



**HAL**  
open science

## L'imprévisible dans la phrase de Jean Echenoz (Cherokee, l'Équipée malaise)

Sophie Jollin-Bertocchi

► **To cite this version:**

Sophie Jollin-Bertocchi. L'imprévisible dans la phrase de Jean Echenoz (Cherokee, l'Équipée malaise). Jean Echenoz: la fiction, la langue, Gérard Berthomieu, Françoise Rullier-Theuret, May 2013, Sorbonne Université, France. pp.75-88. hal-04386134

**HAL Id: hal-04386134**

**<https://hal.uvsq.fr/hal-04386134>**

Submitted on 10 Jan 2024

**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.

## L'IMPRÉVISIBLE DANS LA PHRASE DE JEAN ECHENOZ (*CHEROKEE, L'ÉQUIPÉE MALAISE*)

« L'aventure est l'essence de la fiction »<sup>1</sup> proclame J-Y. Tadié. Il définit l'aventure comme l'événement qui arrive à quelqu'un, et place la « phénoménologie de la lecture [...] au cœur de l'étude du genre »<sup>2</sup> littéraire roman d'aventures. Généralement considéré comme un sous-genre du roman, celui-ci exemplifie pourtant l'une des composantes essentielles du romanesque, à savoir « la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie »<sup>3</sup>, selon J-M. Schaeffer. Au cœur des fictions romanesques, « Il faut un renouvellement constant et imprévisible de la situation »<sup>4</sup>, souligne R. Caillois, non seulement pour des raisons cognitives, mais aussi parce qu'elle permet aux romans d'innover par rapport aux précédents<sup>5</sup>.

Les quatre premiers romans de J. Echenoz sont placés sous le signe de l'aventure au sens large, l'hyper-genre étant décliné selon ses principaux sous-genres auxquels Échenoz emprunte quelques invariants : le roman d'espionnage (*Le Méridien de Greenwich, Lac*), le roman policier (*Cherokee*) et le roman d'aventures (*L'Équipée malaise*). Le réinvestissement de la fiction, qui s'opère plus largement dans le roman français au début des années 1980, se trouve donc sur-caractérisé chez Echenoz par la référence aux genres d'action stéréotypés, autrement dit prévisibles, de la paralittérature. Au niveau diégétique, la « renarrativisation »<sup>6</sup> consiste en la construction d'une intrigue dont la complexité superficielle relève de la surexploitation du genre. F. Dosse pointe d'ailleurs le « glissement propre au XX<sup>e</sup> siècle vers une acception de l'événement moderne comme immaîtrisable »<sup>7</sup> ; « hyperfictionnalisation »<sup>8</sup> et « comble romanesque »<sup>9</sup> vont jusqu'à poser des problèmes de lisibilité. Cet aspect est renforcé par les procédés de composition des romans, fondés sur la fragmentation et les enchaînements improbables, comme l'a étudié B. Blanckeman<sup>10</sup>, selon qui « Jean Echenoz démonte [...] la propension du roman à perpétuer [...] des automatismes de conformité »<sup>11</sup>.

Il est alors fondé de se demander comment la langue d'Echenoz participe de cette esthétique, de quelle manière elle contribue à susciter le sentiment de l'imprévisible, et ce plus particulièrement au niveau de la phrase, laquelle partage avec la diégèse et la narration le déroulé temporel. Dans un entretien accordé à O. Bessard-Banquy, J. Echenoz déclarait : « À l'intérieur d'une phrase, je n'ai pas le désir que les choses se déroulent platement. Il faut que quelque chose émerge, comme une éminence d'où l'on pourrait examiner le reste de la phrase. [...] la phrase cesse d'être unique ou fermée pour devenir équivoque, pour prendre un sens ouvert... »<sup>12</sup>. Il s'agit donc d'interroger les moyens par lesquels s'opère l'activation romanesque de la syntaxe, la mise en aventure de la phrase<sup>13</sup>, entre parodie du romanesque et quête de sens.

---

<sup>1</sup> Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1996 [1982], p. 5.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>3</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 299.

<sup>4</sup> Roger Caillois, cité par Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Hague, Mouton, 1973, p. 270.

<sup>5</sup> Voir Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 278.

<sup>6</sup> Aron Kibédi-Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, 1990, n°77, p. 16.

<sup>7</sup> François Dosse, *Renaissance de l'événement*, Paris, PUF, coll. « Le nœud gordien », 2010, p. 6.

<sup>8</sup> Bruno Blanckeman, et Jean-Christophe Millois, *Le Roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte Éditeur, 2004, p. 68.

<sup>9</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables s: Jean Échenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 29.

