale* [1977], Paris, Gallimard, « NRF », 1996, p. 147-154). Dans *Le Petit bleu de la côte ouest* (1976), les tueurs qui poursuivent le héros, en voiture, doivent changer une roue en catastrophe, au risque de laisser échapper leur cible. Ils y parviennent « en une minute et quarante secondes » (Jean-Patrick Manchette, *Le Petit Bleu de la côte ouest*, Paris, Gallimard, « Série noire », 1976, p. 81).

27 Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 101.

l'usage de termes médicaux et la focalisation sur les déchets dont est parsemé ce lieu sans nom, sans issue, et dont l'état est incertain ; en voie d'achèvement ou de disparition ? ni l'un, ni l'autre, c'est simplement une « route pour automobiles » selon les termes de la loi, où la circulation à pied est même interdite.

### **Exotisme, déplacement et dépaysement**

*Les Grandes Blondes* est l'un des romans d'Echenoz qui illustre le mieux son attrait pour ce qu'il nomme le « déplacement », l'un des « thèmes [...] récurrents<sup>28</sup> » dans son œuvre. Ce roman est structuré par une alternance irrégulière de chapitres focalisés sur Gloire Abgrall, d'abord en Bretagne où elle vit sous un autre nom, brièvement à Paris, puis en Australie et en Inde, et enfin en Normandie, et de chapitres qui présentent Salvador tentant de préparer son émission télévisée, ses rencontres avec les détectives, et leurs démêlés, à Paris, en Bretagne, puis en Australie, en Inde, où ils arrivent toujours à contretemps, et se révèlent incapable de retrouver Gloire avant son retour en France.

Roman de fuite et d'errance, comme *Un An*, publié par Jean Echenoz en 1997, *Les Grandes Blondes* emprunte certains traits au récit de voyage ou au guide touristique. L'auteur dit avoir séjourné en Inde, pour récolter des informations qu'il a pu ensuite utiliser dans son travail. Dans l'entretien cité plus haut, il compare ce voyage avec sa résolution de ne pas aller dans le Grand Nord, mais de compiler des observations recueillies par d'autres, au moment où il écrivait *Je m'en vais*, paru en 1999 :

j'avais le souvenir que le travail de documentation que j'avais fait en Inde, s'il avait été finalement très précieux parce que j'avais pris beaucoup de notes, avait aussi un peu restreint le champ de la fiction, de l'imagination, de l'aventure, comme si j'avais été trop encadré par la réalité<sup>29</sup>

Cette réserve de l'auteur face à son propre travail peut renvoyer le lecteur à des passages où la touche de couleur locale est peut-être un peu appuyée, ce qui peut faire penser à un pastiche de guide de voyage. Ici, le récit détaille les efforts que déploie Gloire Abgrall, accompagnée de son chauffeur, Sanjeev, pour trouver la clinique du docteur Gopal, « 33 rue de la Pagode-Karaneeswarar » :

On arriva : serrées les unes contre les autres, abondaient là toute espèce de boutiques : marchands de pompes, de ressorts, de tuyaux, de couleurs, de plâtre et de corde, électriciens, plombiers, coiffeurs. Bref, les mêmes que partout dans le monde sauf que, n'outrepassant pas six mètres carrés, tous ces établissements se ressemblaient sous leurs toits de palmes tressées, de planches et de paille et sur leur sol de terre battue. [...]

Elle hésita : sur le trottoir, à gauche, une échoppe contenait face à face deux machines, l'une à écrire, l'autre à coudre ; à droite, une autre proposait des services de Xerox-télex-fax. En haut, dans le fond, se maintenant à des échafaudages de cordes et de bambous, deux peintres ébauchaient les motifs d'une toile publicitaire dont on distinguait encore mal l'objet : alcool ou cigarettes, téléviseur ou machine à laver. Sanjeev alla s'informer auprès du tenancier de Xerox-télex-fax, qui lui indiqua l'emplacement de la clinique : au fond d'une cour à l'issue d'un passage en coude, en face d'un temple consacré à la déesse de la variole<sup>30</sup>.

L'effet d'exotisme est assuré mais également contrecarré par des techniques propres au style de Jean Echenoz. Elles sont très visibles, voyantes, et semblent établir une distance ironique entre le référent exotique et l'observateur : personnification des objets, parataxe, listes, ton égal ou quelque peu blasé, perception floue du détail, et chute humoristique qui vaut aussi prolepse allusive puisque Gopal, dont l'établissement semble si malencontreusement situé, se révèlera un médecin véreux qui poussera Sanjeev dans la toxicomanie, tout en lui extorquant son sang, et forcera Gloire à convoier pour le compte de son réseau mafieux des substances prohibées. Mais les mentions de matériaux tropicaux (le bambou, la palme), de technologies obsolètes en Occident comme la peinture publicitaire, la machine à écrire, ou d'une spécialisation des commerces qui s'y fait plus rare aujourd'hui, la topographie incertaine et surtout la présence d'un temple hindouiste contribuent néanmoins à un exotisme qui reflète une vision très informée du paysage offert par les villes indiennes, et des souvenirs de voyages ont probablement nourri cette description.

