

« **L'écrivain, son style et son double dans *14* de Jean Échenoz** », *L'Écrivain et ses doubles, Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne* (Luc Fraisse et Éric Wessler dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 173-195.

Résumé : le style peut-il témoigner en faveur d'une figure d'auteur inscrite dans un texte, cet « autre moi » à l'existence duquel Proust croit, qui n'est justement pas un double du moi, mais son altérité, son fantasme - et quoi de plus réel qu'un fantasme ? *14*, le récit d'Échenoz permet d'aborder cette question. Si Échenoz ironiste exécute brillamment une rhétorique belliciste datée (« la guerre sera courte, nous, Français, sommes les plus forts »), il exécute tout autant un projet romanesque (raconter la guerre) pour exhiber, au lieu d'un récit présenté comme impossible, une figure d'artiste intelligemment blasé. Le style ne sert plus à faire apparaître et le fantôme d'un autre moi qui fait rêver les exégètes, mais une caricature d'auteur qui s'est voulu brillant, trop brillant. Échenoz styliste fait apercevoir par contraste le charme du style : le charme de la suggestion de soi contre la pesante nécessité de son illustration.

Mots clés : Échenoz, style, auteur, théorie littéraire, Leo Strauss, implicite, Clément Rosset, ironie.

Stéphane Chaudier
ALiTHiLA EA 1061
Université de Lille 3

L'écrivain, son style et son double dans *14* de Jean Échenoz

Le roman *14* a bien sûr un auteur¹. Si je veux rencontrer Jean Échenoz, je peux me rendre sur internet, écouter sa voix douce et polie répondre doucement et poliment aux questions plus ou moins ennuyeuses des critiques (mes semblables, mes frères) ; je peux guetter son apparition dans des fêtes du livre, ou lors d'autres événements plus mondains, et tout aussi utiles, sans doute, que les foires et les salons littéraires. Bref, Échenoz existe ; c'est une certitude. Mais à cette vérité s'en ajoute une autre, que d'aucuns jugent déprimante : en lisant *14*, ce roman d'Échenoz, jamais je n'accède *avec certitude* à la voix, au corps, aux pensées et aux émotions d'Échenoz. Je peux certes le croire – mais je ne peux pas en avoir la preuve. Grave embarras pour ceux qui ont besoin de preuves indiscutables, partageables par tous ; car là où je lis un texte, son auteur n'est pas – puisque je ne peux pas à la fois lire le texte et écouter parler son auteur, sans y perdre mon latin.

L'analyse que je viens d'esquisser s'inspire des brillantes démonstrations de Clément Rosset, qui a passé son œuvre et sa carrière de philosophe à pourfendre l'idée qu'il puisse exister quelque chose comme un double : si A est A (énoncé tautologique correspondant au réel), voir en A autre chose que A, c'est céder à une illusion, à un sortilège, un fantasme : il faut accepter que A soit A (ce qui est déjà difficile) et même que A ne soit que A (ce qui est presque impossible, sauf à être d'une probité intellectuelle sans faille²). Puisque A est un texte, A ne peut donc pas être un auteur, car un auteur n'est pas un texte ; imaginer un auteur dans un texte, c'est affabuler. Inventer un double à A – halluciner un auteur à la place d'un texte sous prétexte qu'il faut bien qu'un texte ait été écrit par un auteur – relèverait de cette

¹ Jean Échenoz, *14*, Paris, Minuit, 2012, référence désormais insérée dans le texte et suivie du numéro de la page.

² Clément Rosset, *Le Réel et son double, traité sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976, nouvelle édition revue et augmentée (1984), repris en coll. « folio essais », et *L'Invisible*, Paris, Minuit, 2012. Voir aussi *Le Philosophe et les sortilèges* (Paris, Minuit, coll. « critique » 1985) et *Le Réel, traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977, réimprimé en coll. « reprise ».

illusion qui consiste moins à ne pas voir ce qui est, qu'à voir quelque chose en plus et qui, en l'occurrence, serait quelqu'un ; car à la place d'un texte dont chacun fait à peu près ce qu'il veut, il y aurait un être irréfutable que personne n'a jamais vu, et sur la description de qui nul ne peut s'entendre ; à cette chimère, le dernier *opus* du philosophe donne un nom, aussi suggestif que fallacieux : *l'invisible*. Faut-il donc s'en tenir là, à l'idée simple que chercher – et inévitablement trouver – *un* double invisible de l'auteur dans son texte, ce n'est rien d'autre qu'une risible illusion ?

1. Tentative infructueuse de liquider la question du « double »

Si je résume *14* le plus objectivement possible, force est de donner raison à Clément Rosset : à aucun moment il n'est question d'Échenoz dans ce récit. *14* raconte en effet l'éducation militaire de cinq jeunes hommes pris dans la tourmente de la première guerre mondiale : Padioleau, Bossis et Arcenel, nommés par leur patronymes, et Anthime et Charles, désignés par leur nom de baptême. Passionné de photographie, Charles, un notable arrogant, croit échapper au massacre en se faisant muter dans l'aviation ; il meurt au cours de ce qui aurait dû n'être qu'une innocente mission de reconnaissance (*14*, p. 57³). Plus banalement, Bossis est tué dans les tranchées (*14*, p. 81). Les personnages restants et le lecteur perdent ensuite la trace de Padioleau (*14*, p. 95-96) qui refait brièvement surface dans l'avant-dernier chapitre du récit (*14*, p. 110-114), avant de disparaître à jamais. Arcenel est accusé à tort de désertion ; la justice militaire étant ce qu'elle est, il est sommairement exécuté pour l'exemple (*14*, p. 97-104). Des cinq jeunes gens en lice, il ne reste que deux survivants : Padioleau et Anthime⁴, lequel est amputé de son bras droit ; cette blessure signifie pour lui la fin de la guerre (*14*, p. 82-85). À cette rude éducation militaire s'en ajoute une autre, plus douce : l'éducation sentimentale du héros de l'histoire, Anthime. Au début du roman, il est amoureux de Blanche Borne, fille d'industriels, qui semble lui préférer Charles. Ce dernier meurt sans avoir pu connaître ni reconnaître Juliette, sa fille. Au dernier chapitre, Anthime prend la place de son frère, dans le comité directeur de l'usine d'abord (*14*, p. 106), puis dans le lit de Blanche (*14*, p. 123-124, *explicit*⁵). À la manière d'un conte voltairien, *14* relève du genre du récit d'apprentissage elliptique : sans qu'on sache très bien pourquoi ni comment, au terme du livre Anthime parvient à conjuguer audace et sagesse : il surmonte sa timidité amoureuse ; il engrosse Blanche ; elle met au monde en 1918 un petit « mâle » qu'on prénomme Charles, en mémoire de l'aîné décédé sur le champ d'honneur⁶. La boucle est bouclée.