<sup>10</sup> *Ibid.* Ainsi dans *L'Équipée malaise*, l'alternance de chapitres dédiés à l'un ou l'autre des protagonistes rend-elle le récit fragmentaire. De plus, Echenoz privilégie les enchaînements improbables, poussant la logique de l'événement à son comble, jusqu'à la provocation : par exemple le chapitre 8 de *Cherokee* s'ouvre de manière totalement imprévisible sur une scène pornographique.

<sup>11</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables, op. cit.*, p. 54. Cela est thématé dans la phrase suivante de *L'Équipée malaise* : « sans doute terminerait-il ici son existence dont rien ne laissait prévoir une trop proche issue [...] » (p. 78).

<sup>12</sup> Cité par Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 123-124.

<sup>13</sup> Cette notion est évoquée par l'auteur dans un récent entretien : « Ce qui frappe aussi, c'est votre phrase, les surprises qu'elle réserve toujours à celui qui la commence et ne peut pas deviner où elle va le conduire... » Jean Echenoz : « Il s'agirait peut-être aussi d'essayer de me surprendre moi-même, d'éviter que le texte s'endorme. D'éviter l'ennui, moins pour le

Cette étude portera sur *Cherokee* (1983) et *L'Équipée malaise* (1986)<sup>14</sup>, qui constituent le cœur du cycle des romans d'action, laissant de côté les deux romans d'espionnage qui les encadrent chronologiquement du fait qu'ils forment un couple distinct du point de vue générique. Le premier roman (*Le Méridien de Greenwich*, 1979) présente en outre une écriture qui n'est peut-être pas encore totalement dégagée de la période expérimentale du roman, tandis que le dernier (*Lac*, 1989) amorce l'inversion de l'inflexion initiale dans le sens d'un épurement du récit. *Cherokee* et *L'Équipée malaise* sont chronologiquement suivis par un texte très bref et singulier, *L'Occupation des sols* (1988), où l'auteur explore de manière serrée la voie de l'imprévisible, comme l'a montré P. Le Goffic<sup>15</sup>.

Les procédés les plus ostensibles, souvent pointés par les critiques, sont les associations lexicales incongrues, dans le cadre de diverses figures de rhétorique. Nous verrons que ce trait trouve un écho dans l'usage récurrent de la juxtaposition, emblématisée par le recours au signe de ponctuation des deux-points, dont l'instabilité souligne le flottement du sens dans les romans d'Echenoz.

## 1. LES FIGURES DE L'IMPRÉVISIBLE

Placées sous le signe de l'insolite, de l'incongru comme principe d'écriture, la juxtaposition de registres hétéroclites, les associations lexicales décalées sont des procédés saillants et significatifs.

### 1.1. Figures de construction par combinaison

Trois figures microstructurales de construction par combinaison sont bien représentées : le zeugme, l'hypallage et l'anacoluthie.

Le zeugme<sup>16</sup> est tantôt sémantique : « une voix d'homme mûr et mou » (*CH*, p. 67), « un souvenir attendri, étroit d'épaules » (*EM*, p. 87) ; tantôt syntaxique : « les autres le virent [...] regarder quelque chose à ses pieds et crier de venir, qu'il y avait là peut-être un passage ou quelque chose » (*CH*, p. 215-216), « Une fois mangé tout son avoir et qu'il fallut trouver de quoi vivre » (*EM*, p. 10).

Plusieurs occurrences d'hypallage se rencontrent dans la phrase suivante, associant sonorités et couleurs dans une description synesthésique : « À l'opposé de nos longues stridences vertes, les appareils anglais procèdent par séries binaires de brefs bourdons bruns, les finnois crépitent sans nuance dans le pourpre et les malais distillent d'interminables grelottis blanchâtres, invertébrés, presque transparents » (*EM*, p. 123). Quant à « cette douceur sincère, sans le moindre arrière-froid » (*EM*, p. 246), elle déploie la caractérisation non pertinente sur l'axe de l'opposition entre physique et psychologique.

Ces deux figures reposent sur la rencontre improbable de mots, dans une œuvre où l'événement de la rencontre – amoureuse ou non – occupe une place importante, comme en témoigne par exemple la fin du premier chapitre de *Cherokee*, où la voyante consultée par le protagoniste prédit à celui-ci une rencontre qui semble devoir être lourde de conséquences : « Vous ferez une rencontre [...]. Et vous partirez en voyage, un petit voyage. Et puis vous allez gagner beaucoup d'argent » (*CH*, p. 14). Or la « rencontre-déterminante » se trouve au cœur du concept d'imprévisible, selon le philosophe D. Berthet : « la rencontre imprévisible et décisive [...] provoque un changement radical dans l'existence »<sup>17</sup>.

