



HAL
open science

”14, roman” : l’Histoire comme si Echenoz y était...

Claire Stolz

► **To cite this version:**

| Claire Stolz. ”14, roman” : l’Histoire comme si Echenoz y était... 2019. hal-02334670

HAL Id: hal-02334670

<https://hal.science/hal-02334670>

Preprint submitted on 27 Oct 2019

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

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

14, ROMAN : L'HISTOIRE COMME SI ECHENOZ Y ETAIT...

Claire Stolz

Sorbonne Université, STIH

Echenoz a exploré pour mieux s'en distancier de nombreuses formes romanesques, roman policier, roman d'espionnage, roman de science-fiction, avant de s'attaquer à un genre a priori non romanesque, ou plutôt non fictionnel, la biographie « sans scrupules biographiques » (précise la quatrième de couverture de *Des Éclairs*), avec la trilogie (ce nonobstant sous-titrée « romans ») *Ravel* (2006), *Courir* (2008), *Des Éclairs* (2010). Puis, en 2012, il publie *14*, consacré à la Grande Guerre, titre associé sur la couverture à la mention *roman* ce qui tendrait à rattacher le livre au genre du roman historique. Entre la période des romans de pure fiction et la période d'inspiration non fictionnelle, un changement stylistique d'importance intervient, la disparition du passé simple dont l'emploi avait pourtant signé pour la critique le retour triomphant du récit, au profit du passé composé et du présent. Entre les trois biographies et *14*, le changement est d'abord dans l'objet : non plus la vie d'un homme du berceau à la tombe, mais une période, de la déclaration de guerre le 1^{er} août 1914 à la fin de celle-ci, « au cours de la bataille de Mons qui a été la dernière », autrement dit, pas la bataille du 23 août 1914, la plus célèbre, mais celle, moins connue, qui opposa les Canadiens aux Allemands et qui prit fin avec l'armistice du 11 novembre 1918.

Dans ce travail, on voudrait donc montrer comment Echenoz détourne le roman historique, en introduisant une thématique certes historique, mais plus anthropologique qu'individuelle ou héroïque, et en écrivant un vrai roman échenozien, avec les caractéristiques d'écriture qu'on lui connaît, mais plus particulièrement avec un travail sur le point de vue très moderne, parce qu'influencé par les techniques cinématographiques, pour aboutir à une subtile alchimie qui tout en donnant à lire une fiction, fait du narrateur et du lecteur des témoins presque directs de l'Histoire, où les personnages en tant qu'individus ne sont pas aussi importants qu'en tant que représentation socio-historique.

1- Une thématique de réalisme historique, à visée anthropologique

Dans *14*, Echenoz prend soin de poser un cadre historique bien avéré et donner au lecteur des références connues ; ainsi l'incipit raconte-t-il l'annonce de la mobilisation le 1^{er} août 1914 dans ce qui semble être une petite ville de province (contrepoint au fameux et parisien *Été 14* de Martin du Gard ?), et qui s'avèrera plus tard (chap. 2, p. 21) être Nantes¹, annonce vue – au sens propre du terme, puisqu'il voit le battement des cloches avant de les entendre – par un homme dont on ne

¹ Echenoz commet ici d'ailleurs une petite invraisemblance : en effet, il place Anthime et son vélo à une dizaine de kilomètres de la ville et à une vingtaine de l'océan ; or Nantes est à une cinquantaine de kilomètres de l'Atlantique ; il y a ici sans doute confusion entre Nantes et Rochefort, là où habitait le soldat dont Echenoz a retrouvé les carnets qui ont servi de point de départ à l'œuvre (voir « Jean Echenoz: "Je ne vois pas bien ma place dans les académies" », *Propos* recueillis par Philippe Delaroche et Baptiste Liger, publié le 08/10/2012, http://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-echenoz-a-part-ca-je-hais-les-points-de-suspension_1170850.html)

connaît que le prénom délicieusement désuet et riche d'évocations, Anthime, et son vélo, objet emblématique de l'époque et du personnage, « un solide modèle Euntes conçu par et pour des ecclésiastiques » (p. 8) ; ensuite tout au long du roman, il fera allusion aux grands événements de cette guerre, mais de façon décalée, c'est-à-dire sans prononcer certains des mots qui y sont attachés en tant que tragédie et geste nationales, comme par exemple les taxis de la Marne, Verdun, le chemin des Dames. Aucun des grands chefs de l'armée (Joffre, Pétain), aucun des hommes politiques de l'époque (Jaurès, Clémenceau) ne sont mentionnés. Cette thématique réaliste n'a donc rien d'épique, ni rien d'emphatique : elle s'appuie sur des détails de la vie quotidienne du soldat, et surtout sur l'évocation des objets qui l'accompagnent, et l'on peut dire qu'Echenoz a fait un travail de documentation digne d'un Zola, l'emphase en moins. Ainsi son attention s'arrête sur l'équipement du soldat, que jamais - notons-le - il n'appelle le « poilu », refusant de souscrire au discours convenu, mais semblant adopter une perspective d'anthropologie historique un peu à la façon de Leroy-Ladurie², avec de nombreuses listes d'objets, comme celle des types de chaussures fabriquées chez Borne-Sèze :

Toute sorte de chaussures : souliers pour hommes, dames et enfants, bottes, bottines et bottillons, derbys et richelieus, sandales et mocassins, chaussons, pantoufles, mules, modèles orthopédiques et de protection, jusqu'au snow-boot récemment inventé, sans oublier le godillot qui tient son nom de son créateur, découvreur entre autres merveilles de la différence entre le pied guche et le pied droit. Tout pour l'extrémité chez Borne-Sèze: de la galoche à l'escarpin, des brodequins aux talons aiguilles. (p. 37)