---

28 Jean Echenoz, « Dans l'atelier de l'écrivain », *loc. cit.*, p. 250.

29 *Ibid.*, p. 232.

30 Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 142-143.

Grâce à un passage d'un court texte écrit en l'honneur de son amie Florence Delay<sup>31</sup>, on peut voir comment Jean Echenoz a nourri sa fiction de ses souvenirs de voyage :

Je me demande quel tour auraient pris les choses, et sans doute auraient-elles pu très mal tourner, si Florence Delay ne s'était pas vivement mise en colère à Bombay, un jour d'octobre 1993, alors qu'à la suite d'une manœuvre nous nous trouvions coincés au fond d'un lieu de crémation ceint de hauts murs par trois Indiens hostiles et musclés qui n'entendaient pas nous laisser sortir de là sans que nous leur versions une quantité déraisonnable de roupies<sup>32</sup>.

Nul doute que la visite mouvementée de ce quartier de Bombay a aussi servi d'inspiration à ce passage des *Grandes Blondes*, où Gloire et sa compagne de voyage, Rachel, déambulent dans cette partie de la ville :

Puis lorsqu'il arriva, vers Marine Drive, que les jeunes femmes longent des lieux de crémation, l'odeur des corps en combustion prit un moment le pas sur toutes les autres, nuancée selon leur classe sociale par celle des bûches entre deux strates desquelles ils partaient en fumée, santal ou bananier pour les riches, manguier pour le tout-venant<sup>33</sup>.

L'anecdote citée plus haut, qui ouvre « Tenez-vous droit ! », permet tout juste de se représenter deux étrangers en situation délicate, cependant, il est possible que la visite des lieux de cérémonies funéraires ait permis à l'auteur de se documenter sur les bois utilisés, leur prix, mais aussi de humer les différents parfums de ces rituels.

De façon paradoxale, Jean Echenoz n'insiste pas sur le dépaysement auquel il soumet le personnage de Gloire Abgrall. Il n'écrit pas de récit de voyages, mais semble se contenter de placer en arrière-plan les éléments d'un exotisme qu'il ne développe pas, préférant la sobriété des images qui contraste avec les jeux de mots et les situations saugrenues : les corps incinérés à Bombay en contrebas de Marine Drive dégagent des odeurs variées, mais l'auteur ne s'oblige pas à reprendre le stéréotype de l'odeur abominable des cadavres en combustion<sup>34</sup>. Il reprend une métaphore lexicalisée, « partir en fumée » en l'entendant au sens propre, ce qui est d'un comique léger et rassurant, et poursuit dans cette veine humoristique en évoquant les différentes « strates » constituant le bûcher funéraire, l'une d'elles étant ce corps qui, mentionné comme en passant, n'a de présence physique que fugitive et volatile, et disparaît derrière le statut social qu'il représentait, de son vivant. Ainsi, la réalité exotique est laissée en arrière-plan et constitue certes une réserve d'accessoires qui sont souvent employés dans le récit, mais surtout pour leur qualité littéraire, non pour l'intérêt qu'ils auraient en tant qu'objets, situations ou lieux typiques de telle ou telle partie du monde.

Le dépaysement de Gloire tient plutôt à un certain nombre de remarques du narrateur qui, par leur sobriété, allient un ton sobre à des situations décalées. Ce décalage humoristique semble consister d'abord en un déséquilibre entre l'exactitude scrupuleuse de certaines descriptions, et l'imprécision dans laquelle sont laissées des données plus importantes sur le plan narratif. Ainsi, la « petite ville du Sud<sup>35</sup> » où Gloire passe environ un mois entre deux séjours à Bombay, n'est pas nommée, mais les noms de son hôtel, le « Club cosmopolite », situé « dans le quartier des légations » et dont l'« entrée principale jouxtait le consulat de Birmanie<sup>36</sup> », et des rues qu'elle parcourt, « rue du Cénotaphe<sup>37</sup> »,

---

31 Variation sur les « je me souviens » de Georges Perec (*Je me souviens*, 1978), « Tenez-vous droit ! » est une remémoration des nombreuses occasions où Echenoz s'est trouvé heureux d'avoir Florence Delay pour amie.

32 Jean Echenoz, « Tenez-vous droit ! », in Stéphane Michaud [éd.], *Pour fêter Florence Delay*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 75.

33 Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 128.

34 Cf. « l'étrange et forte odeur des chairs grillées, du santal, de l'encens », Yves Véquaud, *Bénarès*, Seyssel, Champ Vallon, « Des villes », 1985, p. 54.

35 Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 131. Le narrateur commente, peu après : « Une petite ville tranquille, sous ces climats, c'est tout de suite un million d'habitants fiévreux » (*ibid.*). Sur un ton familier, il prévient le dépaysement du lecteur en lui rappelant qu'en Inde, les ordres de grandeur sont différents, et les foules, bien plus nombreuses.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

« rue de la Pagode-Karaneeswarar<sup>38</sup> », « rue TTK<sup>39</sup> », permettent de supposer que Jean Echenoz a pu s'inspirer de Madras<sup>40</sup> pour lui donner forme. Mais *Les Grandes Blondes* n'est pas un récit de voyage, en témoigne cette dissimulation du nom de la ville qui a servi de modèle pour cette « petite ville du sud ».