Le motif inversé de la rencontre est la disparition, qui « constitue peut-être la situation romanesque la plus fréquente dans l'œuvre »<sup>18</sup> de J. Échenoz, d'après B. Blanckeman. Elle trouve une forme d'incarnation stylistique dans des constructions relevant de l'anacoluthie, rupture de cohérence

---

lecteur [...] que pour moi. De se mettre toujours en position de rupture, dans les phrases comme dans les situations qui s'enchaînent », *Télérama*, n°3298, 27/03/2013, p. 10.

<sup>14</sup> Les références de cet article renvoient à l'édition « Folio » de ces deux romans, désormais abrégés en *CH* et *EM*.

<sup>15</sup> Pierre Le Goffic, « *L'Occupation des sols* ... et la capture du lecteur : de quelques procédés linguistiques », Journée d'étude : « *L'occupation des sols* de Jean Échenoz : un défi pour les traducteurs ? », Laboratoire LATTICE (UMR 8094 CNRS/ENS/Paris 3), École Normale Supérieure de Paris, 29 avril 2013.

<sup>16</sup> Il est défini comme « mise sur le même plan fonctionnel (attelage), par coordination ou juxtaposition, d'éléments dissemblables », Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1995, p. 41.

<sup>17</sup> Dominique Berthet, « L'imprévisible et la rencontre », dans Dominique Berthet (dir.), *L'Imprévisible dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 20.

<sup>18</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 70.

où la phrase « bifurque »<sup>19</sup>, pour reprendre la formulation de C. Fromilhague : « il mâchonnait l'une après l'autre branche de ses lunettes » (*EM*, p. 84). Dans la citation suivante, extraite de l'*incipit* de *L'Équipée malaise*, un participe détaché est relié à un support référentiel qui ne coïncide pas avec son support syntaxique (le référent apparaît sous la forme du complément de nom de ce support syntaxique) : « N'ayant de la Birmanie, du Siam, nulle idée que celle d'un grand parc, nulle image que du vert uni, l'installation de Pons y requit beaucoup d'efforts [...] » (*EM*, p. 10)<sup>20</sup>.

## 1.2. Figures d'analogie

Historiquement, c'est la littérature surréaliste qui offre la première une pensée artistique de l'imprévisible, fondée sur l'analogie, les rapports inhabituels entre les êtres et les choses, et le rapprochement des significations<sup>21</sup>. Chez Echenoz, les nombreuses métaphores inscrivent le surgissement du mot au sein de la phrase dans la dimension imprévisible : « grattant les derniers os d'un héritage décharné qu'épiçait à peine un fond éventé d'aide publique » (*CH*, p. 18), « l'aigu que le pianiste éclaboussait de gerbes d'arpèges » (*EM*, p. 248). Avec les comparaisons, l'effet est juste atténué par la présence du mot comparatif : « telle une ancre jetée, pendait l'araignée sèche d'un lustre » (*EM*, p. 140). Presque toutes introduites par *comme* ou par *comme si*, les comparaisons se situent très souvent à la clôture de la phrase ; ce stylème incorpore une dimension hyperbatique caractéristique d'une certaine écriture contemporaine<sup>22</sup> :

[...] leurs emplois du temps se chevauchaient, s'opposaient ou se confondaient dans un cycle ininterrompu, *comme un décalage horaire permanent, immobile*. Chaque instant était un contrepoint de paroles et musiques [...] et aux fumets polychromes des cuisines de l'immeuble [...] se superposait l'arôme épicede la ménagerie, *comme une olive dans le martini*. (*CH*, p. 16)

Tendue entre prévisibilité et imprévisibilité, la phrase forge son propre stéréotype formel, au contenu indéfiniment variable.

Les figures qui viennent d'être très rapidement évoquées ont sans doute leur place dans « L'esthétique du "pas de côté" caractéristique de la réécriture générique »<sup>23</sup>, pour reprendre l'expression de C. Jérusalem. Le « pendant formel » de la pensée analogique est le refus « d'une armature discursive »<sup>24</sup>, comme nous allons le voir à présent.

## 2. LES MONDES JUXTAPOSÉS

Le principe de la juxtaposition qui prévaut dans les romans d'Echenoz s'inscrit dans un vaste « dérèglement textuel » : « submersion diégétique, prolifération situationnelle, rebondissement de circonstances associées par le lien minimal d'un personnage commun, déstabilisent tout principe d'unité »<sup>25</sup>, écrit B. Blanckeman. Glissements énonciatifs et aléas de l'organisation phrastique vont précisément dans ce sens.

