



HAL
open science

Ruses de la transition. "14" de Jean Echenoz.

Agnès Fontvieille-Cordani

► **To cite this version:**

Agnès Fontvieille-Cordani. Ruses de la transition. "14" de Jean Echenoz.. Michèle Monte; Stéphanie Thonnerieux; Philippe Wahl. Méthode stylistique: quels paliers de pertinence?, PUL, 371p., 2018. hal-04212946

HAL Id: hal-04212946

<https://hal.science/hal-04212946>

Submitted on 20 Sep 2023

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.

Copyright

« Ruses de la transition. Jean Echenoz », *Stylistique & méthode : quels paliers de pertinence textuelle ?*, M. Monte, Stéphanie Thonnerieux & Philippe Wahl (dir.), Presses Universitaires de Lyon, 2018, p. 279-293.

Ruses de la transition. 14 de Jean Echenoz

Par Agnès Fontvieille-Cordani

La fréquentation des romans de Jean Echenoz donne au lecteur l'impression d'une forte identité de chaque chapitre mais aussi le sentiment de solutions de continuité entre ceux-ci, l'ensemble étant toutefois relié souterrainement par un savant agencement. 14¹ prend ainsi la forme d'un récit à trous, multipliant les résonances, les indices, jouant davantage de la ponctuation blanche, typographique, que du plein de la calligraphie. Echenoz aime, comme il le reconnaît volontiers, à ajouter aux techniques romanesques les ficelles de la rhétorique cinématographique. Se dépeignant lui-même en monteur de récit (1999/2001, p. 230/231), il organise une série de plans plutôt qu'une suite de scènes, œuvrant ainsi à manipuler le temps, l'espace et les points de vue. La saisie cinématographique de l'action, par plans rapprochés ou lointains, statiques ou dynamiques – zooms arrière et avant –, renouvelle de manière originale le dispositif énonciatif romanesque. Parce qu'elles accentuent l'importance du regard, les transitions entre chapitres soulignent l'existence, comme au cinéma, d'une double scène : scène du procès – de la diégèse – et scène du point de vue sur le procès – point de vue narratif mais aussi point de vue du lecteur – au point que ce montage, très visuel, a pu recevoir l'étiquette de « postmoderne » pour sa remise en cause des codes habituels de la narration et son exhibition permanente des ressorts artificiels de la fiction.

Ce jeu de piste échenozien qui conduit à lire l'histoire par ses transitions – qu'il s'agisse de la petite ou de la grande histoire – déborde, semble-t-il, la seule personne de l'auteur. Le mot *transition* n'a-t-il pas été élu « mot de l'année 2014 » par le jury, présidé par Alain Rey, du festival du mot de la Charité sur Loire ? Antidote à la « catastrophe », à la mort programmée de notre planète, la transition serait l'ultime espoir d'une époque : « transition démocratique » au temps du printemps arabe, « transition écologique », « énergétique » ou « démographique ». Cet espoir d'« aller au-delà » de la fin est contenu dans la dualité, toujours active de l'étymon latin où le préfixe *trans* – « au-delà » – s'ajoute au verbe *ire* (« aller »). D'une toute autre manière, cet espoir en l'au-delà sauve, dans le discours chrétien, les *transis* de la mort.

Depuis le XVI^{ème} siècle, la transition s'est spécialisée dans le domaine rhétorique, où elle désigne la « manière de passer de l'expression d'une idée à l'autre et de lier les parties d'un discours » (Fabri, 1521²). Mais la discrétion obligée des transitions semble avoir affecté

¹¹ Les références à 14, dans cet article, toutes tirées de l'édition originale (Echenoz, 2012), seront données directement sans autre mention par le numéro de page.

² Cité par Alain Rey, article « transition », *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, 1992.

le mot lui-même, qui s'absente des traités de rhétorique³ tandis que la locution négative « sans transition » fait florès dès la fin du XVIII^{ème} siècle. Par ailleurs, la transition conquiert de nouveaux territoires : les arts étendus à la musique, la peinture (et plus récemment le cinéma), les sciences, l'économie. Ce faisant, le vocable s'enrichit de nouveaux sens : « passage graduel d'un état à un autre » et, par métonymie, « étape intermédiaire entre deux états stabilisés ».

Plaidons ici en faveur de la transition afin qu'elle occupe toute la place qui lui revient dans une réflexion sur les unités et paliers de pertinence textuelle. N'est-ce pas là sa vocation première que d'œuvrer au passage d'une idée à l'autre, d'un paragraphe à l'autre, d'un chapitre à l'autre ? Élément contribuant à la cohésion textuelle, elle intéresse tout particulièrement ces unités de grandeurs variables que constituent le paragraphe et le chapitre, dans une approche interne – relative aux modes de structuration, aux cohérences, aux degrés d'autonomie des paragraphes et chapitres – mais aussi dans une approche externe, qui concerne leur bornage, la continuité des séquences successives. Dans l'élaboration commune du discours, la transition a vocation à lier entre elles les diverses parties d'un texte de manière à renforcer, chez l'auditeur ou le lecteur, le sentiment d'une cohérence et d'une totalité, par-delà les divisions manifestes. Historiquement, elle sévit, par préférence, dans le genre didactique. Toutefois la transition s'insinue aussi dans des genres où on l'attendait moins. Dans son célèbre essai sur « L'art de la transition chez La Fontaine », Leo Spitzer (1970) analyse la manière dont La Fontaine subvertit le code des transitions, usant de celles-ci non seulement pour lier les parties de ses fables, mais aussi pour faire surgir de manière inopinée une signification résiduelle et globale. La transition fait alors « ruse », promouvant un espace second où pourrait se jouer, obliquement, la signification du texte littéraire. Dans le roman, à partir de Victor Hugo et Gustave Flaubert, la transition, de paragraphe à paragraphe ou de chapitre à chapitre, comme l'a bien montré Marc Arabyan dans son étude sur *Le Paragraphe narratif* (1994, p. 78-86), joue à accentuer la rupture de la segmentation plutôt qu'à l'adoucir, ajoutant au vide de l'alinéa (*a linea*, littéralement « à la ligne ») et du changement de page⁴. Contre toute attente, la transition ménage alors une porte d'entrée à la poésie dans le roman tout en œuvrant à une poétique de la discontinuité.