Néanmoins, certaines remarques du narrateur, exagérément détaillées, introduisent dans le récit des éléments d'une étrangeté radicale qui contribuent à mettre en place un décalage proprement exotique. Lorsque le détective Personnettaz et Donatienne, la secrétaire de Salvador, parviennent au Club cosmopolite, que Gloire vient de quitter sur le conseil opportun du Dr Gopal, un « couple homosexuel de rats palmistes<sup>41</sup> » traverse la rue devant leur voiture. L'attribution d'une orientation sexuelle à cette espèce locale, mais exotique, pour le lecteur occidental, de rongeurs, relève sans doute de la plaisanterie, mais c'est par ce type de détail que l'auteur dépayse ses personnages. Un exemple plus probant est à trouver dans la description du paysage sonore par lequel Jean Echenoz souligne bien souvent son attachement à « l'usage de la rhétorique cinématographique », qui revient notamment à « construire un récit de la façon la plus visuelle et la plus sonore possible<sup>42</sup> » : en fin de soirée, avant d'aller se coucher, au Club cosmopolite,

Gloire restait un moment devant la mare près du portail. Après avoir happé tous les animalcules possibles dans la journée, les crapauds digéraient à présent, chantant paisiblement en chœur. Pour exécuter leur petit concert, ils se répartissaient en trois sections, les uns reproduisant des piailleries de volatiles, les autres une sirène de police et les troisièmes un émetteur de morse. Chœur frénétique, simultané, sans un instant de répit, le morse et la police à l'octave, le souffle grave du générateur tenant en même temps lieu de basse continue et de diapason. Par-dessus les chorales batraciennes, depuis les branches d'un arbre à pluie, quelque soliste ailé projetait parfois un bref énoncé mélodique en contrepoint, quelques riffs en tierce<sup>43</sup>.

Les différents animaux qui interviennent dans ce passage sont présentés comme s'il s'agissait d'artistes, réunis en un « chœur » accompagnant des « solistes », et leur musique fait donc l'objet d'une véritable *ekphrasis*. Ces chants sont ainsi décrits à l'aide d'un vocabulaire spécifique emprunté aussi bien à la musicologie, « basse continue », « contrepoint », ou « riffs », qu'à la linguistique, avec le curieux « énoncé ». Mais l'ironie du passage réside en ce que l'analyse de ce « petit concert » – notons l'euphémisme – procède en isolant ses trois voix fondamentales : « des piailleries de volatiles », « une sirène de police », « un émetteur de morse » : c'est-à-dire les trois bruits qui le composent, dont deux sont habituellement produits par des machines dont la fonction est précisément de diffuser des signaux sonores traduisibles en messages clairs. Pour autant, la superposition des trois « chorales batraciennes<sup>44</sup> », ce « chœur frénétique, simultané », a pour résultat un tintamarre qui n'est jamais présenté comme tel, puisqu'il est méticuleusement décomposé en éléments sonores discrets, et dont l'éventuelle signification n'est jamais envisagée. Bruyante et mimétique, cette sérénade fait intervenir des animaux exotiques qui « reproduis[ent] » des sons d'origine humaine. C'est assurément un spectacle dépayçant, et il est inséré dans le texte romanesque, avec la distance ironique qui le voit assimilé à une œuvre d'art, contribuant ainsi à la création de paysages sonores, ou « *soundscapes*<sup>45</sup> ». Dans *Lac*, Echenoz présente la bande sonore d'une scène de son roman de manière tout à fait comparable :

---

38 *Ibid.*, p. 142.

39 *Ibid.*, p. 174.

40 Il n'y a pas de consulat de Birmanie (ou Myanmar) à Madras (nommée Chennai depuis 1996), mais le consulat du Japon à Chennai se trouve Cenotaph Road 1st Street, dans le faubourg de Teynampet. Dans les environs, on trouve aussi un Cosmopolitan Golf Club, hôtel de luxe, et d'autres ambassades sont situées le long d'une avenue voisine, Anna Salai, et sur TTK Road.

41 *Ibid.*, p. 165.

42 Jean Echenoz, « Dans l'atelier de l'écrivain », *loc. cit.*, p. 243.

43 Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 136-137.

44 Il faut remarquer que l'auteur n'emploie pas le substantif masculin « choral », qui désigne un hymne religieux chanté par un chœur, mais bien le féminin : ce sont là trois chœurs au complet qui chantent en même temps des chants différents.

45 Paul Rodaway, *Sensuous Geographies, Body, Sense, and Place* [1994], Londres – New York, Routledge, 2001, p. 86.



À travers les fenêtres fermées, le bruit de la ville lui parvenait comme la sourdine d'un monstrueux piano répétitif, la main gauche de l'artiste assurant, par accords continus, le bourdonnement grave des rumeurs pendant que la droite improvisait sur les motifs cliquetants et véloces, aigus et précis, fournis par les coups de parechoc ou de klaxon dans la rue de Rome, les bris de glace de la miroiterie<sup>46</sup>.