Échenoz semble bien avoir écrit une histoire épurée de toute présence de l'auteur, j'entends de ce « double » interne au récit que le lecteur fantasme avec l'active collaboration du texte. Mais ce « double » de l'auteur est-il seulement un double ? Dans son *Contre Sainte-*

³ Charles Sèze reçoit son nom complet (*14*, p. 53 et 55) dans le chapitre qui raconte sa mort et se transforme ainsi en pierre tombale. Le nom de Sèze, associé à celui de Borne, est celui d'une usine (*14*, p. 22) : avec Charles, ce patrimoine perd son héritier et, ce faisant, sa raison d'être. Le récit vise ironiquement (et parvient) à combler ces failles généalogiques dont la grande histoire a troué la petite histoire d'une dynastie bourgeoise de province.

⁴ Les statistiques, prélevées sur les sites internet consacrés aux prénoms, à leur signification et leur popularité, révèlent que depuis 1900, 672 enfants ont été prénommés Anthime, dont 31 en 2010, contre 20 en 1900, seulement. Ce prénom, quoique rare, est donc très contemporain ; il témoigne de la vogue actuelle pour les prénoms « vieille France », dont on redécouvre la saveur. Ironiquement, Anthime signifierait « casque du dieu Ans » et serait un prénom... germanique. Il résume le tour de force romanesque d'Échenoz : donner l'illusion du vieux avec du neuf.

⁵ Au chapitre 9, Blanche Borne met au monde la fille qu'elle a eue de Charles. Le texte révèle qu'Anthime est le frère de Charles (*14*, p. 70) dont le patronyme complet est alors décliné (« Anthime Sèze », *14*, p. 72). On pourrait croire que l'emploi de ces deux prénoms indique leur fraternité mais aussi leur statut d'amoureux rivaux, si le récit se faisait selon le point de vue de Blanche : mais ce n'est pas le cas. Le ton « pince sans rire » avec lequel le texte rapporte ces histoires de famille mime la froideur des relations entre les personnages ; le modèle mauriacien du roman « chaud », où les liens du sang sont le carburant social des passions, est ainsi tenu à distance.

⁶ C'est la référence à la bataille de Mons, « la dernière » (*14*, p. 124), qui permet de dater l'année de naissance du petit Charles ; l'histoire collective surplombe de tout son poids l'histoire intime, laquelle semble vouer à n'être que l'écho affaibli, dévitalisé, de la première.

Beuve, Proust s'avoue hanté par cette question si simple en apparence : « qui écrit vraiment quand j'écris ? » Il juge que la méthode de Sainte-Beuve méconnaît « ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices⁷ ». Cet « autre moi » n'est, on le voit, nullement un double du moi – puisque sa valeur tient précisément au fait qu'il soit « autre ». De fait, pourquoi prendre la peine d'écrire un livre si je peux tout simplement et tout uniment dire à mes proches ce que je pense, ou ce que je suis ? Ce serait faire injure à la *Recherche* de supposer qu'elle émane d'un « sol mental » aussi peu profond que celui qui sert à correspondre avec tel ou tel familier – ou à converser dans un salon. On peut donc faire confiance à Proust : il savait sans doute de quoi il parlait, quand, essayant de fixer l'origine fuyante de son désir d'écrire, il la situait dans cette vie intérieure difficile ou impossible à traduire – si ce n'est par un langage littéraire, ce français potentiellement compréhensible par tous mais en réalité apprécié de quelques amateurs seulement (même si, depuis 1913, les choses ont un peu changé).

Tel est l'étrange paradoxe de ce « double » de l'écrivain : existant virtuellement avant l'écriture, il ne prend « forme » qu'en un texte où, sitôt rendu manifeste, il devient sujet à caution. Entre lecteurs passionnés s'engage une amicale ou féroce compétition pour savoir lequel d'entre eux accède à cet « autre moi » qui prouverait qu'on peut se dédoubler sans rester le même : un double issu de soi n'est pas forcément identique à soi. Dans sa tentative pour défendre, avec Proust et contre les sceptiques, l'existence de cet « autre moi », l'herméneute dispose d'un outil fragile : le style, censé manifester la présence de l'auteur en son texte. Mais un écrivain n'habite pas son œuvre comme il habite sa rue. La rue Victor Hugo n'avait qu'un rapport contingent avec l'écrivain qui y finit ses jours ; mais ce rapport est attesté, et donc indiscutable. En revanche, le rapport (dont témoigne le nom de l'auteur⁸) entre l'homme et l'œuvre semble nécessaire, profond, mais il est impossible à décrire d'une manière qui fasse l'accord de tous les esprits. D'où la tentation de croire qu'il n'existe pas.

2. Le problème du style et du double : le point de vue de Leo Strauss

Dans « Le style, un mot nécessaire », article publié dans la collection « *Acta* » de la revue en ligne *Fabula*⁹, j'avais très banalement repris l'idée que le style manifeste une subjectivité d'auteur dont la figure, pour être incertaine, n'en est pas pour autant délirante : l'herméneute peut dire en quoi elle consiste ; il peut décrire le processus langagier de son apparition – mais sans garantie absolue que son interprétation corresponde à une « construction » voulue et volontaire de l'auteur. La subjectivité littéraire que vise le style d'auteur n'est donc pas un fait ; c'est l'élaboration plus ou moins rationnelle d'une impression dont les lettrés discutent. Cette élaboration n'est-elle pas vaine ? La responsabilité juridique permet d'atteindre l'homme dans l'œuvre, et pose une continuité entre les deux instances ; mais ce principe a une finalité essentiellement pratique : il sert à poursuivre ceux qui publient des opinions qu'une société tient pour criminelles. Il est possible qu'un juriste se soit un jour mêlé de débrouiller cette question redoutable : un auteur peut-il être effectivement présent dans son texte, sous les espèces de son style ? Mais, à ma connaissance, c'est Leo Strauss qui a répondu de la façon la plus claire, la plus juste et la plus forte, à cette question ; ce faisant, il

⁷ *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1971, p. 221-222.

⁸ Sur la question délicate du nom, cf. la somme aussi subtile qu'éclairante de Claude Burgelin, *Les Mal Nommés – Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », octobre 2012.

⁹ *Fabula*, <http://www.fabula.org>. Cet article sur le style d'auteur discute et adopte la théorie très pénétrante d'Alain Vaillant, résumée par l'article « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », dans *Romantisme* n° 148, *Style d'auteur*, Paris, Armand Colin, 1^{er} trimestre 2010, p. 11-25. Du même auteur, voir *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, et en particulier la troisième partie, « Histoire de la communication littéraire », pp. 207-355.

a donné la meilleure des justifications au travail de l'herméneute, qui s'efforce d'avoir accès aux pensées, aux affects, à la vie intérieure de l'écrivain, tels qu'il les représente en son œuvre¹⁰. Strauss s'intéresse à des textes d'idées et à des textes anciens ; pour adapter son analyse à des fictions contemporaines, il faudra donc opérer une « translation » entre les deux domaines, en se fondant sur l'idée qu'un problème historiquement situé n'est pas nécessairement un simple problème d'histoire, mais peut avoir une portée universelle.