Dans 14, quelle lecture de l'histoire – la grande et la petite – la transition construit-elle en filigrane ? Sur le fond de cette interrogation, nous envisagerons la manière dont les chapitres ordonnent et agencent l'histoire dans 14. Puis nous distinguerons successivement trois types de transitions :

³ Nous appuyons cette évaluation de la consultation de la base FRANTEXT.

⁴ Du type, dans *L'Homme qui rit*, « Pas beaucoup plus. » qui clôt le 1^{er} chapitre préliminaire (V. Hugo, *Œuvres complètes*, vol. Roman III, Groupe Hugo, éd. J. Seebacher & Guy Rosa (dir.), Paris, Robert Laffont, [1985] 2002, p. 355) ou « C'était un enfant. » qui clôt le 1^{er} chapitre du livre premier (*Ibid.*, p. 379). Flaubert a aussi cultivé des chutes de paragraphes ou de chapitres spectaculaires, occasionnant un « extraordinaire changement de vitesse sans préparation » qui, selon Proust, contient toute la beauté du style : « À mon avis, la chose la plus belle de *L'Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc. » (1920, p. 84)

- Les transitions métadiscursives, qui commentent la rupture du blanc alinéaire en justifiant les choix du récit ;
- Les transitions thématiques, coutures apparentes du récit, qui, par la répétition d'une phrase ou d'une image d'un chapitre à l'autre, créent des points de contact, des symétries, des « rimes fictionnelles⁵ » selon les mots de l'auteur, jouant de parallélismes pour mieux faire ressortir les décalages.
- Les transitions grammaticales, coutures invisibles du récit, outils de la cohésion textuelle soulignent essentiellement, dans l'emploi qu'en fait Echenoz, de fausses transitions.

1. Les chapitres d(e l)'histoire

La transition bénéficie dans le roman échenozien du goût de l'auteur pour l'invention de « petites machines » (Echenoz, 1999/2001, p. 243). Dans *14*, à partir d'un carnet de guerre retrouvé dans sa famille, Echenoz joue à historiciser sa matière romanesque, laissant le temps et la vérité de l'histoire imposer leurs lois à l'organisation de la fiction. La fiction, comme le souligne avec un brin de cynisme la quatrième de couverture, s'en trouve déplacée car si l'on connaît en partie la fin d'un récit, dès lors ce n'est plus elle qui portera l'intérêt mais plutôt la manière d'y arriver :

Cinq hommes sont partis à la guerre, une femme attend le retour de deux d'entre eux. Reste à savoir s'ils vont revenir. Et dans quel état. (quatrième de couverture)

Ces cinq hommes sont Anthime, comptable de l'usine Borne-Sèze qui fabrique des chaussures, Charles, sous-directeur de l'usine, dont on apprendra dans la deuxième moitié du roman qu'il est le frère d'Anthime, ainsi que trois autres personnages « camarades de pêche et de café » (ch. 2, p. 15), Padioleau, Bossis et Arcenel. La femme qui attend, à l'arrière, le retour de Charles et d'Anthime prénommée Blanche est la fille du directeur de l'usine. Elle apprend, peu après le départ des hommes à la guerre, qu'elle est enceinte de Charles. Elle accouchera d'une fille, nommée Juliette tandis que Charles meurt d'un accident à bord d'un avion biplan. À son retour anticipé suite à une amputation du bras droit, Anthime prendra la place de sous-directeur d'usine de son frère et finira par « inséminer » Blanche, pour que naisse, et c'est la dernière phrase du roman, un fils nommé Charles.