Dans ces quelques lignes, la comparaison de la rumeur urbaine avec une œuvre musicale est explicite, mais comme dans la page citée plus haut, les éléments qui la composent sont analysés séparément, pour être ici attribués aux deux portées parallèles de la partition d'un morceau pour piano. Le lexique musical est certes moins présent, ou moins spécifique (« sourdine », « bourdonnement », « motifs »), mais il sert aussi à décrire des bruits produits par des activités humaines (le trafic automobile et une manufacture du quartier), et ainsi, la description de la rue de Rome, de façon similaire, repose entièrement sur celle des bruits qui s'y font entendre.

L'attention que Jean Echenoz porte à l'univers sonore dans lequel il place ses personnages lui permet donc de les dépayser, dans le cas de Gloire, sans user des moyens plus traditionnels par lesquels il mettrait en avant des sonorités inouïes et exotiques. C'est en ramenant l'inconnu au connu, par des descriptions pleines de détachement et d'ironie, que l'auteur obtient l'effet qu'il recherche.

Le « déplacement<sup>47</sup> » est donc à prendre à la fois dans un sens géographique et métalinguistique : dans *Les Grandes Blondes*, Gloire se retrouve bien plongée dans une réalité culturelle, linguistique, et plus globalement, phénoménologique, totalement étrangère. Mais Jean Echenoz, contant l'histoire de Gloire, se trouve lui-même dans cet état de déplacement, et son texte le démontre amplement. L'auteur et narrateur des *Grandes Blondes*, avec un détachement qu'il adopte aussi face à une réalité référentielle familière, se place dans la position décentrée d'un observateur distant et ironique pour mettre en avant le fait que ses personnages se trouvent certes dépayés, lorsque leur histoire les emmène à l'étranger, dans des pays exotiques, mais que leur dépaysement n'est pas seulement la conséquence de ces voyages. C'est surtout un effet de la position distanciée et ironique qu'il adopte en tant que narrateur. *Les Grandes Blondes* raconte la vaine poursuite autour du monde d'une femme que l'on finit par débusquer à cent vingt kilomètres de Paris : le déplacement dans l'espace géographique est l'un des ressorts de l'histoire, mais il est redoublé par un déplacement plus profond et radical qui tient à la technique de narration et au point de vue de l'auteur sur l'histoire qu'il raconte.

### **Disgrâce de l'*ekphrasis***

Jean Echenoz a eu largement recours à l'*ekphrasis*, en particulier dans ses premiers romans. La description de l'immense tapis représentant le déluge et l'arche de Noé, qui orne le hall des bureaux de M. Haas, à l'avant-dernier chapitre du *Méridien de Greenwich* (1979), constitue l'un de ses passages mémorables. L'image, lorsque le personnage la parcourt des yeux tout en foulant ce tapis du pied est d'abord incompréhensible, quoique constituée de nombreuses représentations d'objets aisément identifiables : « [...] un dauphin, un livre ouvert et deux violons croisés, des canons, des visages humains [...] Parvenu au centre de la surface, il tenta en vain de sommer le disparate, de l'intégrer en un objet sensé<sup>48</sup> ». Mais la signification et le sujet de l'œuvre se révèlent quand il observe le tapis du haut d'un escalier, car depuis ce point de vue surplombant, l'image devient identifiable et se charge de sens : « Ce qu'Abel avait pris pour un fatras de matériaux dépareillés se révélait une somme parfaite, un catalogue de nature et de culture organisé avec soin<sup>49</sup> ». *Le Méridien de Greenwich*

---

46 Jean Echenoz, *Lac*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 84.

47 Jean Echenoz, « Dans l'atelier de l'écrivain », *loc. cit.*, p. 250.

48 Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 238-239.

49 *Ibid.*, p. 246.

contient d'autres descriptions d'œuvres d'art, parfois très connues et précisément nommées<sup>50</sup>, c'est aussi le cas dans certains de ses romans ultérieurs<sup>51</sup>.

Mais dans *Les Grandes Blondes*, cette façon de mettre en avant la capacité du texte littéraire à redoubler le référent réel est moins voyante, car il s'agit surtout de mentions – et non de descriptions – d'œuvres d'art servant de référence soit au narrateur, soit à l'un des personnages du roman. Salvador, le producteur de télévision peu inspiré, rassemble des idées pour sa série d'émissions : « grandes blondes en petite Austin, grandes blondes et politique de la terre brûlée –, sans quitter du coin de l'œil, sait-on jamais, la reproduction d'une œuvre de Jim Dine intitulée *The Blonde Girls* (huile, fusain, corde, 1960)<sup>52</sup> ». Jean Echenoz, refusant ici de décrire la toile, ce qui ferait de cette possible description une véritable *ekphrasis*, préfère citer la légende qui accompagne cette reproduction, ce qui crée un décalage humoristique entre le registre neutre de ce passage narratif (malgré l'intrusion du narrateur citant une pensée secrète du personnage, avec humour) et le ton docte de la parenthèse qui a recours au vocabulaire spécifique de la critique d'art.