Leo Strauss reconstitue la situation d'un auteur soumis à la persécution. Ce mot assez terrifiant renvoie à l'obligation faite à un penseur de conformer ses discours à une orthodoxie politique. Mais indépendamment du régime plus ou moins répressif sous lequel il vit, un philosophe peut estimer que la communication publique de la vérité n'est « pas seulement impossible ou indésirable » à son époque, « mais en tous temps¹¹ ». De fait, « certaines vérités ne peuvent pas ou ne doivent pas être divulguées¹² ». Elles peuvent être blessantes : elles attaquent l'opinion commune, source de cohésion sociale, voire de réconfort. Que, dans un texte, un fou ou un personnage peu honorable se mette à proférer des vérités – et voilà qui prouve à quel point il est risqué de les enseigner sans précaution. Une idée perd toute crédibilité quand elle est mise dans la bouche d'un sot ou d'un scélérat. Ne faut-il donc pas réserver la vérité à des amis sûrs, bienveillants, dignes de foi ? Or, malgré la persécution, il est avéré qu'en tous temps des hommes furent capables de penser avec indépendance et droiture ; en tous temps, ils purent exprimer leur pensée et se faire comprendre sans risquer pour cela leur vie. Il leur suffisait d'allier la prudence à l'intelligence. L'art d'« écrire entre les lignes¹³ » atteste qu'un penseur peut inscrire sa pensée dans un texte – lequel devient ainsi le révélateur public de sa conviction intime.

« Un livre exotérique contient deux enseignements¹⁴ » : le premier, destiné aux non philosophes, est conforme à la *doxa* ; le second se communique entre les lignes, pour ceux qui haïssent « “le mensonge dans l'âme¹⁵” ». Comment à la fois s'adresser à tous et ne parler qu'à quelques-uns ? Comment distinguer ces deux régimes de discours ? La vérité se révèle par son écart d'avec l'expression commune de l'opinion commune. Quand, dans l'exposé de la *doxa*, apparaissent des traits énigmatiques, des contradictions, trois ou quatre phrases dont le style vif et concis alerte l'attention des jeunes gens qui aiment penser ; quand soudain se fait jour la vision fugitive du fruit défendu ; quand quelques phrases « scandaleuses » concentrent un puissant désir de vérité qui dégoûte de la *doxa*, alors on peut être sûr que l'auteur ajoute au plaisir de la communication privée (réservée aux amis éprouvés) celui de la diffusion à des âmes sœurs inconnues. « Si un auteur ne se lasse pas d'affirmer explicitement à chaque page de son livre que A est B, mais qu'il indique entre les lignes que A n'est pas B, l'historien moderne exigera encore une preuve explicite montrant que l'auteur pensait que A n'est pas B¹⁶ ». Or cette preuve ne peut pas être fournie, car il n'est pas d'autre preuve à chercher que celles que fournit le texte ou, plus exactement, les manifestations du *style*, ce dernier relevant de l'art d'écrire entre les lignes. Le style est donc bien l'homme même ; il témoigne dans un texte d'une présence spirituelle qui dédouble et redouble celle de l'auteur dans la vie. D'où cette conclusion à mon sens imparable :

Si un écrivain habile, possédant une conscience claire et une connaissance parfaite de l'opinion orthodoxe et de toutes ces ramifications, contredit subrepticement, et pour

¹⁰ Leo Strauss, *La Persécution et l'art d'écrire* [1952], Paris-Tel Aviv, éditions de l'Éclat, 2003 pour la traduction française de Olivier Seyden ; texte repris en coll. « TEL Gallimard ». Cette référence est désormais abrégée en *PAE*, suivie du numéro de la page.

¹¹ « Ils pensaient que l'abîme qui sépare les « sages » du « vulgaire » était un fait fondamental de la nature humaine que nul progrès de l'éducation populaire ne pouvait modifier » (*PAE*, 66).

¹² *PAE*, 58.

¹³ *PAE*, 53.

¹⁴ *PAE*, 67.

¹⁵ *PAE*, 66.

¹⁶ *PAE*, 57.

ainsi dire en passant, l'une des présuppositions ou des conséquences nécessaires à l'orthodoxie, qu'il admet explicitement et maintient partout ailleurs, nous pouvons raisonnablement soupçonner qu'il s'opposait au système orthodoxe en tant que tel [...]¹⁷.

Le style est l'art de rendre imperceptible au censeur une vérité qui offense l'orthodoxie ; mais comment s'adresser au lecteur intelligent sans mettre le censeur sur la voie ? Faut-il croire que seuls les hommes bons sont vraiment intelligents ? Ce serait un vœu pieux. Sommé de se justifier, l'écrivain qui écrit entre les lignes prétendra s'être trompé (car même Homère se trompe quelquefois) sans avoir eu l'intention de tromper le public ; la massive et explicite orthodoxie de son propos plaidera en sa faveur.

Pour être déchiffré et goûté, l'art d'écrire entre les lignes, à propos duquel « un accord complet entre tous les spécialistes¹⁸ » ne se fait pas, requiert un public composé de jeunes gens désirant la philosophie et qu'il convient de conduire de la *doxa* à la vérité par des écarts ou des obscurités qui sollicitent la pensée. Les lecteurs visés sont ces « jeunes chiens¹⁹ » dont le philosophe veut être aimé en retour ; pédagogue, amoureux, le livre constitue une société de semblables, ces « êtres selon mon cœur » dont parlait Rousseau – et que Rancière élargit aux dimensions d'un « peuple à venir » ; mais la figure de ce peuple à venir, se réduit, quand paraît le livre, encore et toujours à une petite élite, le cercle de *happy few*. Mon hypothèse est donc la suivante : ce que les auteurs soumis à la persécution firent par nécessité politique – persécution dont il semble bien que, pour Strauss, elle était un bienfait déguisé – l'écrivain moderne le fait par nécessité intime. Publier, devenir auteur, c'est vouloir être deviné ; il faut certes vendre, être lu par le plus grand nombre ; mais le bonheur de l'écrivain, et la finalité du livre, consistent à être parfaitement compris ; or qui le peut, si ce n'est la docte troupe des âmes sœurs ? Ce désir d'idéale fusion avec un tout petit nombre de lecteurs caractérise les écrivains artistes ; ils s'opposent aux orateurs, qui s'adressent au peuple et veulent le persuader ; l'artiste, lui, ne désire pas rallier le plus grand nombre à ses idées ; il veut créer une complicité avec cette constellation magique d'êtres inconnus qui jamais ne se manifesteront, à moins de publier leurs impressions de lecture (comme je le fais ici). Quel l'homme qui, tenant à sa vision du monde, courra de gaieté de cœur le risque l'exposer à tous – y compris à ceux qui pourraient se méprendre sur l'offrande qui leur est faite ? Quel écrivain se plaît à prostituer sa manière de percevoir du monde, qui fait l'objet de tous ses soins ? Le style crypte pour les initiés une pensée, un imaginaire trop précieux pour pouvoir être accessibles sans effort, et sans la participation d'un lecteur généreux. Semblable en cela au prosélytisme religieux, la démocratie oblige l'écrivain à relever le défi de la publicité, du très grand nombre ; le style est l'enveloppe qui réserve le meilleur du livre à ceux-là seuls qui sont dignes de le goûter. Si la démocratie est l'âme de la rhétorique, c'est l'aristocratie qui reste l'aiguillon de la poésie (y compris de la poésie dans la prose).