Echenoz élit une forme courte très découpée. Les chapitres, qui font entre 7 et 8 pages en moyenne, rendent presque inutile la pagination pour se repérer dans l'ouvrage, d'autant qu'ils sont chacun bien identifiés : ils mettent bout à bout des épisodes successifs – avec quelques superpositions temporelles. À une exception près – celle du chapitre 12 qui reçoit une organisation thématique –, le changement de chapitres participe à la progression narrative selon un découpage qui répond pour l'essentiel aux trois principaux types de changement recensés par Marc Arabyan (1994, p. 112 et sq.) : TLP (Temps, Lieu et/ou

⁵ « Mais j'aime bien l'idée d'introduire aussi des rimes intérieures, des rimes fictionnelles, des récurrences régulières. » (Echenoz, 1996)

Personnage). La progression temporelle va de pair avec des changements de lieu soit que l'on suive le déplacement de la 93^e division, de la Vendée natale des soldats aux Ardennes, soit que l'on passe, sans transition, du front à l'arrière. Pour ce qui est des alternances de personnages, elles s'avèrent comme on le verra, relativement complexes même si l'on repère une opposition essentielle entre le monde d'Anthime et celui de Blanche. Mais *grasso modo*, le passage d'un chapitre à l'autre répond aussi à une logique narrative, chaque chapitre isolant plus ou moins ce que l'on pourrait appeler un épisode :

(1) le jour d'annonce de la mobilisation, (2) la préparation de la mobilisation jusqu'au départ, (3) Blanche à l'arrière, (4) le trajet en train jusqu'à l'arrivée dans les Ardennes, (5) l'arrivée à la guerre, (6) Blanche apprenant sa grossesse, (7) la mort de Charles, (8) la découverte de l'horreur de la guerre, (9) la naissance de Juliette, (10) les bombardements, (11) l'amputation d'Anthime et son retour à Nantes, (12) les animaux à la guerre, (13) l'exécution d'Arcenel, (14) les nouvelles fonctions d'Anthime, (15) la reprise d'activité d'Anthime jusqu'à l'insémination de Blanche et la naissance de Charles.

La clôture des chapitres est renforcée par une congruence entre certains débuts de chapitre et des débuts de journée (« Et le lendemain matin », ch. 2, p. 13 ; « Dimanche matin », ch. 3, p. 22, « L'un des matins suivants », ch. 11, p. 80) ou des actions qui commencent telles que *partir faire un tour* (ch.1, p. 13), *s'éveiller* (ch.3, p. 22), *se mettre à pleuvoir* (ch. 8, p. 58), *mettre au monde* (ch. 9, p. 67). À l'inverse, les fins de chapitre peuvent coïncider, mais sans systématisme, avec la fin de la journée (« fin d'après-midi », ch. 2, p. 21), ou des actions qui marquent une fin telles *se coucher* (ch. 4, p. 33), *s'enfuir* (ch.8, p. 66), *s'évaporer* et *disparaître* (ch. 11, p. 86), selon une gradation dramatique qui va jusqu'à la mort (mort de Charles à la fin du chapitre 7, « exécution » d'Arcenel à la fin du chapitre 13, p. 103-104). Ces tendances s'inversent parfois comme dans le dernier chapitre qui ferme le roman sur une naissance, motif par excellence de transition puisque le « terme » d'une grossesse marque aussi un « début » de vie.

La progression entre chapitres, la cimentation de chacun d'entre eux, leur autonomie et leur identité, offrent au roman une charpente solide et continue. Toutefois les transitions, souvent reliées à distance à un autre chapitre, produisent à l'inverse une impression de mouvement saccadé, discontinu procédant par dérapages et décalages... contrôlés.

2. Transition métadiscursive et ellipse narrative

La transition métadiscursive pourrait être considérée comme un héritage des grands cycles narratifs. L'auteur, voire le lecteur, s'y voit, directement ou indirectement, figuré ; la prise en charge énonciative y est forte. Dans *14*, seuls deux chapitres contiennent un commentaire métadiscursif mais la rareté du procédé n'enlève rien à sa saillance, comme en témoigne le fait que ces commentaires sont très souvent cités par la critique.

Dans le premier, par une sorte de fausse prétérition, le narrateur met fin à une description de la guerre comme « perpétuel tonnerre polyphonique » (p. 78) :

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 non plus, 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. (fin ch. 10, p. 79)

La transition élude, avec une certaine prétérition, la comparaison topique de la guerre à un opéra, rejetant ainsi un motif implicite qui aurait pu conférer au récit quelque grandeur lyrique ou épique. Par là-même, et dans un tout autre genre, on renoue avec un lieu commun de la narration échenozienne : jouer l'accélération du récit contre la répétition et l'ennui.

Avec la même trivialité, le début du chapitre 15 congédie deux ou trois années de guerre en deux phrases :

On connaît la suite. Pendant la quatrième année de guerre, les offensives du printemps ont consommé en deux mois une très grande quantité de soldats. (début ch. 15, p. 115)

Semblables raccourcis précipitent à coup sûr la fin de *14* et justifient l'importante dissymétrie entre le temps de l'histoire (de 14 à 18) et le temps de la narration – 9 chapitres sur 15 étant consacrés aux six premiers mois de la guerre. L'ellipse narrative est défendue en vertu du faible gain cognitif pour le lecteur qu'il y aurait à s'enliser dans un récit sans surprise dont le seul dénouement possible serait la mort. Par un expédient dont la grossièreté est exhibée, Echenoz rompt avec la révérence que doit, conventionnellement, le récit à l'égard de l'épisode historique tragique que constitue la guerre. L'économie du récit se répercute dans le titre, *14*, auquel manque la borne finale – 18.

3. Transitions thématiques et ironie narrative

Quant aux nombreuses transitions thématiques, de fins ou débuts de chapitres, elles introduisent en filigrane et maintiennent durablement des représentations offrant de véritables « clés » au roman : l'affaire des quinze jours, le temps qu'il fait, les animaux, les manières de se donner la mort, le costume trop grand, les morts ou les naissances...