Ce décalage s'explique probablement par une attitude délibérée de l'auteur dans son traitement des rapports entre son œuvre et l'art. Ainsi quand Jean Echenoz laisse une place à l'*ekphrasis* dans *Les Grandes Blondes*, ce n'est pas pour décrire des œuvres d'art. Dans le premier chapitre, Salvador rencontre Jouve qui dirige une agence de détectives privés et lui remet un dossier au sujet de Gloire Abgrall, qu'il lui demande de retrouver.

Deux sortes de photographies. Sur les unes en quadrichromie, découpées dans du papier glacé d'hebdomadaire, on la voyait sortir de scène, jaillir d'une Jaguar ou d'un jacuzzi. Sur les autres un peu plus récentes, en noir et blanc médiocrement tramé, extraites des pages Sociétés de la presse quotidienne, on la reconnaissait passant une porte de commissariat central, quittant le bureau d'un avocat puis descendant les marches d'un palais de justice. Autant les unes, soigneusement éclairées, foisonnaient en sourires éclatants et regards conquérants, autant les autres n'étaient qu'yeux détournés sous lunettes noires et lèvres closes, aplatis par les flashes et hâtivement cadrés<sup>53</sup>.

Ce passage, détaillant les clichés parus dans la presse représentant « la même jeune femme, toujours en train de sortir de quelque part et légendée sous le nom de Gloria Stella<sup>54</sup> » illustre très bien ce schème du jaillissement, fréquemment évoqué au sujet de ce personnage dont le nom de scène dénote aussi l'ambition d'un destin brillant. Mais les assonances (*quittant*, *descendant*, *soigneusement*, *éclatants*, *conquérants*) et les allitérations (*jaillir*, *Jaguar*, *jacuzzi*) accentuent la prégnance du mouvement vers la sortie, répété et enregistré par les photographes. Cela permet de mettre en évidence le motif de la fuite, motif qui structure tout le récit, et qui témoigne de ce que le personnage principal du roman aura manqué son destin de star pour connaître celui d'une étoile filante<sup>55</sup>. Dans ces quelques lignes se remarque aussi l'emploi d'un vocabulaire technique qui permet d'identifier les procédés de prise de vue (photo posée, photo volée) et d'impression (presse magazine en couleur, ou presse quotidienne, en noir et blanc) : mais jamais le narrateur ne décrit la jeune femme, dont on apprend au chapitre suivant qu'elle fait partie de la catégorie des « grandes blondes » sur laquelle Salvador prépare péniblement une émission. Ce n'est donc pas ce que la photo représente qui intéresse l'auteur, mais ce qu'elle signifie ; l'absence de remarques esthétiques s'en trouve justifiée.

---

50 *L'Œil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini*, d'Odilon Redon, p. 15, *La Visite d'une galerie*, de Van Haecht, p. 38 et p. 140.

51 V. les aquarelles par lesquelles Mouezy-Eon transmet des messages secrets à Chopin dans *Lac*, les œuvres que Ferrer expose dans sa galerie, aux chapitres V, VII et XXVII de *Je m'en vais*, ou encore les œuvres de Chopin et Schumann dont l'exécution par le personnage principal est décrite aux chapitre II et XII d'*Au piano*.

52 Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 134.

53 *Ibid.*, p. 9.

54 *Ibid.*

55 Bruno Blanckeman commente ainsi son pseudonyme Gloria Stella : « le degré zéro de toute identité pour une étoile, filante – carrière brève, personnage toujours en fuite », Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2000, p. 85-86.

À d'autres reprises, le refus de l'*ekphrasis* se signale par une insistance à citer la toponymie au détriment d'une description de l'espace géographique. Dans ce passage, le narrateur relate une visite de Gloire Abgrall à son avocat. Après avoir décidé de quitter le village breton où elle s'était cachée du public pendant quatre ans, méconnaissable et sous une identité d'emprunt, elle quitte aussi son « apparence misérable<sup>56</sup> », retrouve sa coiffure et son allure antérieure, et se rend dans un quartier de Paris dont le seul nom évoque des images connues du lecteur. Ici, Jean Echenoz se contente de citer dans son récit quelques toponymes qui, à l'aide de très brèves descriptions, lui permettent de le situer très précisément dans le temps et dans l'espace. Certains noms de rues semblent suffire, en particulier dans les évocations de Paris, qu'il serait difficile d'appeler descriptions tant elles sont fragmentaires ou réduites à l'essentiel. Ainsi :

Une heure et demie plus tard, le soleil va se coucher quand Gloire traverse la Seine par le pont de la Concorde avant de remonter les Champs-Élysées à pied. La lumière est soyeuse et blonde, et Gloire aussi. [...] Rue de Tilsitt, entre l'ambassade de Belgique et l'ambassade du Zimbabwe, le cabinet Bardo, avocats associés, occupait tout un deuxième étage. Moquette brune, art abstrait dans l'entrée<sup>57</sup>.