On a ainsi un passage particulièrement marquant, au chapitre 6 (p. 48-50) qui décrit le havresac du soldat d'une manière très technique, en retenant le nom du modèle (« as de carreau 1893 ») pour sa cocasserie et pour ce qu'il révèle du retard de l'équipement militaire français ; il utilise seulement deux métaphores pour décrire la couleur du camouflage, « du vert wagon au brun cachou », dont on remarque le caractère décalé de la seconde, qui, bien éloignée du champ sémantique de la guerre, contrairement à celle du wagon, fait allusion à une friandise assez incongrue ici :

modèle as de carreau 1893 et dont l'infrastructure était un cadre en bois couvert d'une enveloppe de toile épaisse, du vert wagon au brun cachou. On le fixait sur son dos par deux bretelles en cuir, articulées en leur milieu par un dé en laiton. (p. 48)

Le paragraphe suivant enchaîne ensuite sur le poids du sac à vide (« six cents grammes ») et le passage se finira avec le chapitre deux pages plus loin, sur le poids final du chargement :

L'ensemble de cet édifice avoisinerait alors au moins trente-cinq kilos par temps sec. Avant qu'il ne se mette, donc, à pleuvoir. (p. 50)

Entre le début et la fin de ce passage, Echenoz livre une liste exhaustive du contenu du sac, puis de ce qu'on arrime sur celui-ci. La liste est purement objectale, et soigneusement organisée, subdivisée en cinq groupes d'objets typographiquement isolés par des tirets, répartis (c'est moi qui souligne)

en *matériel alimentaire* – bouteilles d'alcool de menthe et substitut de café, boîtes et sachets de sucre et de chocolat, bidons et couverts en fer étamé, quart en fer embouti, ouvre-boîte et canif – en *vêtements* – caleçons court et long, mouchoirs en coton, chemises de flanelle,

² Emmanuel Leroy Ladurie est notamment l'auteur d'un livre dont le succès dépassa largement le cercle des historiens, et qui fit connaître au grand public cette approche anthropologique, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Gallimard, 1975.

bretelles et bandes molletières -, en *produits d'entretien et de nettoyage* – brosses à habits, à chaussures et pour les armes, boîte de graisse, de cirage, de boutons de lacets de rechange, trousse de couture et ciseaux à bouts ronds – en *effets de toilette et de santé* – pansements individuels et coton hydrophile, torchon-serviette, miroir, savon, rasoir, rasoir avec son aiguisoir, blaireau, brosse à dents, peigne – ainsi qu'en *objets personnels* – tabac et papier à rouler, allumettes et briquet, lampe de poche, bracelet d'identité à plaques en maillechort et aluminium, petit paroissien du soldat, livret individuel. (p. 48-49)

Suivent alors « divers accessoires échafaudés » sur le sac, pour lesquels Echenoz adopte une énumération organisée non pas selon la catégorie d'objets, mais selon sa place dans l'édifice, « au sommet », « à l'arrière », et « latéralement » ; à cette organisation textuelle rigoureuse, militaire, s'oppose le caractère hétéroclite des objets : tente, gamelle, fagot de bois sec, marmite, outils de jardinage et de terrassement, lanterne...

Le caractère surréaliste de ce chargement est souligné par une certaine désactualisation de celui-ci, la liste étant composée de substantifs majoritairement privés de déterminants, et surtout peut-être, alors que ces descriptions sont embrayées par un passage à l'imparfait itératif qui raconte le quotidien du soldat pendant la guerre de mouvement, par l'utilisation dans le premier paragraphe d'un conditionnel prospectif : « Mais il s'alourdirait vite par un premier lot de fournitures réglementaires » (p. 48), tandis que le second paragraphe consacré à l'empilement d'objets à l'extérieur du sac renoue avec l'imparfait : « Tout cela n'empêchait nullement qu'ensuite on arrimât sur lui, à l'aide de sangles, divers accessoires échafaudés » (p. 49), avant de déployer à nouveau la description au conditionnel : « Au sommet, d'abord [...] trônerait une gamelle individuelle » (p. 49). Visiblement cette alternance d'imparfait et de conditionnel répond à un effet de polyphonie et exprime un jeu des points de vue. En effet, imparfait et conditionnel simple ont en commun d'être des temps d'aspect non accompli ; temps du passé ou futur du passé, ils marquent tous les deux que le procès n'appartient plus à l'univers du locuteur ; temps de l'hypothèse, du contrefactuel, ils peuvent aussi marquer tous deux que le procès n'appartient pas à l'univers de croyance du locuteur. C'est pour cela que ce sont des temps polyphoniques par excellence, parfaitement adaptés par exemple aux hybridations du discours indirect libre. Mais ils s'opposent en ce que l'imparfait est d'aspect sécant, tandis que le conditionnel est, comme le futur, d'aspect global³. Cela permet ainsi au narrateur de déplacer insensiblement à la fois le focus temporel, du passé à un futur du passé, et le focus narratorial, le point de vue choisi : avec l'imparfait, ici itératif, l'aspect sécant du temps montre le procès de l'intérieur et donne la priorité au point de vue collectif des soldats, et à la chronologie de leur emploi du temps ; il est d'ailleurs associé

³ Cette analyse de l'aspect du conditionnel peut paraître contredite par ses emplois modaux ; la plupart des ouvrages de grammaire gardent un silence prudent sur la question, se bornant à opposer l'imparfait sécant au passé simple global ; néanmoins, les quelques ouvrages que j'ai pu consulter qui prennent position, considèrent que la base infinitive du conditionnel lui confère un aspect global, comme le futur simple (Olivier Soutet, *Syntaxe du français*, PUF, 1989, p. 39 ; Delphine Denis et Anne Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, LGF, 1994, p. 274 ; Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Duculot, 1997, § 408, p. 324, et surtout §521-531, p. 404-414, et l'opposition (p. 413) entre « Oui, elle l'écrivait » (global) et « oui, elle allait l'écrire » (sécant) me paraît convaincante pour ces emplois prospectifs qui nous intéressent ici.

dans le passage au pronom indéfini *on* qui les désigne et à des connecteurs temporels ; on est alors en pleine anthropologie historique et sociale :