Jointures entre deux chapitres successifs

Parfois, une même transition sert de raccord immédiat entre deux chapitres.

L'adaptation d'Anthime

Entre les chapitres 9 et 10 sont repris exactement les termes d'une même proposition, avec une simple variation de la perspective temporelle :

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*⁶. (fin ch. 9, p. 70)

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 plaignît. (début ch. 10, p. 71)

La suture entre les deux chapitres consécutifs n'est qu'apparente. La transition par le jeu de la transposition du discours direct dans le récit et d'une variation aspectuelle du verbe fait voir l'adaptation d'Anthime comme un fait attendu par Blanche avant de devenir un fait avéré de récit. La répétition souligne le passage d'un jugement à l'autre, de celui de Blanche à celui, légèrement teinté d'ironie, du monteur agenceur de récit, qui pourrait encore être Blanche (ou Anthime ?). Entre le présent et sa forme accomplie passe l'événement lui-même, auquel est retiré toute grandeur. Le tour concessif montre qu'Anthime n'a eu d'autre choix que de s'adapter, ce qu'il fera jusqu'à la fin, prenant *de facto* la place de Charles aussi bien dans l'usine qu'auprès de Blanche. Au fil du texte, loin de se singulariser, le héros demeure l'homme sans qualités à peine esquissé au début du roman.

Les animaux de la guerre

Point de contact entre deux chapitres, la transition souligne les disjonctions énonciatives entre discours et récit ou encore intègre les digressions dans le récit. Seul le chapitre 12 ne suit pas une progression narrative : il répertorie les trois types d'animaux rencontrés pendant la guerre (les utilitaires, les domestiques, les parasites). Mais cette insularité thématique est comme compensée par des raccords. Ainsi l'ensemble se rattache au chapitre précédent par la digression finale de ce dernier, point de fuite du regard d'Anthime. Lors d'une promenade avec Blanche, celui-ci regarde disparaître à l'horizon un animal en érection qui a perdu l'objet de sa convoitise (comme Anthime lui-même ?). Le début du chapitre 12 fait alors, par un fondu enchaîné, réapparaître le motif animalier grâce au pronom personnel *en*, à la fois de rappel et d'appel. Il assure une continuité thématique et non référentielle entre ces deux chapitres puisque *en* est, contre l'attente du lecteur, repris par un pluriel :

Anthime en aurait beaucoup vu, des *animaux*, toute sorte d'entre eux pendant ces cinq cents jours. (début ch. 12, p. 87)

Les trois choix de mort

Un procédé semblable mais inversé rattache le chapitre animalier au chapitre suivant. C'est alors l'évocation cynique des diverses manières de mourir à la guerre qui fait lien :

Fusillé par les siens plutôt qu'asphyxié, carbonisé, déchiqueté par les gaz, les lance-flammes ou les obus des autres, ce pouvait être *un choix*. Mais on a aussi pu se fusiller soi-même, orteil sur la détente et canon dans la bouche, une façon de s'en aller comme une autre, ce pouvait être *un deuxième choix*. (fin ch. 12, p. 94)

⁶ Dans les citations, c'est nous qui soulignons.

Une troisième solution serait trouvée par Arcenel, sans qu'il l'eût d'ailleurs vraiment choisie, sans préméditation mais sous l'effet d'une impulsion : juste un état d'âme, produisant en chaîne un moment d'humeur puis un mouvement. (début ch. 13, p. 95)

La rationalité comptable qui sous-tendait au chapitre 12 la classification des trois espèces d'animaux rencontrées à la guerre, revient, par le chiffre 3, de manière morbide, dans l'énumération des différentes manières de se donner la mort. La séparation des chapitres divise l'énumération pour dégrouper, avec violence, le dernier terme de celle-ci : la dernière « solution » sera illustrée, dans le chapitre, par la mort singulière d'Arcenel. On passe d'un choix à l'autre, du pire au pire, comme le souligne la terrible dégradation de « choix » à « deuxième choix » puis à « troisième solution ». D'un choix à l'autre, l'homme se voit privé de son humanité, de son esprit de décision et de sa conscience : en dernier lieu, Arcenel, « parti faire un tour » (p. 97), comme Anthime au début du roman (p. 7), déserte sans le savoir, se fait arrêter puis exécuter.

Ces transitions entre deux chapitres successifs favorisent des ruptures énonciatives sous couvert de continuité, donnant accès de plusieurs manières à l'événement : d'un point de vue à un autre, d'un discours à un autre, d'un personnage à l'autre.

Jointures thématiques à distance

À ces quelques exceptions près, les transitions thématiques relient les chapitres à distance, tramant des fils rouges dans un roman dépourvu de toute notation psychologique et affective.