Le simple fait de citer ces points de repère de la topographie urbaine renvoie le lecteur au quartier des ambassades, au huitième arrondissement de Paris et à des lieux dont l'image est abondamment diffusée parce que les Champs-Élysées sont une avenue célèbre, très touristique, et maintes fois montrée à la télévision (pour l'arrivée du Tour de France) ou au cinéma (ne serait-ce que par Godard en 1959 dans *À bout de souffle*<sup>58</sup> où une petite blonde, Patricia Francchini, jouée par Jean Seberg, va et vient sur les « Champs » en vendant le *New York Herald Tribune*). Plus qu'à la topographie, cette évocation renvoie donc à des images populaires, voire à des œuvres du cinéma d'auteur. Mais cette référence est bien trop discrète pour que l'on puisse parler d'*ekphrasis*.

La description rapide du cabinet de Maître Lagrange, qui gère les biens de Gloire<sup>59</sup>, est caractéristique du regard de Jean Echenoz sur le monde dans lequel se déroulent ses fictions. En une phrase nominale, il évoque à la fois le décor de la scène et le milieu dans lequel elle se déroule. Le narrateur emploie le terme d'« art » pour parler d'œuvres d'art, parce que ce partitif à la tonalité désinvolte lui permet de conduire la scène plus vivement : cette métonymie empêche ici toute *ekphrasis*, car l'œuvre d'art n'a de sens au cabinet Bardo que par sa présence comme élément décoratif, et en tant que telle, elle n'intéresse pas le narrateur qui ne s'interrompt pas pour la décrire. Finalement, Gloire Abgrall est décrite ici à la faveur d'une discrète hyperbate (« et Gloire aussi », syntagme rejeté en fin de phrase) qui réifie le personnage, faisant de son physique l'équivalent d'une lueur.

Dans ce passage, Jean Echenoz manifeste donc très clairement un usage minimal de la description, et a fortiori, de l'*ekphrasis*. Cela peut sans doute s'expliquer par le fait que, comme *Les Grandes Blondes* est écrit en référence au genre policier, ce roman n'emploie pas les procédés de styles propres à des genres romanesques plus nobles (le roman historique et le roman psychologique font de certaines descriptions, et en particulier d'*ekphrasis*, de véritables morceaux de bravoure<sup>60</sup>).

Ainsi, bien que *Les Grandes Blondes* aborde les thèmes de la télévision, du vedettariat et que son héroïne soit une femme que sa seule apparence physique semble suffire à identifier, son auteur

---

56 Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 86.

57 *Ibid.*, p. 89.

58 Beaucoup de films de la « Nouvelle vague », et par imitation, beaucoup de films français des années 1960 montrent ces lieux emblématiques que sont l'avenue des Champs-Élysées et l'Arc de Triomphe : *Ascenseur pour l'échafaud*, de Louis Malle (1958), et même les *Tontons flingueurs*, de Georges Lautner (1963).

59 « Bardo », le nom du cabinet, est aussi dans le bouddhisme tantrique la zone où l'on erre entre sa mort physique et la rechute dans le cycle des réincarnations (le *samsara*) ou l'accès à l'éveil (le *nirvāna*). Il ne fait pas de doute que cette allusion explicite est assumée par l'auteur, puisque c'est grâce à Me Lagrange que Gloire Abgrall peut se faire oublier après sa sortie de prison, et échapper aux détectives de Jouve quand ils retrouvent sa trace pour le compte de Salvador. Lagrange permet à Gloire de prolonger la période intermédiaire qui suit sa sortie de prison et précède son retour – certes momentanée, on le voit à la fin des *Grandes Blondes* – sur le devant de la scène médiatique.

60 V. le livre VIII de *Corinne ou L'Italie* de Madame de Staël, ou la description récurrente du cheval mort dans *La Route des Flandres*, de Claude Simon.

n'accorde pas à l'image le traitement qui lui serait réservé dans une œuvre plus classique. La faible fréquence des *ekphrasis* dans cette œuvre peut s'interpréter en termes de méfiance ou de détachement ironique envers l'image.

Chez Jean Echenoz, le refus de l'*ekphrasis* peut justifier à nos yeux que le critique Lionel Ruffel l'inclue parmi les « écrivains minimalistes » : le réel référentiel ne fait pas grand sens. Dans son essai sur la fin (du siècle, de l'histoire, des idéologies, de la littérature), Lionel Ruffel rappelle que les auteurs qu'a découverts et publiés Jérôme Lindon dans les années 1980, les « impassibles », ont renouvelé l'esthétique du Nouveau Roman :

Pas vraiment de théorie, pas vraiment d'engagement politique, pas vraiment de vision assurée du monde mais ces positions mêmes relevaient d'un choix. [...] L'écriture est généralement sobre et caractérisée par une forme d'imprécision. Le contenu narratif (intrigue, décor, personnage) peut lui aussi être caractérisé de minimaliste<sup>61</sup>.

Christine Jérusalem, dans sa plus récente monographie consacrée à l'œuvre de Jean Echenoz, formule ainsi cette idée : « L'écriture émietée en énumérations minimales dit la dislocation du monde contemporain. L'altérité est à la fois partout et nulle part : il n'y a rien à voir, ne cessent de dire les personnages<sup>62</sup> ».