3. Le problème du style et du double : le point de vue de Clément Rosset

Avant de revenir à Échenoz, qui servira d'exemple pour illustrer ces propos quelque peu théoriques, il nous faut en finir avec ces considérations en discutant le point de vue de Clément Rosset. Dans *L'Invisible*, le philosophe se fait l'émule de Wittgenstein : ce dernier « affirme avec raison l'impossibilité de concevoir un contenu exprimé différemment en quoi que ce soit du langage qui l'« exprime²⁰ » ». Autant dire que Wittgenstein est incapable de concevoir ce qu'est la poésie, ou l'art – et plus exactement, de dire à quoi tient le bonheur de

¹⁷ PAE, 63-64.

¹⁸ PAE, 61.

¹⁹ PAE, 68.

²⁰ *L'Invisible*, op. cit., p. 13.

lire ou de voir quelque chose de beau. Rosset prend l'exemple suivant : à partir d'un croquis sommaire, un rond et quelques traits schématiques, des personnes ont l'illusion de voir un visage réel, mais qu'elle ne sauraient décrire, et dont l'attestation ne peut se faire qu'au moyen... d'un décevant retour à cette esquisse illusoirement suggestive. De même, Rosset, avec son humour coutumier, fait éclater l'absurdité de ce jugement que nous prononçons chaque fois que nous prétendons qu'une personne inconnue, une fois rencontrée, ne se ressemble pas à elle-même – entendons : à ce que sa voix, entendue à la radio, au téléphone, *etc.*, laissait présager. Nous peuplons notre vie d'extravagantes invisibilités qui doublent, redoublent et offusquent (à tous les sens du mot) le réel. Que ces invisibilités, loin de nous détourner de ce qui est, et loin de nous empêcher de l'aimer, soient au contraire partie intégrante d'un réel que je me refuse à restreindre au seul visible, telle est selon moi la vertu cardinale et le principal enseignement de l'art. Ne pas voir dans ces « feuillets » de pressentiments irréels, dans ces impalpables et aberrants châteaux d'images, le charme et le prestige même de l'art, son but, et sa vérité propre – car ces chimères romanesques invitent à vivre une vie plus large, plus agréable et plus vraie que celle à laquelle réduit la stricte observance du réel – c'est là ce qui étonne. La preuve en est que Rosset lui-même sacrifie à cette joie de l'invisible chaque fois qu'il s'abandonne (naïvement, et sans surmoi philosophique) au pur plaisir de voir un beau tableau : « cet *Atelier* – comme toutes les toiles de Vermeer – semble riche d'un bonheur d'exister qui irradie de toutes parts et saisit d'emblée le spectateur, et qui témoigne d'une jubilation perpétuelle au spectacle des choses²¹ ». Où sont, exactement, ce « bonheur », cette « jubilation », sur le tableau ? Nulle part. Ils sont invisibles²². Ce « bonheur d'exister qui irradie de toutes parts », « cette jubilation perpétuelle au spectacle des choses » sont les parfaits équivalents de cet « invisible » dont nous sommes les proies crédules et les victimes consentantes, quand nous voyons l'esquisse d'un visage, ou entendons une voix privée de corps. Rosset note que « tout peintre a pour mission fondamentale de réussir ou de manquer son “autoportrait” (cela à l'occasion de n'importe quel genre de peinture, et en l'absence de toute tentative de se faire figurer lui-même sur la toile²³). » Contredisant sa thèse sans cesse réitérée, Rosset admet donc que tout tableau est double : il est d'une part ce qu'il représente (et dont généralement on se fiche un peu, à moins que la toile ne figure un beau corps), et, d'autre part, il est un autoportrait en acte, un autoportrait invisible – comme si le double de l'artiste, en son absence figurative, hantait sa toile, pour le plus grand plaisir du spectateur. Il faut être juste : de tout temps, les peintres ont su cela ; et su aussi qu'ils pouvaient représenter, en plus de leur double non figuré, cet invisible suprêmement désirable et infigurable qu'on appelle Dieu²⁴. *L'Atelier* de Vermeer offre un bon exemple (et donc une bonne théorie) de ce qu'est un autoportrait réussi : vu de dos, offrant un visage invisible, en droit identifiable à celui de n'importe qui, l'artiste peintre est tendu vers son modèle, son autre – une femme ; cette attention au réel (et à tout cet invisible que le réel suggère) constitue un « autoportrait réussi ».

Je voudrais montrer que, faute de s'attacher avec suffisamment de constance et d'amour à son sujet, faute d'avoir déplié ce que contenait la promesse romanesque et réaliste génialement résumée à ce simple chiffre – 14 –, qui met au défi l'homme *des* lettres, Échenoz a raté son autoportrait – et Proust ajouterait cruellement qu'il l'a raté en voulant et croyant le réussir :

²¹ *Le Réel et son double*, op. cit., p. 111, référence désormais abrégée en RD, suivie du numéro de la page.

²² Voir Michel Henry, *L'Invisible*, Sur Kandinsky, Paris, éditions François Bourin, 1985, repris par les PUF, coll. Quadrige, 2005. Il est vrai que Henry est un phénoménologue chrétien ; à ce titre, il estime que l'invisible existe et qu'il constitue même la réalité suprême.

²³ RD, 87.

²⁴ Toutes les vies de peintres ou d'artistes racontées par Michon sont fondées sur ce principe : un narrateur agnostique porte un regard sur la toile d'un artiste inspiré – mais impuissant à convertir le spectateur incrédule à la foi ou à l'art. Cette perpétuelle oscillation entre la mélancolie du sceptique et l'enthousiasme du créateur résume « l'autoportrait » de Michon.

Fromentin et Musset, malgré tous leurs dons, *parce qu'ils ont voulu laisser leur portrait à la postérité*, l'ont peint fort médiocre ; encore nous intéressent-ils infiniment même par là, car leur échec est instructif. De sorte quand un livre n'est pas le miroir d'une individualité profonde, il est encore le miroir de défauts curieux de l'esprit. Penchés sur un livre de Fromentin sur un livre de Musset, nous apercevons au fond du premier ce qu'il y a de court et de niais dans une certaine « distinction », au fond du second, ce qu'il y a de vide dans l'éloquence²⁵.