« C'est l'affaire de 15 jours »

Ce propos prononcé par Charles à la fin du chapitre 1 fait immédiatement l'objet d'une reprise et d'une thématisation par « ça » et « cela » :

C'était inévitable, a répondu Charles, clignant l'un de ses yeux froids pour coller l'autre à son viseur, mais *c'est l'affaire de quinze jours tout au plus*. Ça, s'est permis d'objecter Anthime, je n'en suis pas si sûr. Eh bien, a dit Charles, nous verrons *cela* demain. » (fin ch. 1, p. 14)

La transition fera de cette parole individuelle un topos conversationnel. D'abord soumis à contestation, le propos gagne en existence dans le récit par sa répétition même. La certitude est illustrée par l'ekphrasis de la peinture monumentale *Le Départ des poilus, août 1914* d'Albert Herter à la fin du chapitre 3 (p. 20-21) puis par l'atmosphère de liesse qui imprègne le trajet en train. Dernier relais, les propos du docteur Monteil à Blanche : « (...) <Charles> est parti comme tout le monde mais *c'est une affaire de deux semaines*, ce sera vite réglé » (p. 40). S'ensuit immédiatement, au début du chapitre 4 la réduction en un GN : « *l'affaire de quinze jours* ». Mais à peine promu au rang de stéréotype, le propos se révèle illusoire :

L'affaire de quinze jours, donc, avait estimé Charles trois mois plus tôt sous le soleil d'août. *Comme* avait dit Monteil ensuite, comme ils étaient nombreux à le croire alors. Sauf que *quinze jours après*, trente jours plus tard, au bout d'autres et puis d'autres semaines, une fois qu'il se serait mis à pleuvoir et les journées devenues de plus en plus froides et courtes, les choses n'auraient pas tourné comme prévu. (début ch. 6, p. 41)

L'horizon d'attente optimiste s'oppose à la représentation du temps écoulé effectivement, ressenti rétrospectivement comme le dépassement indéfini de ces premiers quinze jours. Le conditionnel passé de la formule « les choses n'auraient pas tourné comme prévu ») mixe un double point de vue : il invite à lire l'histoire à la fois par le prisme de l'horizon d'attente initial du personnage (dont témoigne une certaine inactualité de ce temps) et par celui d'un narrateur ultérieur. Claire Stolz, dans son étude à paraître de *14*, rend compte de la complexité sémantique de ce « conditionnel prospectif ». Par lui s'opèrerait une anticipation sur la suite du récit, une « prolepse [qui] relève forcément du point de vue du narrateur, omniscient dans la terminologie narratologique traditionnelle », mais encore ce narrateur « épous[erait] empathiquement la situation (et non le point de vue) d'un autre énonciateur ». Cette surimpression des points de vue dans le récit produit une ironie tragique cristallisée dans un détail où se lit la désespérance de toute une armée.

Le temps atmosphérique

Au début du chapitre 6, à la manière d'un motif nouveau associé au premier (comme dans le *Boléro* de Ravel), une autre transition s'introduit, reliée rétrospectivement et prospectivement aux débuts des chapitres 1, 7, 8 et 11 ainsi qu'à la fin du chapitre 6 – le motif du temps atmosphérique, en particulier la pluie :

Sauf que quinze jours après (...) *une fois qu'il se serait mis à pleuvoir* (...) les choses n'auraient pas tourné comme prévu. (début ch. 6, p. 41)

L'aggravation de la situation est fixée à partir du seuil de la pluie sans que l'on sache si la pluie constitue un repère ou une cause. Et l'on passe, par un jeu de prolepse, du point de vue rétrospectif sur l'événement (perçu comme un procès qui s'est répété à partir d'un seuil, le *terminus a quo*) au point de vue prospectif à la toute fin du même chapitre :

L'ensemble de cet édifice [le sac du fantassin] avoisinerait au moins trente-cinq kilos par temps sec. *Avant qu'il ne se mette, donc, à pleuvoir.* (fin ch. 6, p. 50).

Comme attendu, la pluie envisagée virtuellement comme un *terminus ad quem* une première fois (on calculait le contenu et le poids du sac « *avant qu'il ne se mette, donc, à pleuvoir* ») devient enfin, au début du chapitre 8, la borne initiale d'un nouvel intervalle temporel : « *Quand il s'est mis à pleuvoir* ». Et c'est là que le motif livre véritablement sa clé, la protase temporelle étant immédiatement reliée à son apodose à sens consécutif : « le sac a presque doublé de charge ».

Dès lors, le lecteur part en quête d'autres indices d'aggravation. Jusque-là on tombait régulièrement sous le poids du sac :

(...) mais bientôt des hommes commencèrent de *tomber* tout le temps, surtout parmi les réservistes, Padioleau *tombant* plus souvent qu'à son tour (ch. 6, p. 43)

Puis au chapitre 8, tandis que se déroule le premier combat, se mettent à tomber, sous les projectiles, un à un les musiciens du régiment puis les soldats eux-mêmes. Ce troisième motif qui augmente les deux premiers naît d'une analogie entre la pluie qui tombe et les hommes qui tombent. Analogie implicite qui deviendra explicite au début du chapitre 11, tandis que la guerre atteint un nouveau seuil avec la transformation de la pluie en neige :

L'un des matins suivants, assez semblable aux autres, *la neige a pris le parti de tomber* en même temps que *les obus* – certes pas au même rythme : ils étaient un peu moins nombreux ce matin-là, seulement trois jusqu'ici –, cependant que Padioleau prenait celui de se plaindre. (début ch. 11, p. 80)

La résistance des hommes se noue étroitement à la condition atmosphérique, ce que souligne l'homologie fantaisiste entre inanimé et animé par la reprise de la locution héroï-comique *prendre le parti* (la neige a pris le parti de tomber/ Padioleau prenait celui de se plaindre). L'événement climatique se lie indissolublement à l'événement « thymique », ou pour parler plus vulgairement au « moral des troupes ». Le temps aura donc scandé dans l'histoire racontée et dans la narration le moral des réservistes : de la légèreté de « l'affaire de quinze jours », à la pluie, à la neige.