[...] *on* se livrait à des activités de routine : [...]. *Puis on* mangeait, dormait, repartait au clairon *après* s'être harnachés de son fusil [...] *après* avoir rendossé son havresac [...]. *On* le fixait sur le dos [...] (p. 47-48)

Avec le passage au conditionnel prospectif, la prolepse qu'il exprime relève forcément du point de vue du narrateur, « omniscient » dans la terminologie narratologique traditionnelle qui va jusqu'à définir ce type de focalisation comme celle d'un narrateur qui en sait plus que ses personnages⁴, ou « point de vue raconté » dans la terminologie énonciative d'Alain Rabatel, point de vue dans lequel on raconte en faisant montre d'une certaine empathie avec le personnage, qui serait de l'ordre du cognitif, c'est-à-dire lorsque le texte est écrit « d'après la perspective d'un personnage, sans que ce personnage ne soit un authentique focalisateur⁵ », et l'on a alors un conditionnel proleptique qui, contrairement au futur historique objectif, est polyphonique :

Le sac ne pesait d'abord, vide, que six cents grammes. Mais il s'alourdirait vite par un premier lot de fournitures réglementaires [...] (p. 48) [vs *Mais il s'alourdira vite...]

En effet, on peut avec Pierre Patrick Haillet⁶ comprendre ce conditionnel prospectif comme la marque d'un locuteur-narrateur ultérieur mais épousant empathiquement la situation (et non le point de vue) d'un autre énonciateur antérieurement au chargement – à savoir Anthime ou ses camarades de galère – sur le point de supporter la charge du sac :

Le procès [...] est représenté à la fois comme ultérieur au repère constitué <par le moment où le sac est vide > et comme intégré à la réalité du locuteur auteur de l'énoncé ; ces deux points de vue – distincts et non contradictoires sont attribués au "locuteur-en-tant-que-tel". C'est ainsi que s'explique, dans le cadre de l'approche polyphonique, la particularité des emplois objectifs du conditionnel temporel, par contraste avec ses emplois subjectifs.⁷

Beaucoup d'autres détails matériels montrent la précision avec laquelle Echenoz s'est documenté, et donnent à voir le quotidien du soldat avec ce point de vue raconté empathisé par l'utilisation du *on* qui unit dans la même coénonciation le narrateur, le soldat (Anthime et les autres), et aussi le lecteur, par exemple en ce qui concerne le costume du soldat et son appréciation esthétique (c'est moi qui souligne) :

Quant aux changements de tenue, c'est au printemps qu'on a touché de nouvelles capotes bleu clair, *seyantes sous le soleil revenu*, le pantalon rouge *trop criard* ayant quant à lui presque disparu, soit qu'on le recouvrît d'une salopette bleue, soit qu'on le remplaçât par un pantalon de velours. (p. 72-73)

Ou le costume de l'aviateur, dans ce passage au présent de narration qui déclenche l'hypotypose, mais aussi déplace le point de vue du narrateur au plus près du narré et y entraîne le lecteur :

⁴ Encore que, dans le cas présent, on voit mal comment le soldat, après trois semaines de campagne, ignorerait encore la charge de son sac.

⁵ A. Rabatel, *Homo narrans*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 100.

⁶ P.-P. Haillet, *Le conditionnel en français : une approche polyphonique*, Paris, Ophrys, 2002, p. 10-11

⁷ P.-P. Haillet, *op.cit.*, p. 30.

Sous leur casque et leurs grosses lunettes, même ment vêtus de combinaisons de toile noire caoutchoutée, doublées de lapin et renforcées de chèvre, vestes et pantalons en cuir, gants et chaussons fourrés, les deux hommes se ressemblent [...] (p. 52).

Dans cette perspective anthropologique, les faits quotidiens sont aussi évoqués, dans la manière fataliste dont ils sont reçus par les soldats, avec l'usage de tournures impersonnelles ou passives au passé composé d'aspect accompli, qui marque bien l'impuissance ou l'attitude de spectateur du locuteur narrateur, mais aussi du protagoniste :

Il s'est produit qu'un soir, après quinze jours de marche, l'ordre a été donné de noircir les gamelles pour en affaiblir la visibilité. Anthime ne sachant pas bien s'y prendre, il a regardé comment les autres procédaient, chacun selon, puis il s'en est tiré avec un petit mélange de terre et de cirage. (p. 45-46)

Echenoz récolte aussi certains termes techniques ou argotiques, mais il les choisit toujours soit parce qu'ils sont connus du grand public (par exemple, il évoque à plusieurs reprises les boîtes de « singe » qui constituaient les repas des hommes), soit parce qu'ils sont très évocateurs, car faciles à rattacher à une base lexicale bien connue, comme les « mercantis » (p. 44), ou la « cervelière », qu'il se donne cependant la peine de gloser

des cervelières, calottes en acier qui vous enveloppaient le crâne et qu'on devait porter sous la basane du képi (p. 73)

ou comme « le godillot qui tient son nom de son créateur » (p. 37) ou bien encore « les brodequins » (p. 116) désignant ici la grosse chaussure de marche des militaires de la Grande Guerre, mais plus connus du lecteur moderne pour être les chaussures de peau et d'étoffe des princes de jadis, de sorte que le narrateur conte par le menu le scandale auquel ils donnèrent lieu, en profitant ainsi pour donner les éléments constitutifs d'une chaussure tout terrain, dans une description négative (j'ai souligné en italiques les éléments descriptifs) :

On s'est montré de moins en moins regardant sur un *cuir* de qualité quelconque, [...] pour tout dire au seuil du carton. On a systématisé la production de *lacets* à section carrée, plus faciles à fabriquer mais plus fragiles qu'à section ronde, en négligeant la finition de leurs embouts. On a mégoté de même sur le *fil à coudre* et, au cuivre des *œillettes*, on a substitué un fer plus oxydable et le moins coûteux possible, de même pour les *rivets*, les *chevilles*, les *clous*. Bref on a réduit à l'extrême les frais de matériaux, au mépris de tout souci de *robustesse* et d'*étanchéité*. (p. 116)

L'usage systématique du *on*, ici parfaitement indéfini, désignant les fournisseurs de l'armée, et construisant une progression thématique à thème constant, sert un point de vue qui évolue, selon la terminologie de Rabatel, du point de vue raconté au point de vue asserté, où une opinion est assertée, explicitement assumée, par le narrateur, avec toute une série de termes péjoratifs et polémiques qui condamnent sans appel les fabricants véreux : la reformulation « pour tout dire au seuil du carton », le verbe péjoratif « mégoter » qui dit la mesquinerie de l'économie, et enfin, la formule conclusive « au mépris de tout souci de robustesse et d'étanchéité » qui présuppose les exigences minimales de ce type de chaussures tout en assertant leur négation.