### 2.1. Glissements énonciatifs

La juxtaposition ouvre en premier lieu la voie à des glissements énonciatifs, principalement au discours rapporté au style direct non signalé par des « marqueurs graphiques »<sup>26</sup>. L. Rosier indique que cette émancipation « correspond [...] à une certaine prose moderne, dans la lignée du nouveau

<sup>19</sup> Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, op. cit., p. 15.

<sup>20</sup> La rupture s'opère quelquefois par le niveau de langage : « le contact de sa chair vous refile une bonne lèpre incontinent » (*EM*, p. 125).

<sup>21</sup> André Breton, dans *Signe ascendant*, écrit ainsi : « j'aime éperdument tout ce qui, rompant d'aventure le fil de la pensée discursive, part soudain en fusée illuminant une vie de relations autrement féconde [...] », cité par Dominique Château, « Logique de l'imprévisible », dans Dominique Berthet (dir.), *L'Imprévisible dans l'art*, op. cit., p. 56.

<sup>22</sup> « À l'époque contemporaine, l'hyperbate dite "par rallonge" [...] devient même un fait de langue écrite (littéraire ?) "moderne", que marque l'invasion par la discursivité orale, notamment dans la langue journalistique [...] », Claire Stolz et Anne-Marie Paillet, « Introduction », dans Anne-Marie Paillet et Claire Stolz (dir.), *L'Hyperbate, aux frontières de la phrase*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2011, p. 10.

<sup>23</sup> Christine Jérusalem, *Jean Échenoz : une géographie du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2005, p. 218.

<sup>24</sup> Dominique Château, « Logique de l'imprévisible », art. cit., p. 56.

<sup>25</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 36.

<sup>26</sup> Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, coll. « L'essentiel », 2008, p. 83.

roman »<sup>27</sup>. Les décrochages se produisent soit entre deux phrases : « Ils poussèrent une porte. Bonjour, chef, dirent-ils » (*CH*, p. 33) ; soit à l'intérieur d'une même phrase : « Pons ouvrit son bagage, le referma, s'étendit sur le lit pour s'aussitôt redresser, les coudes en équerre, je ne vais jamais dormir » (*EM*, p. 100). Dans le premier exemple, le discours direct est signalé *a posteriori* par une incise ; dans le second, en revanche, il est exempt de tout marquage, la disparition conjointe du signallement graphique et du verbe de parole lui confère le statut de discours direct libre. Contrairement aux romans d'Aragon, dans le cycle du monde réel, où le discours direct libre tend à envahir le récit, donnant le pouvoir aux personnages<sup>28</sup>, le discours rapporté oscille ici entre sur-marquage et sous-marquage, dans une instabilité flagrante qui fait entendre la parole des personnages comme cherchant à s'immiscer, à entrer en contact avec la narration. L'*explicit* de *L'Équipée malaise* joue ainsi sur l'irruption intempestive du discours direct libre sous la modalité interrogative, thématissant l'enjeu de la rencontre : « Tu vas la revoir ? » / « Peut-on la revoir. » / « Tu crois que c'est possible ? » (*EM*, p. 247). Dans les romans ultérieurs d'Echenoz, à partir de *Un an* (1997), le discours rapporté est toujours intégré à l'unité textuelle, au paragraphe, aucun décrochage typographique ne s'observe plus.

## 2.2. Les aléas de l'organisation phrastique

Sur le plan purement syntaxique, la parataxe asyndétique est prégnante, elle s'exerce tant au niveau inter-phrastique qu'au niveau intra-phrastique, avec un systématisme exacerbé quelquefois, ainsi que l'*incipit* de *Cherokee* peut en donner une idée (un seul coordonnant pour les deux paragraphes, *et*) :

Un jour, un homme sortit d'un hangar. C'était un hangar vide, dans la banlieue est. C'était un homme grand, large, fort, avec une grosse tête inexpressive. C'était la fin du jour.

L'homme était vêtu d'un pull-over [...]. Un petit chapeau de pluie s'étalait comme un poisson plat sur le sommet de son crâne. Il venait de dormir [...], *et* maintenant il marchait [...]. Il se méfiait. Il avait volé la veille une somme importante, il craignait d'être reconnu, il ne voulait pas qu'on l'arrête ; il ne voulait pas qu'on lui reprenne l'argent. (*CH*, p. 9)

Le climat général du texte echenozien se caractérise bien par un usage limité des connecteurs, réduits essentiellement à *et*, *puis*, marqueurs de successivité, parfois *mais* ou *donc*, plus rarement d'autres termes. Les séquences ne sont pas pour autant dépourvues de cohésion, mais celle-ci s'opère selon d'autres modalités de progression textuelle.