Dès lors, le climat devenant un véritable fil conducteur de l'ouvrage, on relira autrement ce que l'on peut appeler *stricto sensu* l'incipit du roman (« *Comme le temps s'y prêtait à merveille* », p. 7) où les « projets » (p. 7) d'Anthime, en relation avec le plein soleil, seront contrariés (au sens dramatique) par son retour précipité dans le village aux premiers signes du tocsin.

Cette première ironie climatique, assez bénigne en apparence, en annonce d'autres tel cet « *air normalement bleu d'un après-midi* » du début du chapitre 7 (p. 51) qui, certes sera idéal pour que Charles puisse photographier la guerre depuis un avion biplan de l'armée de l'air débutante mais qui lui sera fatal, la visibilité facilitant le tir ennemi.

Autre événement déjà évoqué, possiblement imputable à une ironie climatique : la désertion fatale d'Arcenel, « parti faire un tour » (p. 97), comme Anthime au début du roman, et « se laissant aller », nous dit-on, en pleine guerre « *à surveiller les signes du printemps* » (p. 98).

« Un costume trop grand »

Pour dynamiser le récit et tromper l'attente du lecteur, *14* joue à anticiper ou à retarder certaines informations essentielles. Le récit aura semé des indices de l'amputation d'Anthime, bien avant qu'elle ait lieu. Ces indices prennent d'abord une dimension anecdotique (Anthime a mal à la main droite) ou symbolique, comme c'est le cas de l'image du costume trop grand où aboutit, au chapitre 3, la description de Nantes vidée de ses hommes :

Les dimensions de la ville pneumatiquement vidée de ses hommes paraissent ainsi s'être étendues : à part les femmes Blanche n'y voit que des vieillards, des gamins, le bruit de leurs pas sonne creux *dans un costume trop grand*. (fin ch. 3, p. 27)

Cette métaphore, placée en fin de chapitre, rime avec l'image plus tardive d'Anthime amputé :

Et six mois plus tard, *la manche pliée de son veston fixée sur son flanc droit par une épingle à nourrice*, une autre épingle fixant une croix de guerre neuve de l'autre côté de sa poitrine, Anthime se promenait sur un quai de la Loire. (p. 84)

Ces rimes fictionnelles favorisées par une position en début ou fin de chapitre, activent la capacité du signe à toujours se recharger en signification et à entrer en résonance⁷. Les transitions thématiques produisent des effets inattendus de symétrie dans le récit : si la guerre de 14-18 s'est écrite en contrepoint de l'optimisme des troupes au moment du départ, ainsi en va-t-il de la mort tragique de Charles à la fin du chapitre 7 qui contredit l'optimisme de son propos à la fin du premier chapitre. Mais la symétrie ne s'enferme jamais dans le binaire : ultime rebondissement de l'histoire, sous forme d'un retour du signifiant, ce « Charles », fils improbable de Blanche et Anthime, qui survient à la fin du roman, juste avant le point final.

4. Fausses transitions : les transitions grammaticales

Aux coutures apparentes des transitions métadiscursives et des transitions thématiques, on opposera pour finir les coutures invisibles des transitions grammaticales. Ces formes abstraites de l'enchaînement opèrent des ruptures de perspective infimes mais continues.

On

L'incipit du roman fait reconnaître au lecteur les signes d'une narration romanesque caractéristique du roman réaliste, soulignant par deux conjonctives causales les « projets » du personnage d'Anthime :

Comme le temps s'y prêtait à merveille et qu'*on* était samedi, journée que sa fonction lui permettait de chômer, Anthime est parti faire un tour de vélo après avoir déjeuné. Ses projets : profiter du plein soleil d'août, [...]. (début ch. 1, p. 7)

⁷ Le point commun entre les deux extraits, c'est le fantôme, costume sans corps qui hante désormais *14* comme il hantait le roman d'inspiration biographique *Ravel*, s'attardant longuement sur le *Concerto pour la main gauche* que Ravel composa pour le pianiste autrichien Paul Wittgenstein, lequel avait perdu son bras droit sur le front russe pendant la première guerre mondiale.

Le « on » de « *on* était samedi », équivalent de « nous », fait affleurer un énonciateur impliqué, qu'on imagine être Anthime, en dépit du faible embrayage énonciatif de ce début de roman.