Un autre passage du livre confronte d'une manière plus visible le point de vue raconté empathique et le point de vue asserté, lorsque le narrateur évoque la vie terrible dans les tranchées :

On s'accroche à son fusil, à son couteau [...] dans l'air empesté par les chevaux décomposés, la putréfaction des hommes tombés puis, du côté de ceux qui tiennent encore à peu près droit dans la boue, l'odeur de leur urine et de leur merde et de leur sueur, de leur crasse et de leur vomit, sans parler de cet effluve envahissant de rance, de moisi, de vieux, alors qu'on est en principe à l'air libre sur le front.[...] (p. 78-79)

Ce passage commence donc avec un paragraphe qui adopte le point de vue raconté en grande empathie avec les soldats, marqué par le *on* collectif du personnage, du narrateur et du lecteur, empathie qui tend au pathos, du fait de l'accumulation verbale, avec une énumération polysyndétique, et une tendance au rythme ternaire (les chevaux décomposés, la putréfaction des hommes, l'odeur/ de leur urine et de leur merde et de leur sueur/ de rance, de moisi, de vieux⁸), pathos en même temps difficilement évitable, du fait de l'horreur réelle de la situation décrite ; on peut même dire que le réalisme poussé ici à l'hypotypose, force à une description pathétique. C'est alors qu'Echenoz intervient dans le texte pour le commenter et presque le démonter :

Tout cela ayant été décrit mille fois, peut-être n'est-il pas la peine de s'attarder encore sur cet opéra sordide et puant. Peut-être n'est-il d'ailleurs pas bien utile, ni très pertinent, de comparer la guerre à un opéra, d'autant moins quand on n'aime pas tellement l'opéra, même si comme lui c'est grandiose, emphatique, excessif, plein de longueurs pénibles, comme lui cela fait beaucoup de bruit et souvent, à la longue, c'est assez ennuyeux. (p. 79)

On passe donc d'un point de vue raconté à un point de vue asserté, fortement exhibé. Et ce que dénonce ici l'auteur, c'est le caractère forcément emphatique de la représentation de la guerre ; il critique la métaphore de l'opéra qu'il a utilisée « peut-être n'est-ce pas bien utile, ni très pertinent de comparer la guerre à un opéra » pour mieux la justifier avec virtuosité, en se jouant des stéréotypes. En effet, la critique de la métaphore de l'opéra dans le cadre du prêt-à-penser paraît justifiée : l'opéra est une œuvre d'art, un objet esthétique, ce que n'est évidemment pas la guerre ; mais il ose ensuite d'abord dire qu'*on* (c'est-à-dire lui, mais aussi le lecteur) a le droit de ne pas aimer l'opéra, ce qui paraîtrait peut-être autoriser alors la métaphore disqualifiante ; or, par un effet de retardement argumentatif, l'auteur prétend tirer argument de ce désamour pour disqualifier la métaphore elle-même « d'autant moins, dit-il, quand on n'aime pas tellement l'opéra », avant de se lancer dans une concession hypothétique « même si comme lui c'est grandiose, emphatique, excessif, plein de longueurs pénibles, comme lui cela fait beaucoup de bruit et souvent, à la longue, c'est assez ennuyeux ». La première partie de la concession décline une série de caractéristiques de l'opéra de moins en moins positives (serait-ce une tapinose ?) : « grandiose, emphatique, excessif », avant de basculer carrément dans la péjoration (« longueurs pénibles », « beaucoup de bruit », « ennuyeux ») ; et la phrase est aussi bizarrement construite, avec une anacoluthie ; phrase syntaxiquement un peu boîteuse donc, mais au profit du rythme qui retarde, fait attendre la chute « c'est assez ennuyeux », mot qui clôt le chapitre...

⁸ Pour ce dernier groupe ternaire, il y a peut-être bien une réécriture ou une réminiscence du début de la description de la pension Vauquer dans *le Père Goriot* de Balzac : « Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu'il faudrait appeler l'odeur de pension. Elle sent le renfermé, le moisi, le rance; elle donne froid, elle est humide au nez, elle pénètre les vêtements; elle a le goût d'une salle où l'on a dîné.; elle pue le service, l'office, l'hospice. »

Ce paragraphe soulève bien des questions et permet bien des réponses. Du côté des questions, on voit qu'Echenoz reprend ici la vieille problématique de la légitimité de l'art à dire l'horreur, à raconter l'indicible et surtout à le traiter dans un objet esthétique. Du côté des réponses, on retrouve ici ce qui fait de *14*, malgré son sujet, un roman typiquement échenozien : l'art du retournement logique, qui va au-delà du paradoxe ; l'intrusion du narrateur, et la métalepse d'auteur, qui soulève le rideau de la fiction et la retourne comme un gant ; et du point de vue figural, l'horreur de l'emphase – sinon dans une visée ironique – et au contraire peut-être le choix de la litote.

2- Une fiction échenozienne

Cette vision d'anthropologue et cette plongée dans le quotidien du soldat de la guerre de 14 n'en restent pas moins des fictions échenoziennes, c'est-à-dire dans lesquelles on retrouve les ingrédients du roman échenozien, d'une part en ce qui concerne la construction des personnages et la gestion des informations référentielles, traitées d'une manière très fictionalisante et très échenozienne, d'autre part, dans les choix d'écriture figurale, avec la place majeure de quelques figures macrostructurales, l'hypotypose, la litote, l'ironie, la métalepse, et de ce qu'on peut considérer comme une figure macrostructurale de second niveau, à la base de l'écriture fictionnelle depuis Homère, le catalogue. Et enfin, le regard cinématographique.