### **Crise du territoire et crise de la représentation**

Dans *Les Grandes Blondes*, Jean Echenoz fait voyager ses personnages dans un monde trop vaste. Mais ce n'est pas sa diversité qui met en crise la notion de territoire : c'est son indistinction. On a vu plus haut que l'exotisme dans ce roman n'est pas où on l'attend. Mais le comportement de Gloire Abgrall prouve que le dépaysement n'est pas ce qu'elle recherche. Dans son séjour à Sidney comme en Inde, elle passe le plus clair de son temps à l'hôtel. Cela s'explique d'abord par le climat : « le soleil australien n'est pas un soleil comme les autres. Il vous brûle avant de vous réchauffer<sup>63</sup> ». À Bombay, la violence des rapports entre touristes et miséreux la rebute :

Gloire passa deux jours pleins sans sortir de l'hôtel, perdant son temps chez les commerçants de luxe du rez-de-chaussée. Une seule fois sortie le troisième jour, quelques mendiants la poursuivirent plus féroce ment que d'habitude [...], Gloire regagna sa chambre un peu découragée<sup>64</sup>.

Puis dans la ville plus paisible où elle passe une dizaine de jours, à nouveau en compagnie de Béliard, le mystérieux homoncule qui la conseille et la surveille, ses excursions touristiques finissent par la lasser. Tous deux « trouve[nt] le temps long<sup>65</sup> », et surtout, des insomnies obligent la jeune femme à garder la chambre : « Elle passait ses journées près de lui endormi, allongée dans sa chambre aux rideaux tirés. Les yeux grand ouverts au plafond, ne pensant plus à rien, comptant indéfiniment les tours du ventilateur<sup>66</sup> ».

L'héroïne du roman paraît donc faire le tour du monde en gardant la chambre<sup>67</sup>. Peut-être la période d'isolement qu'elle a vécue en Bretagne l'empêche-t-elle de voir la diversité du monde ? Mais cette attitude est aussi celle du narrateur, qui rechigne à raconter les voyages des poursuivant de Gloire Abgrall : « nous connaissons déjà ce trajet, réglons donc tout cela très vite et résumons. À l'hôtel de Darling Harbour ils ne trouvèrent personne, le temps était épouvantable, ils n'eurent le

---

61 Lionel Ruffel, *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, « Chaoïd », 2005, p. 80.

62 Christine Jérusalem, *Jean Echenoz*, Paris, ADPF – Ministère des Affaires étrangères, « Auteurs », 2006, p. 50. Pour illustrer cette idée, Christine Jérusalem cite plusieurs passages d'*Au piano* (2003) où Jean Echenoz dresse des listes de nationalités de restaurants, de prostituées, et des noms qu'on donne aux différents taxis à locomotion humaine utilisés de par le monde. V. Jean Echenoz, *Au piano, op. cit.*, p. 33, p. 62 et p. 169-170.

63 Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes, op. cit.*, p. 98.

64 *Ibid.*, p. 130.

65 *Ibid.*, p. 146.

66 *Ibid.*, p. 141.

67 C'est tout autre chose que de rêver en contemplant des cartes, comme le jeune Marlow dans *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, ou de vivre des aventures fabuleuses en restant enfermé dans une pièce, comme le raconte Xavier de Maistre (1763-1852), dans *Voyage autour de ma chambre* (1794).

temps de rien voir, ils rentrèrent aussitôt<sup>68</sup> ». Le recours à la parataxe dans cette ellipse provoque une accélération du récit tout à fait remarquable, car elle permet aussi de passer sous silence la variété des espaces parcourus par les personnages. Il semble donc que l'indistinction du monde parcouru soit l'une des représentations que ce roman d'aventures autour du monde vise à susciter dans l'esprit du lecteur.

Il est bien question dans *Les Grandes Blondes* de passages à la douane (y compris de marchandises suspectes), de passeports et de décalage horaire, mais les personnages impliqués dans la poursuite sont séparés moins par des frontières et des territoires éloignés que par l'avance qu'a prise Gloire Abgrall sur les détectives. Mais comme le remarque Christine Jérusalem,

les romans géographiques de Jean Echenoz sont des romans de la divagation, dans tous les sens du terme. Les voyages réels (la tournée de Ravel en Amérique) possèdent leur part de non-sens, « du glacial au tropical, des allers-retours absurdes, escales incertaines et dérivations incongrues au fil de vingt-cinq villes traversées<sup>69</sup> ». Les courses-poursuites fictionnelles se réduisent à des allers-retours qui imposent clairement l'idée d'un surplace<sup>70</sup>

et l'auteur met en évidence « l'impression de piétinement qui est particulièrement présente dans *Les Grandes Blondes*<sup>71</sup> ». Elle transparait dans l'ennui qu'éprouvent les personnages du roman. L'héroïne, de retour d'Australie et d'Inde, a certes retrouvé sa blondeur, son charme, et renoué avec le succès grâce à l'émission de télévision de Salvador qui devient son amant, mais pour cela il aura fallu se compromettre avec l'homme d'affaire véreux Moopanar et son associé en France qui n'est autre que l'avocat maître Lagrange. Dès le retour de Gloire en France, celui-ci la confine à la campagne, en Normandie, où elle connaît l'ennui, comme durant ses séjours « sous les tropiques au loin<sup>72</sup> ».