« On » fera retour dans les propos de Charles à la fin de ce même chapitre (« *on* verra cela demain »), puis immédiatement après au début du 2nd chapitre où il s'installe plus durablement :

Et le lendemain matin, *on* s'est tous retrouvés à la caserne. (début ch. 2, p. 15)

La cohésion textuelle n'est toutefois ici qu'apparente puisque « *on* » change subrepticement de référent : de Anthime (dans une narration focalisée), à Charles (dans un discours direct), aux autres hommes du village (dans une narration vocalisée). La répétition du mot construit un leurre qui déstabilise le lecteur jusqu'au moment où le contexte lève l'indécidabilité de la référence. L'instance anonyme à la fois se précise et mute au fil du chapitre 2. Dans « C'est le lendemain qu'*on* a commencé à se sentir des soldats » (p. 18), « *on* » opère une sélection générale à partir de la personne peu individualisée d'Anthime, comme si l'absence de traits distinctifs du personnage (moustache, visage peu expressif) gagnait l'énonciateur lui-même. Du reste, « *on* » s'installe durablement dans la narration de scènes collectives vues à une certaine distance : le voyage en train pour les Ardennes, l'enfouissement dans les tranchées (« c'est là qu'*on* s'est enfouis » (fin ch. 8, p. 66). Au début du chapitre 14, « on » sous couvert de continuité déclenche une nouvelle rupture, en faisant saillir pour la première fois – après un certain suspens - Blanche comme énonciatrice :

Au retour d'Anthime, *on* l'avait étroitement surveillé pendant sa convalescence, *on* l'avait soigné, pansé, lavé, nourri, *on* avait surveillé son sommeil. (début ch. 14, p. 105)

Enfin, dans sa métamorphose continue, le pronom « *on* » désignera au chapitre 15 le narrateur/auteur : « *On* connaît la suite » (début ch. 15, p. 115).

« *On* » pratique ainsi une inclusion à géométrie variable et manifeste une variation énonciative quasi cinématographique : « Dans une fiction, changer de pronom, c'est un peu comme filmer avec plusieurs caméras... » (Echenoz, 1999/2001, p. 243). Au fil des « *on* », le récit se poursuit d'une personne à l'autre par échos et déplacements successifs comme si 14 était constitué d'une mosaïque de quinze petits écrans offrant successivement et selon les types de scènes des plans tantôt approchés, tantôt lointains, avec ou sans voix off.

Et puis

Transitions légères et désinvoltes, plus orales qu'écrites, *puis*, *et puis* ou *et* accélèrent les fins de chapitres. On ne donnera pour exemple de ces échos subtils que la fin des chapitres 4 et 5 où « et puis » surjoue le dénouement de la scène :

Et puis, côté cuisines, rien à attendre tant qu'elles n'étaient pas tout à fait installées. Comme il ne restait plus rien des provisions du voyage, on s'est partagé du singe froid accompagné d'eau trouble *et puis* on est allés se coucher. (fin ch. 4, p. 33)

Nouveau silence *et puis* non, a dit Blanche, je crois que je vais le garder. (fin ch. 5, p. 40)

« Et puis » relie le dissemblable invitant le lecteur à créer des liens, fussent-ils d'opposition, entre le front et l'arrière.

Pareille dissymétrie .

Ce

La rupture brutale qui survient au début du chapitre 7, associée à la narration éclair de la mort de Charles, se détache du reste par l'absence de transition :

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. (début ch. 7, p. 51)

À défaut de pouvoir se comprendre comme anaphorique, « *ce* » introduit un régime discursif déictique en rupture avec le récit au passé composé qui caractérise généralement 14. Tout se passe comme si l'apparition de la scène se faisait sur le fond d'un ciel qu'on serait en train de regarder. Les références temporelles (« à treize heures » : mais de quelle journée ?), la référence du nom (« ce moustique ») sont prises dans un pur présent cinématographique épousant l'horizon d'attente actuel des occupants de l'avion, dont on se rapproche par degrés. À la faveur d'une « propulsion » aéronautique, le plan d'abord panoramique se fait moyen puis rapproché, opérant sur Charles une mise au point progressive. La phrase-séquence qui ferme le chapitre détaille dans ce même présent au ralenti la mort de Charles :

[...] 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 de Champagne-Ardenne et dont les habitants s'appellent les Joncaviduliens. (fin ch. 7, p. 57)

Pourquoi ce chapitre entièrement au présent et sans transition ? Si tous les acteurs présents au moment du drame sont morts, qui peut bien en faire la narration ? Le chapitre développe un monde possible, une version de l'histoire, un scénario vraisemblable inféré à partir de la fin. L'absence de transition, rendue possible en début de chapitre par l'effet d'un changement de plan s'exhibe par l'artifice d'un faux présent. Cet épisode de récit – la mort de Charles – dont personne ne saura rien tire sa stylisation de représentations codées à partir desquelles on l'a reconstitué (la marque de l'avion, la fonction des militaires, la panoplie vestimentaire du pilote, les relevés balistiques, le « joli » lieu de l'accident), autant de signes d'un récit minimaliste, lacunaire, embryonnaire, faiblement vivant, cousu de toutes pièces.