1) *La construction de personnages de roman sans épaisseur psychologique*

Le roman est centré autour de deux personnages principaux, Anthime et Blanche, d'un personnage secondaire, Charles, et de comparses, les compagnons d'Anthime à la guerre, Padioleau le garçon boucher, Bossis l'équarrisseur et Arcenel le bourrelier ; ces trois derniers, privés à tout jamais de prénom, sont présentés, avec leur métier et leur « habitus » (p. 15), comme dit le narrateur, dès le début du chapitre 2 ; ils participent de ce point de vue à l'entreprise de description historique du roman, avec des métiers qui ont parfois presque disparu comme celui de bourrelier⁹.

Anthime, lui, apparaît, comme Blanche et Charles, d'abord uniquement avec un prénom, ce qui d'emblée exprime une intimité entre le narrateur et ces personnages, intimité dans laquelle le lecteur entre immédiatement de plain pied. On a déjà noté le caractère proprement poétique de ce prénom Anthime, qui peut apparaître comme un mot-valise agglomérant *anthume* et *intime* et dont Jean Echenoz¹⁰ a dit qu'il l'avait trouvé sur un monument aux morts ; le prénom de Charles, si proprement romanesque, de Charles Grandet à Charles Bovary, et enfin Blanche, prénom aragonien de l'amnésie (*Blanche ou l'oubli...*) et de la transparence, car jamais on ne connaîtra les sentiments de la jeune femme qui pourtant illumine le roman.

⁹ « Artisan, ouvrier qui fabrique, répare, vend les harnais des chevaux et des bêtes de somme, ainsi que certains articles en cuir (ceintures, sacs, intérieurs de voitures) » (TLFI).

¹⁰ « Jean Echenoz: "Je ne vois pas bien ma place dans les académies" ». Propos recueillis par Philippe Delaroche et Baptiste Liger (Lire), publié le 08/10/2012, http://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-echenoz-a-part-ca-je-hais-les-points-de-suspension_1170850.html

En ce qui concerne Anthime, il est remarquable de voir comment le romancier distille lentement les informations à son sujet, avec retard, avec décalage, refusant de nous en livrer un portrait en règle et exhaustif : si l'on apprend dès la troisième page qu'il est comptable (p. 9), il faudra attendre la fin du chapitre 9, p. 70, pour apprendre, au détour d'une conversation entre Blanche et son médecin, que Charles et Anthime sont frères, avec un retardement maximal, mais aussi avec une mise en relief totale par le détachement à droite du prénom :

Et son frère, à part ça, a demandé Monteil. Pardon, a dit Blanche, le frère de qui? Le frère de Charles, a rappelé Monteil, vous avez des nouvelles? Des cartes postales [...]. Là je crois qu'ils sont dans la Somme, il ne se plaint pas trop. Tant mieux a opiné Monteil. De toute façon, a rappelé Blanche, ça n'a jamais été un garçon à trop se plaindre, Anthime. (p. 70)

Quant au nom de famille d'Anthime, on le reconstituera alors, en se souvenant que celui de Charles nous a été dévoilé au moment de sa mort, Sèze ; dès le début de l'action, quand le tocsin sonne la mobilisation générale, il est dessiné seulement en creux, dans un portrait négatif et passif avec trois occurrences dans la même page du lexème *sans* devant des verbes dont il est agent : « sans trop y croire », « sans aussitôt réagir », « sans qu'Anthime s'en aperçût » (p. 11) ; dès la page 13, l'attention est attirée sur son bras droit qu'il va perdre à la guerre, et qui est déjà douloureux ; c'est dans le chapitre 2 que les portraits parallèles d'Anthime et de Charles nous sont offerts, visages dont d'emblée il ne reste guère que la moustache et surtout le caractère « inexpressif » qui rappelle les personnages impénétrables, mais chargés de symboles du peintre Magritte :

Sujet de taille moyenne et au visage commun, rarement souriant, barré d'une moustache comme à peu près tous les hommes de sa génération, vingt-trois ans, portant son uniforme neuf sans plus de prestance que sa tenue quotidienne utilitaire, Anthime a envisagé d'aller parler à Charles – vingt-sept ans quant à lui, non moins inexpressif ni moustachu mais plus fringant, plus élancé, portant son regard calme et glacé sur le monde, [...] (p. 16-17)

Ce portrait est évidemment insolite, d'une part parce qu'il insiste sur le caractère peu remarquable de celui qui est pourtant clairement posé comme le personnage principal ; et d'autre part parce que le trait le plus important, « inexpressif », est retardé dans la présupposition nécessaire à la compréhension du comparatif « non moins inexpressif », dans un décalage informationnel qui met dans le présupposé ce que l'on aurait attendu dans le posé. Mais cette information ainsi mise en valeur par sa place linguistique inappropriée, est essentielle, car Anthime n'exprimera en effet jamais grand chose, n'aura guère d'épaisseur psychologique ou bien (c'est la même chose) sera d'une totale opacité psychologique, la motivation de ses actes n'apparaissant jamais de façon précise ; il ne sera donc jamais le foyer d'une focalisation interne, d'un point de vue représenté ; c'est bien le point de vue du narrateur, le point de vue raconté, même si en empathie avec les personnages, qui sera la règle dans ce roman.