De fait, Échenoz ressemble plus à Fromentin qu'à Musset ; son livre nous « intéresse » moins par ce qu'il dit de 14, que par ces « défauts curieux de l'esprit » qui éclatent à chaque page : l'ironie germanopratine, ce signe codé de la « distinction » pseudo aristocratique, ce « vouloir être intelligent » si bien épinglé par Barthes²⁶, cette croyance (naïve et fausse) que plus on se montre détaché en sa fiction, meilleur romancier on est – alors que le détachement n'a d'intérêt pour le lecteur que si, et lorsque, comme chez Flaubert ou Swift, le style rend perceptible sa lutte fratricide avec le grand pathétique d'une sensibilité exacerbée.

L'enjeu de cette étude sera donc assez prévisible. *14* est un objet littéraire « double ». À un premier niveau, celui de l'histoire, le texte combat une mauvaise version du dualisme. Conformément à ce qu'enseigne Rosset sur le réel, la guerre ne peut pas être autre chose que ce qu'elle est, c'est-à-dire violente, injuste, anti-démocratique, et vaine. La tentative de dissimuler sa monstruosité par des fictions qui en dédoublent l'essence relève de la propagande : de ce point de vue, *14* s'inscrit dans la roborative et salutaire tradition des récits démystificateurs. À cet étage utilement ironique se superpose un second niveau : au dedans et au dessus du récit plane la figure d'un auteur, appréhendable par les saillies de son style. Cette figure *saillante*, déterminée en ses contours, s'enlève sur les débris d'une *histoire* qui, selon le narrateur et porte-parole autorisé d'Échenoz, ne mérite plus d'être racontée, dite ou redite : à l'infini de la guerre (et de ses millions de morts toujours en attente, comme les âmes de l'enfer, d'un auteur qui les fasse revivre) s'oppose le fini d'une pose. Le récit petit à petit s'évide : la décevante prestidigitation d'un style s'exerce à rendre visible, pour mieux la promouvoir la main habile, c'est-à-dire la manière, d'où il provient. Double et parasite poétique du réel, l'auteur s'impose au détriment des qualités fictionnelles requises pour montrer le réel, geste descriptif et romanesque, geste simple, émancipateur, et redoutablement difficile à réussir.

4. Échenoz contre la vision dédoublée

L'histoire, dans *14*, montre sans contestation possible les cruels ravages de la propagande républicaine. La guerre contre l'Allemagne sera courte, c'est-à-dire indolore. Le précédent de 1870 n'y change rien ; à la guerre réelle, qui se fait pour des intérêts qui sont rarement ceux des combattants, les institutions de la République ont substitué une guerre imaginaire, un double fantasmagorique, une représentation plaisante et complaisante. La guerre ? Une promenade de santé, au cours de laquelle le soldat français se couvrira de gloire ; il reviendra heureux, comme Ulysse, de son voyage ; heureux, c'est-à-dire plus viril, plus fier, plus aimable et mieux aimé. Qu'un peuple si politique qui, depuis 1789, a fait toutes les révolutions possibles et imaginables, ait pu à ce point se laisser berner, voilà qui reste une grande énigme : c'est le sujet de *14*. Plus encore que les millions de morts et les souffrances sans nombre qui n'en sont que la conséquence, cet aveuglement collectif, ce refus du réel, sont le véritable scandale, la pierre d'achoppement de la pensée, le point aveugle que le

²⁵ *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 188-189, (je souligne).

²⁶ « [...] débat perpétuel avec ce corps pour lui rendre sa maigreur essentielle (imaginaire d'intellectuel : maigrir est l'acte naïf du vouloir-être intelligent). » (Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 36). Heureusement pour nous, Barthes a mieux réussi son œuvre que son régime...

roman cruellement met en relief : « *Aures habet et non audiet* », lit-on au début de *14*, p. 11, quand « le volume trop massif pour le porte-bagage en fil de fer » (*14*, p. 7) glisse du vélo d'Anthime et se perd. De fait, quelque chose de la littérature, de cette culture indissociablement profane et sacrée, se perd dans cette chute burlesque²⁷.

Avant que la guerre n'éclate, Françoise et son comparse le jardinier savaient bien ce que la propagande leur fera oublier, sitôt la guerre déclarée :

« Voyez-vous, Françoise, disait le jardinier, la révolution vaudrait mieux, parce que quand on la déclare il n'y a que ceux qui veulent partir qui y vont.

– Ah ! oui, au moins je comprends cela, c'est plus franc. »

Le jardinier croyait qu'à la déclaration de guerre on arrêta tous les chemins de fer. « Pardi, pour pas qu'on se sauve », disait Françoise. Et le jardinier : « Ah ! ils sont malins », car il n'admettait pas que la guerre ne fût pas une espèce de mauvais tour que l'État essayait de jouer au peuple et que, si on avait eu le moyen de le faire, il n'est pas une seule personne qui n'eût filé²⁸.

Romancier intelligent et aveugle, lié à la haute aristocratie républicaine, Proust ne saurait admettre que Françoise et le jardinier, deux illettrés ou peu s'en faut, aient raison : la guerre est une mauvaise affaire pour le peuple. C'est d'ailleurs la seule chose de juste qu'on puisse en dire ; toutes les complexités intellectuelles qui font les délices des analystes (Saint-Loup, Norpois, Brichot, le Narrateur) ne sont que poudre aux yeux. Pour Françoise, la guerre se mène au quotidien contre Eulalie, la fille de cuisine ou les autres domestiques ; la méchanceté doit être utile ; et tout le reste n'est que littérature. *14* prend la suite de ce savoir immémorial et populaire : la vérité n'est pas dans les mots, mais dans le rapport le plus étroit possible aux choses. C'est pourquoi le récit d'Échenoz se présente sous la forme d'un immense déniement :

[...] tu en penses quoi. C'était inévitable, a répondu Charles [...], 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. (*14*, p. 14)

Le roman pourrait s'arrêter là : nous connaissons la fin de l'histoire ; ce « nous verrons cela » est déjà tout vu. Le roman s'organise sur ce contraste évident (car on ne voit que lui, il évide tout autre réalité) entre ce que sait le lecteur – avec l'œil panoptique de la muse épique – et ce qu'ignorent encore les personnages : « 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 » (*14*, p. 32). Au monstrueux déficit de savoir dans la fiction répond un monstrueux excès de connaissance, de l'autre côté du miroir. « Ce conflit sera très bref » (*14*, p. 26) ; « c'est une affaire de deux semaines, ce sera vite réglé » (*14*, p. 40). Et une dernière fois, comme un refrain ironique et lancinant : « l'affaire de quinze jours, donc, avait estimé Charles trois mois plus tôt sous le soleil d'août. [...] Sauf que [...] les choses n'auraient pas tourné comme prévu » (*14*, p. 41). Mais les choses ne tournent jamais comme prévu, dirait l'oracle. Le récit fait résonner la voix absente que nul, dans l'histoire, ne veut entendre, à l'exception d'Anthime. Le sujet de *14* illustre la thèse de Clément Rosset : « rien de plus fragile que la faculté humaine d'admettre la réalité²⁹ ». Cette phrase limpide demande à être complétée par celle-ci : « Quand au réel, s'il