L'arrêt du chapitre sur des noms propres, Charles Sèze, Alfred Noblès le pilote, Jonchery-sur-Vesle, Champagne-Ardenne, Joncaviduliens rappelle les inscriptions des pierres tombales où les dates et lieux de naissance et de mort résument de manière lapidaire une vie. Echenoz écrit *14* à partir d'un carnet de famille, de romans, d'encyclopédies. Ce récit est celui de Blanche, d'Anthime, de leur descendant, Charles (II), d'Echenoz lui-même... Il est inféré à partir d'indications sommaires, jointes à ce qu'Umberto Eco appelle l'encyclopédie du lecteur. Se mêlent ainsi, comme chez Annie Ernaux (2008, p. 28), les fils inextricables du récit familial et du récit social :

Dans la polyphonie bruyante des repas de fête, avant que surviennent les disputes et la fâcherie à mort, nous parvenait par bribes, entremêlé à celui de la guerre, l'autre grand récit, celui des origines. Des hommes et des femmes surgissaient, sans autre désignation parfois que leur titre de parenté, « père », « grand-père », « arrière-grand-mère », réduits à un trait de caractère, une anecdote drôle ou tragique, à la grippe espagnole, l'embolie ou le coup de pied de cheval qui les avaient emportés – des enfants qui n'avaient pas atteint notre âge, une cohorte de figures qu'on ne connaîtrait jamais. Se mettraient en place les fils d'une parenté difficiles à débrouiller durant des années jusqu'à ce qu'enfin on puisse délimiter correctement les « deux côtés » et séparer ceux qui nous sont quelque chose par le sang de ceux qui ne nous sont « rien ». (2008, p. 28)

En conclusion, dans *14*, les transitions, plutôt que de garantir comme elles devraient le faire l'unité du discours, font de la continuité le point névralgique du roman. La transition n'exhibe son rôle de cimentation, d'harmonisation que pour mieux suggérer l'absurde et souligner l'échec de tout « projet » individuel. Par un savant montage narratif, la transition fait rimer les vides (villes vides, mutilations), les morts (de Charles, d'Arcenel, etc.) de cette grande Faucheuse que fut la guerre mais aussi les naissances (de la fille de Charles et Blanche, du fils d'Anthime et Blanche) ou, plus insignifiants, les pensées (l'affaire de 15 jours), les projets d'un jour, les impulsions d'un moment (tout simplement « faire un tour ») de l'homme. La machine narrative du roman *14* est ainsi mue par deux puissants moteurs cycliques : l'un conjoncturel et limité dans la durée, la guerre qui détruit tout sur son passage et anticipe la mort, l'autre, « humain », la vie, formidable machine à produire du récit, vie qui renaît de ses cendres, force qui poursuit l'histoire des familles là où la guerre tendrait à désigner une fin. Dans cette machinerie chaotique à double moteur s'enchaînent des causes sans effets et des effets sans causes que la transition relie.

Espace de rupture et de résonance des récits à trous, le blanc entre les chapitres peut dire l'impossibilité du récit lui-même. Raconter, c'est mettre en ordre, rationaliser tant bien que mal le chaos, mais aussi interpréter les faits. Lorsqu'elles sont fondées sur des décalages, les transitions, tout en dénonçant une impossible régie narrative, ont vocation à *relier* et faire *relire* indéfiniment, par le changement des énonciateurs et des horizons d'attente, les coordonnées du récit (personnages, lieux, temps, action). En résulte une distance amusée où le télescopage d'horizons d'attente antagonistes fait tout le sel du récit.

Par la manière qu'elles ont de redonner indéfiniment sens aux éléments de la narration, les transitions fabriquent ainsi de petits bijoux de « littérature indicielle⁸ ».

Agnès Fontvieille-Cordani
Université Lumière Lyon 2 (Équipe Passages XX-XXI EA 4160)

Références bibliographiques

- ECHENOZ Jean, *14*, Paris, Minuit, 2012.
- ECHENOZ Jean, *Je m'en vais*, suivi de « Dans l'atelier de l'écrivain », Minuit, « double », 1999/2001.
- ADAM Jean-Michel, *Le Texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Paris, Nathan, 1999.
- ARABYAN Marc, *Le Paragraphe narratif. Etude typographique et linguistique de la ponctuation textuelle dans les récits classiques et modernes*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- CASTILLE Jean-François, « *Questions de style*, Caen, P.U. de Caen, 2012.
- ECHENOZ Jean, « Jean Echenoz : l'image du roman comme un moteur de fiction. Entretien avec Jean-Claude Lebrun », *L'Humanité*, 11 Octobre 1996.
- « Dans l'atelier de l'écrivain. Entretien réalisé par Geneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélémy », *Je m'en vais*, Éditions de minuit, Paris, collection « double », 1999/2001, p. 229-250.
- ERNAUX Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1989. *Le Fil et les traces. Vrai faux fictif*, Paris, Verdier, [2006] 2010.
- HUGLO Marie-Pascale, *Le Sens du récit*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2007.
- LAUFER Roger (dir.), *La Notion de paragraphe*, Paris, éditions du CNRS, 1985.
- PROUST Marcel, « À propos du "style" de Flaubert », *La NRF*, n°76, 1^{er} Janvier 1920, p. 72-90.
- RABATEL Alain, « La valeur de "on" pronom indéfini/ pronom personnel dans les perceptions représentées », *L'Information grammaticale*, vol. 88, n°1, Janvier 2001, p. 28-32.
- SPITZER Leo, « L'art de la transition chez La Fontaine », *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 166-207.
- STOLZ Claire, « *14, roman* : L'histoire comme si Echenoz y était... », *Jean Echenoz. La fiction et la langue*, Gérard Berthomieu & Françoise Reuillier (éd.), Paris, PUPS, à paraître.

⁸ Il faut entendre « indice » au sens que lui donne Carlo Ginzburg (citant J. Johns) : « objet qui parle de la perte, de la destruction, de la disparition des objets » (Ginzburg, 1989, p. 130).