Charles a d'emblée une allure de dandy dédaigneux, « vêtu d'un costume ajusté sur une cravate claire » (p. 13) ; d'emblée aussi on apprend qu'il travaille dans un « bureau à l'usine » (p. 12-13) ; et que son hobby est la photographie ; bizarrement, Echenoz note « son regard inactif » (p. 13), posé comme une caractérisation permanente grâce au déterminant possessif, et qui nécessite un néologisme,

« inaffectif » et non « inexpressif » (p. 17) ; cette absence d'affectivité et son appareil photo modèle « Rêve Idéal » feront de lui une image, qui exerce une fascination par sa constante élégance et par sa modernité, entre appareil photo et appareil volant, mais à laquelle personne ne semble s'attacher sentimentalement, ni Anthime, ni Blanche, ni le narrateur, ni le lecteur, qui ne versera pas beaucoup de larmes lors de sa disparition dans les airs, où c'est un terme non pas psychologique, mais concret « béant »¹¹ qui décrit le dernier regard de Charles quand il voit s'approcher la mort (p. 57).

2) *la gestion des informations*

La gestion des informations référentielles participe fortement à la fictionnalisation : les lieux, les événements historiques, les détails sur l'état civil des personnages sont donnés au compte goutte, et surtout avec retard. Ainsi, si le début du roman situe Anthime en Vendée, ce n'est que tardivement qu'on apprend qu'il s'agit de la ville de Nantes ; de même pour les repères chronologiques, on l'a vu. En contrepoint, on apprend, dès son apparition, l'état civil de Blanche invraisemblablement et comiquement née Borne, et même les prénoms de ses parents Eugène et Maryvonne ; mais c'est le décor dans lequel elle évolue qui paraît tout à fait en décalage avec les canons de l'illusion romanesque : « Il règne une drôle d'ambiance disharmonieuse dans cette chambre » (p. 22), où « les meubles témoignent d'un effort de diversité forestière tel un arboretum » (p. 22), et surtout le narrateur se moque des codes romanesques réalistes en personnifiant de manière cocasse les objets :

On se demande d'abord comment des essences si diverses peuvent s'entendre entre elles. Et puis on le sent très vite, elles ne s'entendent pas bien du tout, elles ne peuvent même pas s'encaisser – d'où sans doute cette ambiance, cela doit venir de là. (p. 23)

Il reprend aussi un élément de décor (car il s'agit vraiment à ce stade d'un décor en carton-pâte) déjà utilisé dans les mêmes termes dans *Nous trois* :

Un palmier fatigué tient le coup depuis trop longtemps sous ce climat. (p. 25)

Autre élément d'ironie échenozienne démontant les codes d'écriture romanesque, le motif de la fenêtre que l'on trouve trois fois dans l'œuvre, lorsque Blanche enceinte, puis mère, ensuite Anthime amputé vont voir le médecin ami de la famille, fenêtre vide, qui ne justifie donc pas le regard, ni l'évocation de celui-ci, archétype du détail inutile, mais du coup traditionnellement chargé d'une motivation symbolique ironiquement dénoncée par le narrateur, en particulier dans la dernière occurrence :

Blanche n'a rien dit, elle a regardé la fenêtre – dans le cadre de laquelle rien n'est passé, ni le moindre oiseau ni rien - puis ses mains qu'elle a posées sur son ventre. (p. 39)

Blanche voyait à présent bourgeonner les choses dans les arbres, quoique toujours sans le moindre oiseau, par la fenêtre sous laquelle était stationné le landau. (p. 69)

Monteil, l'air pénétré, considérait en l'écoutant la fenêtre de son cabinet dans le cadre de laquelle, toujours, rien ne passait. (p. 120)

La structure de l'œuvre est aussi un élément de fiction et en particulier de fiction contemporaine en général, échenozienne en particulier, avec des chapitres alternant l'histoire

¹¹ Adjectif qu'affectionne Echenoz pour décrire la stupeur et le désespoir : voir par exemple, *Au piano*, p. 29.

de Blanche à l'arrière (chapitres 3, 5, 9) et l'histoire des soldats sur le front avec un chapitre particulier (le chapitre 7) pour la mort de Charles, sur un autre front qu'Anthime ; mais aussi un chapitre qui semble être de pure fantaisie romanesque, mais qui permet encore une fois à Echenoz de se livrer à un de ses jeux favoris, le catalogue, ici dans son état de littéarité pure, si l'on peut dire, car d'une certaine gratuité dans son développement (7 pages !) : c'est le chapitre 12, qui distingue les « animaux utilitaires » (p. 87) – chevaux et bovins -, les animaux « plus familiers, domestiques, voire décoratifs » (p. 89) - chiens et chats -, des « animaux indépendants » (p. 90) – lièvres, chevreuils, sangliers -, et « toute sorte de parasites irréductibles » (p. 92) - puces, punaises, poux, rats -. Ce plaisir du catalogue se retrouve à plusieurs reprises dans le roman, sur un mode particulièrement ironique ou anti-pathétique lorsque le médecin est confronté au symptôme du membre fantôme :

Anthime ayant présenté son cas, Monteil a ménagé un temps puis s'est fendu d'un petit discours. Ce sont des choses fréquentes, a-t-il exposé, et dont bien des récits témoignent. C'est le vieux coup du membre fantôme. [...]

Le docteur a ensuite classiquement développé ce discours à l'aide de rappels statistiques (le membre supérieur droit est, pour huit sur dix d'entre nous, le plus habile), d'anecdotes historiques (l'amiral Nelson ayant perdu son bras droit à Santa Cruz de Tenerife, puis ressenti les mêmes souffrances qu'Anthime, voyait en elles une preuve de l'existence de l'âme), de plaisanteries médiocres [...], de comparaisons glaçantes [...], de franchise clinique [...], et de perspectives mi-rassurantes [...] mi-inquiétantes (cela peut quand même vous prendre vingt-cinq ans, ça s'est vu). (p. 121-122).

Il y aurait aussi beaucoup à dire sur la façon dont Echenoz travaille le lien d'un chapitre à l'autre : ainsi le chapitre 6 consacré en grande partie au chargement du sac du soldat se termine ainsi :

L'ensemble de cet édifice avoisinerait alors au moins trente-cinq kilos par temps sec. Avant qu'il ne se mette, donc, à pleuvoir. (p. 50)

Et le chapitre 8 (le chapitre 7 ayant été consacré à la mort de Charles), commence ainsi :

Quand il s'est mis à pleuvoir, le sac a presque doublé de charge et le vent s'est levé en masse autoritaire [...] (p. 58)

Ou bien entre deux chapitres consécutifs avec changement de scène :

Voici la fin du chapitre 9, focalisé sur Blanche, à l'arrière :

De toute façon, a rappelé Blanche, ça n'a jamais été un garçon à trop se plaindre, Anthime. Vous savez comme il est, il s'adapte toujours.