La juxtaposition se manifeste quelquefois par le découpage de la phrase en sous-unités délimitées par un point-virgule : « Il partageait les nouilles rurales, les couches rurales ; on lui attribua, dans une exploitation voisine, deux enfants qu'il entretenait volontiers. » (*EM*, p. 11) ; « Il avait volé la veille une somme importante, il craignait d'être reconnu, il ne voulait pas qu'on l'arrête ; il ne voulait pas qu'on lui reprenne l'argent » (*CH*, p. 9). Si le découpage est cohérent du point de vue sémantique dans le premier exemple, l'usage du point-virgule apparaît plus arbitraire dans le suivant. Ce signe de ponctuation brouille les contours de la phrase du fait que « les segments ainsi définis, qui, syntaxiquement, ont tout pour être des phrases, sont ici les composantes d'une unité globale [...] »<sup>29</sup>.

L'expansion phrastique par parataxe repose également sur des détachements, des appositions nominales et participiales, notamment des participes présents : « Pons se fatigua durement, coordonnant tôt le matin les équipes d'ouvriers agricoles, vérifiant les comptes au plus chaud de la sieste, passant ses nuits à lire [...] » (*EM*, p. 10), en particulier dans des subordinées participiales : « Il attendit debout, l'une de ses grosses mains pesant sur le comptoir du bar, jetant toujours ses coups d'œil alentour » (*CH*, p. 10), « La succession déclenchant des litiges, des procès à rallonges, les hommes de lois se virent contraints de recruter un gérant provisoire [...] » (*EM*, p. 10).

Enfin, signe d'un parcours romanesque erratique et aléatoire, les énumérations ouvertes constituent une marque de fabrique dans nos deux romans. D'étendue variable, elles sont dépourvues de tout coordonnant entre les items :

[...] une conversation violente étouffée par un claquement de porte, le prénom d'un enfant qu'on appelait ou rappela à l'ordre, un tapis battu, des poubelles heurtées, les arpèges d'un trompettiste

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>28</sup> « [...] la voix des personnages, désormais émancipée de la signalétique des guillemets, échappe formellement à la médiation fictionnelle pour énoncer un discours qui semble ainsi doté de la même autorité [...] que celui du narrateur [...] », Christelle Reggiani, « La langue de la fiction (l'exemple du *Monde réel*) », dans Cécile Narjoux (dir.), *La Langue d'Aragon « Une constellation de mots »*, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langues », 2011, p. 196.

<sup>29</sup> Jacques Anis, *L'Écriture, théories et descriptions*, Bruxelles, De Boeck, 1998, p. 123.

fantôme, des bourdons de radios périphériques aux heures des repas, les gloussements veules des rats de l'espace. (CH, p. 158)

« Dans *Cherokee* le “polar” [...] se fait divagation, dans *L'Équipée malaise* l'aventure débouche sur le rocambolesque [...] »<sup>30</sup>, écrit J.-C. Lebrun. La juxtaposition d'unités narratives déconnectées et d'unités énonciatives de niveau différent, relayée par l'expression paratactique en asyndète, est interprétable en termes de dissolution des liens, figurant la précarité sociale dont Charles, l'un des protagonistes de *L'Équipée malaise*, incarne le degré extrême puisqu'il est sans domicile fixe. C'est également l'isolement affectif des personnages qui est représenté : dans *Cherokee* se succèdent la rupture du couple Georges/Véronique, la recherche de Jenny Weltman par Georges et enfin la mort de la femme de Benedetti ; dans *L'Équipée malaise*, au rejet des soupirants Jean-François et Charles par Nicole fait suite la recherche de Justine par Paul. C'est une composante qui apparaît dès le début des deux romans, et qui les scande. *Cherokee* se clôt sur un enterrement au cimetière du Père-Lachaise, lequel est décrit comme « un espace très vaste » où « les gens sont loin les uns des autres et n'arrivent pas à chasser le vide » (*Cherokee*, p. 227). Un lien inexistant, qui se délite ou qui cherche à se construire, telle est la quête de sens façonnée par l'implicite de la juxtaposition. C'est peut-être aussi ce que suggère en partie le signe de ponctuation des deux-points.

### 3. LE SIGNE DE L'IMPRÉVISIBLE : LES DEUX-POINTS

D'un point de vue quantitatif, l'usage que fait Echenoz des deux points est très modéré en comparaison avec la proportion record d'un signe en moyenne toutes les quatre lignes que l'on trouve dans *Les Mots* de Sartre<sup>31</sup>. À l'opposé, le signe est totalement absent dans certains romans contemporains<sup>32</sup>. Son emploi est inégal entre les deux romans : moins de 0,4 occurrence par page dans *Cherokee*, mais presque 0,8 dans *L'Équipée malaise*. Cela tend à plaider en faveur d'une montée en puissance du signe, ce qui est confirmé par les romans ultérieurs où les deux-points s'installent.