Elle trouvait ces journées bien longues, elle aussi regardait souvent l'heure, jamais le cours du temps n'avait paru si lent. D'une lenteur décourageante, multipliée par elle-même, pesant au seuil de l'immobile. Lenteur de l'herbe qui pousse, lenteur d'aï ou de glu. S'il est des mots dont le sens détermine la carrière, la lenteur est sans doute au premier rang de ceux-ci : si lente qu'elle ne s'est pas encore trouvé le moindre synonyme alors que la vitesse, qui ne perd pas une minute, en a déjà plein<sup>73</sup>.

Ce paragraphe étonnant développe un commentaire lexicologique sur le mot « lenteur », lenteur au carré d'abord caractérisée par des notations psychologiques subjectives et des qualificatifs qui permettent d'approcher le sens du terme par comparaison à d'autres référentiels de mesure : la masse (« pesant ») et la vitesse du mouvement (l'immobilité étant désignée par l'adjectif substantivé). Mais le commentaire se développe par des comparaisons elliptiques (à l'aide d'un complément du nom) avec le domaine biologique : « l'herbe qui pousse » et « l'aï », mammifère arboricole aussi nommé « paresseux ». L'image de la glu, arme des oiseleurs, met en valeur la viscosité de cette substance. Ces trois comparaisons entraînent donc le lecteur bien loin de Gloire Abgrall, mais le cratylisme de la fin de cette digression (« lenteur » serait donc un mot très *lent* à se trouver des synonymes) fait entrer le lecteur au cœur d'une plaisanterie érudite qui signe le travail de l'auteur et laisse en arrière-plan, avec humour, l'ennui dont souffre son personnage.

Ainsi, les fréquents voyages des principaux personnages du roman, qui les ramènent toujours à Paris, sont à juste titre qualifiés par Christine Jérusalem de dérive, de divagation, de surplace et de piétinement. Mouvements vains et fatigants, ils sont dus à ce qui se trouve être le principe même de cette poursuite : l'asynchronie des déplacements de l'héroïne et de ses poursuivants place ceux-ci dans un temps mort toujours prolongé, ils ne rattrapent jamais leur retard, et arrivent toujours après elle. Les détectives Personnetaz et Boccara se sont épuisés alors qu'il suffira d'aller à Honfleur pour retrouver la jeune femme. Leurs voyages, « série de ressassements inutiles<sup>74</sup> », leur font oublier leur ennui pour un temps, mais les pays étrangers, les provinces françaises qu'ils traversent restent dans

---

68 *Ibid.*, p. 124.

69 Jean Echenoz, *Ravel*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 54.

70 Christine Jérusalem, *Jean Echenoz, op. cit.*, p. 48.

71 *Ibid.*, p. 49.

72 Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes, op. cit.*, p. 81.

73 *Ibid.*, p. 208.

74 Christine Jérusalem, *Jean Echenoz, op. cit.*, p. 51.

l'indistinction. Quant à Gloire Abgrall, elle n'est partie que pour être loin de son passé, mais elle doit à nouveau affronter la notoriété dès son retour en France. Pour elle aussi, les voyages auront eu lieu dans un temps mort, un intervalle qui paraît vide et offre donc de la place pour l'ennui. S'il y a des territoires bien identifiés, ils restent ainsi des zones de passage, des non-lieux qui mettent en crise la notion de territoire par l'indistinction dont ils en recouvrent les expressions représentées dans *Les Grandes Blondes* par les lieux cités, parfois décrits, mais jamais pittoresques : Paris, les Côtes d'Armor, la Normandie, les Pyrénées, Sidney, Singapour, Delhi, Bombay (ou Mumbai) et une ville indienne moins grande dans laquelle nous avons reconnu Madras, dite aujourd'hui Chennai.

Cette étude a donc pu montrer que l'usage déconcertant de la description de l'espace et de l'*ekphrasis* par Jean Echenoz dans *Les Grandes Blondes* caractérise certes l'ensemble de son œuvre romanesque, mais que c'est aussi la marque d'un regard désenchanté sur le monde contemporain. Les voyages dépaysent les personnages, mais le narrateur reste sur ses gardes et par des commentaires inattendus, il introduit un dépaysement supplémentaire, qui touche directement le lecteur. Fondée sur le constat que l'espace est à présent envahi de lieux dépourvus de signification (que Marc Augé nomme des non-lieux), la conception de l'espace géographique que Jean Echenoz met en œuvre dans ses romans transparaît dans son usage de descriptions et d'*ekphrasis* qui mettent à distance le regard de l'instance décrivant, et donc empêchent le lecteur de s'identifier au personnage à la faveur d'un réalisme romanesque. Ces *ekphrasis* sont marquées par le détachement et l'ironie du narrateur, et en suggérant que même des lieux typiques peuvent faire l'objet de descriptions fouillées, de tels passages permettent l'exhibition de la virtuosité de l'auteur, mais aussi la mise au premier plan d'une crise de la représentation. L'image ne fait plus sens, ni pour celui qui la considère dans sa lecture, ni pour celui qui la construit par son discours. Et pourtant, elle est conçue avec art, selon une tradition antique que notre époque a su revisiter avec profit.

Clément Lévy, UJM Saint-Étienne