Et voici le début du chapitre suivant, focalisé sur Anthime, au front :

De fait, Anthime s'est adapté. Ne se fût-il pas adapté, d'ailleurs, eût-il montré du mal à supporter les choses et voulu le faire savoir, la censure du courrier n'aidait pas trop à ce qu'on se plainût. Oui, Anthime s'est plutôt vite fait aux travaux quotidiens de nettoyage, de terrassement, de chargement et de transport de matériaux, aux séjours en tranchée, aux relèves nocturnes et aux jours de repos. (p. 71)

Avec tous ces exemples, on voit comment le narrateur affiche sa régie, soit par une progression linéaire, soit par l'utilisation de connecteurs logiques (*donc, de fait*), voire par l'adverbe d'affirmation *oui* qui incarne, si l'on peut dire, sa présence métaleptique et son point de vue ici asserté.

Enfin, le motif favori des romans échenoziens, la disparition, suivie de la réapparition, tient un rôle important ici : Padioleau et Anthime disparaissent pour réapparaître, mais terriblement mutilés ; et surtout le fascinant Charles Sèze disparaît pour renaître en quelque sorte avec son neveu qui vient au monde à la dernière page du roman, dans un effet de clôture trop évident pour ne pas être encore ironique.

3) *la gestion des points de vue*

Le roman affiche aussi une gestion des points de vue qui nous plonge dans l'univers romanesque échenozien ; d'une part, on l'a vu, l'exclusion du point de vue du personnage, et donc de la focalisation interne et du point de vue représenté au profit du point de vue du narrateur et donc du point de vue raconté et du point de vue asserté. Mais évidemment, comme dans tous les romans d'Echenoz, c'est l'acte de narration qui est mis en scène, avec la métalepse au sens de Genette, c'est-à-dire cette transgression des niveaux narratifs qui fait que le narrateur se trouve de plain pied avec ses personnages, et que donc, comme le montre Genette, l'acte diégétique est lui-même fictionnalisé :

La métalepse ne serait donc plus une simple figure (traduisible), mais bien une fiction à part entière, à prendre ou à laisser – à cette seule nuance près que le lecteur, à qui l'on attribue un rôle manifestement impossible, ne peut y accorder sa créance: fiction certes, mais fiction de type fantastique, ou merveilleux, qui ne peut guère attendre une pleine et entière suspension d'incrédulité, mais seulement une simulation ludique de crédulité¹².

Et c'est ainsi que l'on peut lire l'incipit du chapitre 7 :

Ce moustique, à treize heures, apparaît dans l'air normalement bleu d'une fin d'été, sur le département de la Marne.

Propulsons-nous vers cet insecte : à mesure qu'on l'approche, il grossit peu à peu jusqu'à se transformer en petit avion, biplan biplace de modèle Farman F 37 mené par deux hommes, un pilote et un observateur assis l'un derrière l'autre dans des fauteuils bruts, à peine protégés par deux pare-brise rudimentaires. Giflés par le vent du vol, sans être abrités par un cockpit clos comme il en viendra plus tard, ils semblent installés sur une étroite terrasse panoramique où l'on peut admirer le paysage de conflit débutant [...] (p. 51)

Le narrateur entre dans la fiction, usant d'un démonstratif déictique (« ce moustique ») et y entraîne le lecteur grâce à l'impératif à la P4 ; observateurs en miroir des personnages, puisque dotés comme eux d'une propulsion, ils ont une supériorité très nette sur ceux-ci, puisqu'ils connaissent l'avenir, marqué ici par le futur catégorique.

Le procédé est réitéré quelques lignes plus loin, mais cette fois, le narrateur emmène aussi avec lui les personnages grâce à un *on* opportunément collectif et indéfini :

On vole donc, ouvrant l'œil, lorsque un autre moustique apparaît loin derrière le Farman sur la gauche, nouvel insecte à peine perceptible que n'aperçoivent d'abord ni Sèze ni Noblès et qui, grossissant à son tour, va se préciser. (p. 54)

Le présent qui semble ne pas être ici une énonciation de passé mais un présent d'énonciation, puisque narrateur et lecteur sont embarqués dans l'avion, affiche tout de même le point de vue du narrateur ou du lecteur, plus perspicace que celui des personnages, plus prospectif aussi, comme le montre le futur proche de la fin de la phrase.

¹² G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 24-25.

Le narrateur est donc à même de commenter la situation, tout en nous plaçant au cœur de l'action ; pilote de ce voyage dans le temps, il répond d'avance, tel un bon pédagogue, à toutes nos questions d'hommes du XXI^e siècle familiers des avions de chasse, des bombardiers et autres drones :

Nous sommes dans les premières semaines de guerre et l'avion est un mode de transport neuf, jamais utilisé dans un but militaire. La mitrailleuse Hotchkiss a certes été montée sur le Farman mais à titre expérimental et sans munitions, donc désactivée. (p. 55)

Dans cette scène aérienne – un des motifs appréciés d' Echenoz¹³ - le narrateur va user et abuser des procédés cinématographiques : plan général et zoom en contre-plongée (le moustique devenant avion), plan rapproché pour décrire les costumes, alternance de plans d'ensemble et de plans rapprochés pour décrire le combat aérien :

Au cours des minutes qui suivent, l'Aviatik et le Farman se survolent, se croisent s'évitent, se rejoignent jusqu'à se toucher presque sans se quitter de l'œil, ébauchant ce que deviendront les figures principales de voltige aérienne[...]. Charles est blotti sur son siège, assurant à deux mains la tenue fixe du pistolet, cependant que l'observateur ennemi oriente au contraire sans cesse le canon de son fusil. (p. 56)