²⁷ « *Aures habet et non audiet* » est un titre d'Hugo, mémoire de la littérature. Voir *Quatre-vingt treize* (en toutes lettres, ce qui fait écho au chiffre 14 choisi par Échenoz), livre IV, chapitre II, édition d'Yves Gohin, Paris, folio, p. 109. Le marquis de Lantenac, qui vient d'être débarqué, voit du haut de sa dune, mais sans l'entendre, le tocsin républicain. Tout l'*incipit* de *14* est la réécriture de ce chapitre. Sur l'importance de « Don Tocsinos » en qui Michelet voit son « *grand ami de bronze* », voir *Les Onze* (encore un chiffre !) de Michon, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 127 et p. 80. Par cloches interposées, Échenoz s'appuyant sur Hugo, et Michon escorté par Michelet, rivalisent dans leur tentative de « récrire » l'histoire de France.

²⁸ Proust, *Du côté de chez Swann*, « Combray », édition d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 1987 pour l'établissement du texte, 1988 pour la préface et les notes, p. 88.

²⁹ RD, 7.

insiste et tient absolument à être perçu, il pourra toujours aller se faire voir *ailleurs*³⁰ ». La tragédie de la guerre, et ce pour quoi elle figure le réel par excellence, c'est qu'il n'y a pas d'ailleurs à son être totalitaire : on ne peut y échapper que par la mort, la folie, ou le piston.

5. Métalepse et mise en abyme

À partir de la page 41, il ne sera plus question d'assigner à la fin de la guerre une date sûre et proche : on entre dans le sérieux de l'histoire, dans le temps long de la souffrance, du réel. Or Echenoz réussit le tour de force d'expédier son immense sujet, le réel de la guerre de 14-18, en 124 pages moins les 41 premières pages, consacrées non à la guerre mais à ses représentations fallacieuses. Dans un passage très brillant, qui glose le récit en train de s'écrire, le narrateur se justifie ainsi :

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 pas 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. (14, 79)

Ces quelques lignes sont la quintessence d'un art moins français que parisien, moins romanesque qu'artiste, moins réaliste que mondain. Il faut savoir bousiller en douce (c'est-à-dire faire semblant de traiter) un grand sujet. Il convient donc de dire sans faire, pour s'éviter l'effort et la douleur du faire. Cet art de la désinvolture repose sur des jeux virtuoses. Au texte à écrire se substitue la référence à un corpus massif et indéfini, vague et envahissant : « tout cela ayant été décrit mille fois ». Le réel s'évanouit dans un « tout cela » à la fois anaphorique (il fait référence au chapitre qui précède) et exophorique (il renvoie à ce hors-champ supposé connu de tous, stocké dans les mémoires, qu'il suffit de désigner pour le faire comparaître, magiquement). L'intertextualité n'est plus un tremplin pour écrire mais un prétexte pour ne pas écrire. À la figure du narrateur se substitue logiquement la pose du commentateur : geste mélancolique de l'artiste accablé, qui a peur d'ennuyer ou de s'ennuyer (car le réel est ennuyeux) ; geste de lassitude qui se sublime dans l'humour, la connivence, l'esprit. La prétérition joue dans les deux sens : d'une part prétendre qu'une comparaison n'est pas « utile » ou « pertinent(e) » et la faire quand même ; et inversement, prétendre écrire un roman et ne pas l'écrire. La comparaison prend la place du roman absent ; la rhétorique, celle de la description du réel. Le nombre restreint de pages limite la fresque aux dimensions d'un petit roman « minimaliste » (selon le jeu de mot consacré), qui fait l'effet d'un élégant avorton littéraire. Ironiquement inadapté au sujet, ce format donne à l'ensemble le caractère d'un exercice de style.

Échenoz ou son double n'aime apparemment ni l'opéra ni le roman de guerre – mais alors, pourquoi écrire un roman de guerre ? Pourquoi mettre en scène son absence de désir et ce faisant, l'absence de nécessité du texte ? Pour faire valoir quels autres désir ou nécessité ? Une nécessité commerciale ? Un désir narcissique ? Ce « on », un faux « je » censé englober le lecteur dans le flou de sa référence, pratique l'humour, « autre scène » où le réel n'est pas. Il prétend redouter la hantise des « longueurs pénibles »... dans un roman de 124 pages. Puis il offre une abyme ludique de son impuissance en montrant un Anthime manchot, à la fin de 14 :

Ce bras absent parfois devenu encore plus présent que l'autre, insistant, vigilant, ricanneur comme une mauvaise conscience, il apparaissait possible à Anthime de lui

³⁰ RD, 8. Le philosophe français sait écrire, c'est une évidence. Voir à ce sujet l'ouvrage collectif *Le Style des philosophes* (dir. Bruno Curatolo et Jacques Poirier, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon et Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007).

faire produire des mouvements volontaires, accomplissant des gestes dérisoires ou décisifs mais que personne ne voyait [...]. (14, 119)

Curieusement associé à la « mauvaise conscience », ce « bras absent », à propos duquel le médecin déclare : « c'est le vieux coup du membre fantôme » (14, p. 120), renvoie à ce roman absent qu'il est à la fois urgent et impossible d'écrire, selon les formules consacrées de la modernité « à la Minuit ». On ne sort pas de cet éternel retour du Nouveau Roman, de ses codes et des ironies, intelligemment convoqués et parodiés par Échenoz : ces « gestes dérisoires ou décisifs mais que personne ne voyait » figurent l'existence dans le texte d'un romancier manchot, écrasé par la culpabilité de *devoir* écrire après Claude Simon, de devoir et de ne pas pouvoir poursuivre cette aventure du roman redevenu roman d'une aventure pitoyable, la guerre.