« [S]igne syntagmatique intermédiaire »<sup>33</sup> entre la virgule et le point final, les deux-points assument aujourd'hui « des valeurs logiques parfois très abstraites et diverses : expansion, implication, rhématisation »<sup>34</sup>, que J. Anis propose d'unifier sous les notions de « continuité et dépendance par rapport au contexte de gauche »<sup>35</sup>. Le rapport peut être d'ordre « sémantique ou énonciatif »<sup>36</sup>, et le « décrochage énonciatif » que le signe comporte lui permet de « s'insérer à n'importe quel niveau syntagmatique »<sup>37</sup>. N. Catach précise qu'« Aujourd'hui, il constitue la marque principale et quasi unique de la prise de distance entre segments majeurs, différents du point de vue de la construction, mais liés du point de vue du sens »<sup>38</sup>. Le signe, dont la puissante force expressive est volontiers soulignée, se situe donc dans le prolongement de la parataxe asyndétique, sa plasticité sémantique et syntaxique lui conférant de surcroît un statut intrinsèquement imprévisible.

#### 3.1. Valeurs d'implication

Les deux-points ont notamment « un pouvoir logique très puissant »<sup>39</sup>. Dans leur fonction syntagmatique, ils permettent, pour reprendre les termes de J. Drillon, « d'éviter à l'auteur la juxtaposition pure et simple de deux idées juxtaposées et, en quelque sorte, de simuler le lien dialectique ou subordonnant »<sup>40</sup>. Après les coordonnants, Echenoz exile donc également de la sorte les liens de subordination.

<sup>30</sup> Jean-Claude Lebrun, *Jean Echenoz*, Monaco, Éd. du Rocher, 1992, p. 79.

<sup>31</sup> Nina Catach, *La Ponctuation*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994, p. 115 ; d'après un article de A. Maquet, « J.-P. Sartre et les deux-points », *Vie et langage*, 1969.

<sup>32</sup> Voir l'article de Claude Gruaz, « La ponctuation, c'est l'homme... Emploi des signes de ponctuation dans cinq romans contemporains », *Langue française*, 1980, n°45, p. 113-124.

<sup>33</sup> Jacques Anis, *L'Écriture, théories et descriptions*, op. cit., p. 134.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 92.

<sup>37</sup> Jacques Anis, *L'Écriture, théories et descriptions*, op. cit., p. 134-135 ; « en effet, si dans certains cas ils ont une fonction sous-phrastique [...], [les deux-points] peuvent intervenir à un niveau inférieur (syntagme) ou à un niveau supérieur (phrase ou paragraphe) », *id. ibid.*, p. 123-124.

<sup>38</sup> Nina Catach, *La Ponctuation*, op. cit., p. 70.

<sup>39</sup> Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 394.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 398.

Les deux-points sont utilisés pour marquer une relation d'implication, principalement de cause à conséquence, ou inversement, valeur conventionnelle qui se situe *a priori* au rebours d'une esthétique de l'imprévisible. Mais il arrive que la relation d'implication soit battue en brèche par l'incongruité qu'elle souligne : « sa montre indiquait trois heures vingt, c'était invraisemblable : l'homme situait ce moment entre dix-neuf et vingt et une heures » (*CH*, p. 10). La valeur logique est réinterprétée de manière plus lâche, à la limite de la parodie, dans certaines séquences exprimant une explicitation sur un mode expolitoire qui suggère la vacuité : « Comme c'est leur premier véritable entretien, c'est exploratoire surtout : effleurant maint sujet sans le développer loin, ils procèdent à un tour d'horizon pointilliste, par références principalement » (*EM*, p. 127-128), « Rien de remarquable, rien de notable ne se manifesta : chaque soir, sur le livre de bord, les officiers contresignaient le néant » (*EM*, p. 175)].