Pour décrire les moments particulièrement importants pour le destin de ses personnages, le narrateur utilise une personnification des objets qui produit un effet de ralenti ; ainsi, pour dire le moment crucial où Anthime va perdre son bras, la trajectoire de l'obus est non seulement décrite précisément, mais motivée, intentionnalisée par la personnification, ce qui donne une dramatisation sans pathos, dans une forme de litote :

Le silence semblait donc vouloir se rétablir quand un éclat d'obus retardataire a surgi, venu d'on ne sait où et on se demande comment, bref comme un post-scriptum. C'était un éclat de fonte en forme de hache polie néolithique, brûlant, fumant, de la taille d'une main, non moins affuté qu'un gros éclat de verre. Comme s'il s'agissait de régler une affaire personnelle sans un regard pour les autres, il a directement fendu l'air vers Anthime en train de se redresser et, sans discuter, lui a sectionné le bras droit tout net, juste au-dessous de l'épaule. (p. 82-83)

De même pour la mort de Charles, la caméra échenozienne accompagne la balle fatale, puis le regard de Charles dans une hypotypose qui prend une durée qui est celle de l'émotion grâce à des expolitions, et enfin efface pour ainsi dire la mort du personnage par détour sur un détail géographique :

Un seul coup part alors du fusil d'artillerie : une balle traverse douze mètres d'air à sept cents d'altitude et mille par seconde pour venir s'introduire dans l'œil gauche de Noblès et ressortir au-dessus de sa nuque, derrière son oreille droite et dès lors le Farman, privé de contrôle, reste un moment sur son erre avant de décliner en pente de plus en plus verticale et Charles, béant, par-dessus l'épaule affaissée d'Alfred, voit s'approcher le sol sur lequel il va s'écraser, à toute allure et sans alternative que sa mort immédiate, irréversible, sans l'ombre d'un espoir – sol présentement occupé par l'agglomération de Jonchery-sur-Vesle, joli village de la région Champagne-Ardenne et dont les habitants s'appellent les Joncaviduliens. (p. 57)

La dernière phrase fonctionne comme une brutale et bienvenue sortie de la fiction et d'un passé lointain, comme la sortie de la machine à remonter le temps, par là-même comme contre-marqueur extrême de fictionnalité.

¹³ Voir en particulier *Nous trois*.

4) *la gestion des discours : discours stéréotypés et connotation autonymique*

On retrouve aussi le style bien connu d'Echenoz pour la gestion des discours rapportés de ses personnages, toujours en discours direct ou indirect, jamais en discours indirect libre. Nous ne nous attarderons donc pas sur le fait que le discours direct chez Echenoz est toujours intégré dans le paragraphe, non délimité par des guillemets ou par un tiret discursif, toujours accompagné par des incises ; ainsi dans ce passage de rare dialogue entre les deux frères :

Et pour l'usine, s'est donc inquiété Anthime, comment est-ce qu'on va faire? J'ai Mme Prochasson qui s'occupe de tout, a expliqué Charles, elle a les dossiers en main. Toi, c'est pareil, tu as Françoise à la comptabilité, tu retrouveras tout en ordre dès qu'on sera rentrés. Va savoir quand, s'est demandé Anthime. Ça va aller très vite, a réaffirmé Charles, on sera de retour pour les commandes de septembre. Ça, lui a dit Anthime, on verra bien. (p. 32)

Les discours des personnages sont comme souvent chez Echenoz soit pleins de prêt-à-penser (voir le dialogue ci-dessus), soit pleins de poncifs soulignés par le narrateur et en général connus du lecteur, comme dans le discours du médecin sur le membre fantôme cité plus haut.

Mais dans *14*, Echenoz nous plonge dans le quotidien et le vécu de la Grande Guerre avec une expression d'époque qui, dans son oxymore dit toute l'horreur de la guerre : c'est le syntagme de la « bonne blessure », dont la connotation autonymique se met en place d'abord grâce à un discours indirect collectif, ce qui permet au syntagme de prendre son statut de collocation :

Tout le monde a félicité Anthime. Tous ont montré comme on lui enviait cette bonne blessure, l'une des meilleures qu'on pût imaginer – grave, certes, invalidante mais au fond pas plus que tant d'autres, désirée par chacun car étant de celles qui vous assurent d'être à jamais éloignés du front. (p. 83)

Puis il développe et explique cet oxymore à la fin du chapitre suivant, la collocation à connotation autonymique étant marquée comme description définie :

La situation est simple, on est coincés : les ennemis devant vous, les rats et les poux avec vous et, derrière vous, les gendames. La seule solution consistant à n'être plus apte, c'est évidemment la bonne blessure qu'on attend faute de mieux, celle qu'on en vient à désirer, celle qui (voir Anthime) vous garantit le départ, mais le problème réside en ce qu'elle ne dépend pas de vous. (p. 94)

Le narrateur retrouve son point de vue raconté empathique, embrayé par le *on* collectif (remarquez le pluriel du participe) et par le *vous* impersonnel, qui associe aussi le lecteur à la situation.

Par ces intrusions en quelque sorte directe dans le passé et la fiction, Echenoz réussit à la fois à donner à voir la Grande Guerre comme si on y était, dans une hypotypose assez généralisée, mais en même temps par de multiples techniques relevant de la métalepse, à souligner l'écart entre notre monde d'aujourd'hui et le monde évoqué. Car la métalepse, en transgressant les niveaux narratifs met en évidence l'illusion référentielle, crée une nouvelle fiction, en l'occurrence celle de la machine à remonter le temps, qui se surimpose sur le temps fictionnel et fait que le lecteur reste embarqué avec le narrateur dans la machine, suivant au plus près, et même précédant les protagonistes dans le temps,

sans jamais s'identifier à eux, en conservant la distance parfois mélancolique, parfois ironique de ce point de vue de narrateur empathique qui est le point de vue de prédilection d'Echenoz.

Claire STOLZ, Université Paris-Sorbonne, STIH, E.A. 4509.