6. « L'inaffectif »

Charles, le frère antipathique d'Anthime, « port[e] son regard calme et glacé sur le monde » et « se perfectionn[e] dans cet exercice » (14, p. 17) : ce « regard calme et glacé » désigne la photographie, sœur jumelle et symbole de la littérature descriptive, impersonnelle, néo-flaubertienne que pratique Échenoz. Dans son avion de reconnaissance, Charles surplombe et admire « le paysage *de* conflit débutant » (14, p. 51, je souligne) : il domine non pas, certes, « le paysage *du* conflit débutant », ce qui reviendrait banalement à donner à cette guerre une dimension singulière qui l'ancrerait dans la vie ; il regarde le paysage « de conflit débutant », parce qu'il s'agit toujours, dans le roman, de transformer l'actualité en abstraction, de se tenir soigneusement à distance du monde, ou de s'en extraire par l'ironie : « à la surface du sol où tout cela rampe et grogne, où transpirent les troupes survolées, on a extrêmement chaud [...] Mais haut dans le ciel, comme il peut faire plus frais, on s'est couverts en conséquence » (14, p. 52). Il est impossible de mieux signifier que l'avion, ce dispositif si symboliquement littéraire de la protection de soi, permet de « survoler » (en 124 pages !) le conflit... Sans rien en lui qui pose et qui pèse, le « on » de l'omniscience romanesque passe indifféremment d'un point à l'autre du théâtre des opérations, de la suffocation terrestre à la fraîcheur céleste. Mais Échenoz est intelligent ; il sait bien que cet avion n'est pas la littérature, mais son *ersatz*. Aussi, avec un plaisir non dissimulé (et très communicatif), il fait exploser l'élégant aéroplane en plein vol :

[...] 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. (14, p. 57)

Quelle belle exécution littéraire ! Sans s'appesantir sur l'effroi de Charles (vivant ses ultimes et vertigineuses secondes, qui valent bien des heures), le romancier, solidement ancré dans sa documentation et son confort contemporain, reprend la main et déploie toute son ironie... dans la chute de la phrase. Le lecteur pourrait s'attendre à ce que, Charles mort, Anthime, à titre posthume, prît le relais et gratifiât le lecteur d'une guerre vécue à hauteur d'homme sensible ; mais les adjectifs négatifs qui caractérisent Charles – « inactif » (14, p. 12³¹) et « inexpressif » (14, p. 17) – se retrouvent à la fin du récit pour qualifier son frère qui se révèle être son double : « inactif » revient p. 119, et « inexpressif », p. 123. La reprise de ces qualificatifs à la fin du roman marque l'incapacité d'Échenoz d'adopter un autre ton que celui de la distance. « De toute façon, a rappelé Blanche, ça n'a jamais été un garçon à trop se

³¹ « Se tenant comme en marge de l'événement [...], Charles posait son regard inactif sur la presse [*id est* la foule], son appareil photo Rêve Idéal de chez Girard et Boitte pendu comme d'habitude à son cou. » (14, p. 12-13)

plaindre, Anthime. Vous savez comme il est, il s'adapte toujours » (14, p. 70). Ce diagnostic est confirmé par le narrateur : « devenu gaucher par force, il s'y est adapté sans état d'âme » (14, p. 107). Blanche, elle, porte l'enfant de l'homme qu'elle a elle-même conduit à la mort en le faisant nommer dans l'aviation ; ce qui ne l'empêche pas de conclure placidement : « les regrets ne servaient à rien, on allait pas s'éterniser là-dessus » (14, p. 69). Reste à se demander pourquoi Échenoz a choisi d'aborder la question brûlante de « 14 » par le biais de personnages réfrigérants, qui ne ressentent ou n'expriment rien. Pourquoi la fiction se complaît-elle à exclure hors du champ de la représentation non pas le lyrisme, mais la part émotionnelle des êtres humains, celle avec laquelle on fait, en règle générale, de bons romans ? Que produit ce parti-pris ?

Échenoz, comme ses personnages, cultive l'ironie ; il y voit le signe de la victoire de la forme (maîtrisée) sur le réel (immaîtrisable). L'affect, voilà l'ennemi. Cette forclusion de l'état d'âme ne vise pas (seulement) à se soustraire à l'injonction contemporaine et très commerciale de l'empathie, mais à souligner que la faculté d'adaptation – ce mot clé du darwinisme social – est l'outil psychologique qui assure le triomphe du capitalisme le plus cynique : la famille et l'usine d'Anthime ayant vendu fort cher des brodequins qui « ne tenaient pas deux semaines dans la boue du front » (14, p. 116), le jeune homme accepte de comparaître « devant un tribunal de commerce » pour une « procédure de pure forme » (14, p. 117) – preuve, s'il en était besoin, que le formalisme fut de tout temps le meilleur ami de la bourgeoisie. Dépolitiquée, privée de corps et de chair, l'ironie d'Échenoz ne peut mettre en scène que des personnages dévitalisés, tout juste capables de l'assentiment le plus conformiste aux injustices de ce monde – à l'exception notable de ce léger, très touchant et très ridicule sursaut de conscience :

Certains d'entre eux chantaient faux des refrains séditieux, parmi lesquels Anthime a reconnu l'Internationale – qui s'ouvre martialement par un intervalle de quatre quarts ascendantes comme pas mal d'hymnes et de chants guerriers, patriotiques ou partisans. Son visage [celui d'Anthime] est demeuré inexpressif, tout son corps immobile, cependant qu'il a levé le poing droit par solidarité, mais personne ne l'a vu faire ce geste. (14, p. 123)

Anthime le manchot ébauche donc un geste de révolte – comme Échenoz ébauche son roman sur la guerre ; l'un invisible, l'autre minuscule, ces deux gestes sont hantés par la conscience de leur insignifiance face à l'énormité monstrueuse du réel ; Anthime et Échenoz, chacun à sa manière, expriment l'inutilité ou l'impossibilité de la révolte – et *a fortiori* de la révolution ; à la plus triste des résignations, chacun donne les prestiges éthiques de la pudeur, de la modestie, de l'élégance morale³². Au geste dérisoire du héros répond l'absence significative de l'adjectif « politique » dans le texte : car dans le monde d'Échenoz, tel qu'il est filtré par les oreilles d'Anthime, les refrains ne sont que « séditieux » et les chants « guerriers, patriotiques ou partisans » ne sont jamais « politiques ». Se croyant critique parce qu'il dénonce (sans grand risque en 2012) les ravages de la propagande en 14, le romancier élimine du champ de la représentation le geste, l'action, l'affect ou la pensée politiques, présentés comme ridicules, déphasés, « hors jeu ». Le visage « inexpressif » et le corps « immobile » d'Anthime font écho aux voix qui « chantent faux » : peut-on chanter l'Internationale, suggère le texte, autrement que « faux » ? Comment la poésie égalitaire et l'espérance socialiste pourraient-elle résonner « juste » aux oreilles d'un personnage qui paie de son bras droit le droit léonin de devenir un profiteur de guerre ?

³² La critique journalistique salue, et à juste raison, l'élégance d'Échenoz ; mais de quoi cette élégance est-elle le nom ? Il est vrai que cette question obstinément inquisitrice, digne de la plèbe universitaire, manque elle-même singulièrement d'élégance. Mais l'élégance ne fut jamais la propriété distinctive d'un romancier de génie (Balzac, Flaubert, Proust, Céline, Beckett) ; car l'élégance, le tact, la discrétion, la prudence sont mondains – au lieu que le roman réaliste doit nombre de ses ressources à la mauvaise éducation, à l'excès des affects, à la vulgaire impétuosité du désir de connaître, et d'éprouver.