### 3.2. Valeurs d'expansion : énumération ou description

Tout aussi conventionnel et répandu dans les romans d'Echenoz, l'emploi des deux-points pour introduire une énumération ou une description. Dans cet usage le recours à un syntagme elliptique touche aussi bien la séquence introduite que la séquence introductrice, ou les deux simultanément, accentuant l'effet d'implicite : « Tombe dans le fauteuil rouge, presse la télécommande : du sport, des hommes qui lancent, courent, sautent, retombent » (*EM*, p. 65) ; « Deux tableaux : un aïeul, un paysage plat » (*EM*, p. 68). Minimale ou étendue, l'énumération est le lieu privilégié d'un mouvement d'expansion qui développe la phrase vers la droite, dans des proportions imprévisibles :

Bob désigna la boîte à gants : raide de graisse, un gant célibataire hébergeait là toute une famille de cartes routières fripées, une communauté gondolée de contraventions en uniforme vert, un couple de chiffons, une paire de lunettes noires, une vieille tribu de points Mobil, une bande désœuvrée de petites pièces détachées sans avenir, une flasque vêtue de cuir emplie de whisky Jameson. (*EM*, p. 148)

La phrase à deux-points joue ainsi sur des effets de contraste de longueur entre la séquence introductrice et la séquence introduite.

### 3.3. Valeur polyphonique : l'introduction du discours rapporté

Dans leur valeur polyphonique, les deux-points sont employés pour indiquer la « passation du pouvoir de parler »<sup>41</sup>, soit un rôle très fort dans un texte romanesque. Le recours à la fonction polyphonique est contrasté d'un roman à l'autre : presque totalement absente dans *Cherokee*, sa présence avant le discours rapporté y crée plutôt un effet de surprise ; fréquente mais ne s'imposant pas comme la norme du texte dans *L'Équipée malaise*, elle suscite ce que J. Drillon appelle « l'effet du "non-deux-points" »<sup>42</sup>.

Les deux-points annoncent tantôt un dialogue<sup>43</sup>, tantôt une réplique isolée, le discours direct étant alors signalé de manière codifiée conjointement par un saut de ligne et par un tiret de dialogue : « Le docteur agitait son doigt vers un point de la meute aviaire :

– Des inséparables, vous savez, ce sont les plus connus. Généralement on les sépare, vous imaginez la suite » (*CH*, p. 35).

Ils sont également utilisés pour introduire une citation intégrée à la phrase, avec un verbe déclaratif pour tout marquage : « ces muqueuses exceptionnelles qui engloutissaient d'un trait le contenu du gobelet, qui *articulaient* ensuite : qu'est-ce qu'il a, qu'est-ce qu'il veut » (*EM*, p. 33)<sup>44</sup>. Les deux-points introduisent aussi bien le discours direct que le discours indirect libre, soutenu par un verbe de parole : « Puis il fallut discuter un moment de leur prochaine rencontre : mieux valait d'abord voir venir, peut-être, attendre que les choses se tassent un peu » (*CH*, p. 124) ; « Le duc aima ce projet : Chantilly lui pesait, avoua-t-il [...] » (*EM*, p. 148).

Dans d'autres cas les deux-points constituent l'unique marquage du discours, qui s'apparente donc à une forme sous-marquée du discours direct, à la limite du pur discours direct libre : « Bob [...] »

---

<sup>41</sup> Nina Catach, *La Ponctuation*, op. cit., p. 70.

<sup>42</sup> Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, op. cit., p. 391.

<sup>43</sup> Voir par exemple *Cherokee*, p. 170 et 186, et *L'Équipée malaise*, p. 102.

<sup>44</sup> Le terme déclaratif est oblique dans la citation suivante, où il est de nature nominale : « Le duc fit diversion par l'annonce d'innovations techniques mineures : on généraliserait désormais l'emploi de bouillies anticryptogamiques, et l'on doublerait dès demain la première équipe de seringueiros » (*EM*, p. 35).

s'en va se coller contre la vitre : tiens, il y a un avion dans cet air de plomb. Ah non, ce n'est pas un avion » (*EM*, p. 28).

En somme, les deux-points ne sont pas enfermés dans un rôle convenu du point de vue de la fonction polyphonique. Ces fluctuations contribuent à renforcer les variations du marquage du discours rapporté globalement. La parole ou la pensée des personnages tend à se confondre avec l'événement, comme on le voit bien pour certaines occurrences réduites à un mot comportant une forte valeur émotionnelle ou dramatique : « Il tremblait un peu, son cœur battait vite et fort, il ferma les yeux : Jenny Weltman » (*CH*, p. 180), « Brusquement, il défit les boutons de son manteau, en écarta les pans comme font les exhibitionnistes, cria :

– Morgan ! » (*CH*, p. 80).

#### 3.4. Vers une valeur narrative : l'annonce d'un événement

La fonction polyphonique manifeste ce que N. Catach appelle « l'effet d'annonce » dans lequel s'est spécialisé le signe : « Il indiquait dans la période oratoire des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s. "l'acmé" [...] »<sup>45</sup>. Aujourd'hui, « Plus généralement, les deux-points marquent la séparation entre un thème titre initial et son développement prédicatif »<sup>46</sup>. Le statut rhématique de l'élément introduit est volontiers souligné par une construction elliptique qui fait songer à l'écriture journalistique ou publicitaire, et même précédée d'une anacoluthie dans l'exemple suivant : « Rentré dans sa chambre, le téléphone sonnait : Bob. » (*EM*, p. 140), « il s'exprimait comme il se nourrissait : méthode et lenteur » (*EM*, p. 166).

Echenoz active pleinement la valeur d'annonce des deux-points en les utilisant pour présenter un événement, ce qui tend à leur conférer une valeur narrative. L'organisation de la phrase œuvre alors pour un effet de révélation qui accompagne la structure du récit : « Le duc jeta deux dés : après leur brève chorégraphie, au lieu du quatre convoité, un as parut en compagnie du fréquent cinq. » (*EM*, p. 176), « un jeune cadre bancaire inconscient [...] a voulu se jeter sur lui : aussitôt, le héron a fait feu » (*EM*, p. 190). Dans le dénouement de *Cherokee*, l'annonce de la mort de Ripert, assassiné de manière inopinée par l'un des membres d'une secte, est précisément introduite par les deux-points : « Ripert les rejoignit avec un petit temps de retard qui produisit un contretemps, comme une fausse note dans une exécution : une brève indécision flotta dans l'air et l'un des glabres en profita pour tirer sur le collègue de Bock » (*CH*, p. 224). Signe de la discontinuité, beaucoup plus efficace que la virgule ou le point-virgule, les deux-points créent « l'attente du terme qu'ils détachent, grâce à une pause plus marquée »<sup>47</sup> ; le potentiel romanesque du signe se trouve ainsi exploité dans le sens d'une dramatisation, pour reprendre l'interprétation de L. Jenny, selon qui la phrase est « une dramaturgie du sens »<sup>48</sup>.

« La littérature a [...] insisté sur l'advenu du nouveau, sur l'événement comme singularité qui vient rompre le cours régulier du temps »<sup>49</sup> ; par-delà la tension qu'ils manifestent entre un passé et un futur du texte, les deux-points semblent foncièrement tournés vers l'avenir dans les romans d'Echenoz, l'avenir qui donne son nom à un lieu-dit à l'ouverture du dernier chapitre de *L'Équipée malaise* : « L'Avenir est presque limitrophe du Loiret » (*EM*, p. 244). C'est selon cette orientation particulière qu'ils participent à l'écriture du temps qui fonde l'usage de la ponctuation selon I. Serça<sup>50</sup>.

Pour conclure, il est possible d'affirmer que dans les deux romans d'Echenoz, l'événement est en partie fondé dans la phrase même. Les conditions du sentiment de l'imprévisible sont créées stylistiquement à travers des figures privilégiées : le zeugme, l'hypallage, l'anacoluthie et les analogies. L'imprévisible repose là sur une certaine virtuosité qui ne peut toutefois se soutenir constamment. C'est donc également au moyen de la juxtaposition énonciative et syntaxique, de la parataxe asyndétique prolongée par l'usage des deux-points maximalisant l'effet d'annonce, que s'instaurent les conditions de l'inattendu qui affecte intellectuellement et émotionnellement le lecteur. L'absence de logique de l'existence, le déficit de lien social et affectif, ainsi portés par la langue echenozienne, signifient en creux l'appel à l'événement et à la rencontre.

<sup>45</sup> Nina Catach, *La Ponctuation*, op. cit., p. 70.

<sup>46</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul., *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 92.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Laurent Jenny, « La phrase et l'expérience du temps », *Poétique*, n°79, 1989, p. 282.

<sup>49</sup> François Dosse, *Renaissance de l'événement*, op. cit., p. 7.

<sup>50</sup> Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.



Dans la mesure où la réduction de la part programmée de l'écriture différencie l'œuvre artistique de la littérature formatée, on peut sans doute considérer que l'imprévisible est doublement constitutif de la littérarité, à la fois générique (romanesque) et générale. L'aspiration de l'écrivain désireux d'emporter le lecteur dans le mouvement de la phrase, et d'innover par rapport aux œuvres antérieures, rejoint enfin le propos du philosophe M. Jimenez, selon qui « L'imprévisible est au cœur de toute création artistique, il est l'indice de la liberté nichée en elle »<sup>51</sup>.

Sophie JOLLIN-BERTOCCHI  
Université de Paris-Saclay (Versailles/Saint-Quentin-en-Yvelines)

---

<sup>51</sup> Marc Jimenez, « Improvisation sur l'imprévisible », dans Dominique Berthet (dir.), *L'Imprévisible dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 115.