7. Que reste-t-il de 14 ?

Infuse dans le texte, transformant le roman en une allégorie de l'impuissance qui est aussi un plaidoyer *pro domo*, l'ironie d'Échenoz promeut une idéologie conservatrice. Elle milite en faveur de l'agir minimal – c'est-à-dire de la capitulation face à un pouvoir toujours (mais indûment) assimilé au réel. L'ironie romanesque cartographie non des capacités, mais des impossibilités. Tout au long du récit, le GN « les choses », les pronoms neutres « ce » ou « y », les phrases passives ou impersonnelles dessinent avec constance et jubilation le portrait d'un sujet réduit à constater l'étendue de ses dépossessions, de ses infirmités, de son absence de prise sur le réel :

- Puis *les choses* ont pris un tour plus sérieux quand on a constitué les escouades [...]. (14, p. 18)
- [...] *les choses* n'auraient pas tourné comme prévu. (14, p. 41)
- C'est à partir du lendemain que *les choses* se sont précisées (14, p. 42)
- Oui, *cela* se précisait sans doute. (14, p. 46)
- Certes les relations avaient bien joué, *les choses* avaient marché, on avait pu le faire exempter des combats au sol et muter dans l'aviation naissante [...]. Or *cela* s'était révélé somme toute un faux calcul [...]. (14, p. 68-69)
- Dès lors il a bien fallu y aller [...]; il a bien été obligé d'y croire. (14, p. 46)
- À force d'avancer les uns contre les autres [...], il devait arriver que *cela* se figeât en face-à-face : *ça* s'est figé dans un grand froid [...]. (14, p. 65)
- Et dès le lendemain matin *ça* n'a plus eu de cesse encore [...]. (14, p. 77-78)
- *Tout* a ensuite paru sur le point de s'achever [...]. (14, p. 82)

À cet échantillon, il faut ajouter les phrases passives, qui minorent la part d'initiative des agents : « parmi quelques dizaines, le capitaine Vayssière, un adjudant et deux fourriers ont été trouvés morts » (14, p. 64) ; « une troisième solution serait trouvée par Arcenel » (14, p. 95). Tous ces procédés marquent une forme de renoncement face à l'excès de la réalité ; cette abdication serait émouvante chez les personnages si le narrateur ne convertissait ces indices en marques de son habile abstention, en signes de sa non participation clairvoyante à une histoire qui se déroule d'elle-même. Anthime « a dû se dresser en danseuse quand une colline s'est présentée », lit-on dès l'incipit (14, p. 7) : exemplifiant l'objectualité du réel, cette colline figure la prérogative du réel d'être là sans qu'on y puisse rien – ce privilège qui consiste moins à se donner qu'à s'imposer ; or c'est bien grâce à la faculté de concevoir autre chose que ce qui « se présente » comme le réel, que « l'ici-maintenant » perd ce droit exorbitant de coïncider avec le tout du réel. La fiction d'Échenoz procède par amputation ; elle peint (et ce faisant contribue à faire advenir, modélise et légitime) un réel réduit à un état de choses à subir, qu'il est impossible d'aimer ; elle réalise l'exclusion du possible (qu'il soit imaginé, rêvé, espéré) ; elle interdit les marges de manœuvre. Pour autoriser cette vision triste, le texte convoque Flaubert, brillamment pastiché dans des morceaux descriptifs :

Des chapeaux, des foulards, des bouquets, des mouchoirs s'agitaient en tout sens, des paniers de provisions passaient par les fenêtres des wagons, on serrait dans ses bras des enfants, des vieillards, des couples s'étreignaient, des larmes s'écrasaient sur le marchepieds – comme on peut le voir de nos jours à Paris sur la vaste fresque d'Albert Herter, dans le hall Alsace de la gare de l'Est. (14, p. 21)

Les déterminants indéfinis, associés à des noms de choses, construisent de grotesques métonymies, où des parties arbitraires valent pour les êtres réifiés qui s'y réduisent ; une frénésie mécaniste anime les objets – « bouquet », « foulards », « paniers » – qui ne sont plus signes de rien ; « mouchoirs » et « larmes » s'équivalent, dans un grotesque ballet où l'humain disparaît. Non sans complaisance, le texte multiplie les occasions ludiques (et assez

convenues) de souligner le processus d'évidement qui étreint le monde, le condamne à l'insignifiance. Tous les objets du roman sont de transparents symboles vouant les vivants à l'ennui : « maisons d'une plus grande variété ou absence de styles » (14, p. 34), fenêtre « dans le cadre de laquelle rien n'est passé, ni le moindre oiseau, ni rien » (14, p. 39 et 120), « gourdes bientôt vides et qui ballaient, pendues par leurs courroies à des crochets » (14, p. 29), chien lubrique dont « l'érection » se maintient « mais à présent pour rien » (14, p. 86). Cet animal cyniquement emblématique, qui assimile l'amour à une saillie, anticipe le dénouement : « puis il l'a pénétrée avant de l'inséminer » (14, p. 124). Padioleau et Anthime rejouent le couplet final de *L'Éducation sentimentale*, le célèbre « “Te rappelles-tu ?” » que ponctue : « “C'est là ce que nous avons eu de meilleur”³³ »

Que reste-t-il donc de 14 dans 14 ? Les objets ont pris la place des humains ; la description consciencieusement ironique de la chambre de la jeune fille à marier permet d'expédier le personnage au profit du décor où « les meubles témoignent d'un effort de diversité forestière tel un arboretum » (14, p. 22) : à la place d'un personnage vivant, nous avons une liste de mots, de « la bonnetière » à « l'armoire », et du « noyer » au « pitchpin ». La parodie de la version latine, pour évoquer la France d'avant 14 – « les chevaux attelés transportant les moissons céréalières » (14, p. 9) – voisine avec la minutie laborieuse du Nouveau Roman : « un clignotement binaire rappelant le clapet automatique de certains appareils à l'usine » (14, p. 10). Les meilleurs chapitres sont ceux où la documentation infuse la prose de petits faits vrais : pénurie de vin, villages abandonnés, lourdeur du sac (chapitre 6), manœuvres insensées (chapitre 8, p. 58-66) : mais « tout cela, Anthime ne l'a reconstitué que plus tard, après qu'on le lui a expliqué, sur le moment il n'y a rien compris, comme c'est l'usage » (14, p. 63). Une fois de plus, l'application à suivre le modèle (et à indiquer qu'on le suit) a fait retomber le texte comme un soufflé. Grand maître de « l'usage », entendons de l'académisme « à la Minuit », Échenoz ne peut tenir la distance et insuffler une vie prolongée à ces pages qui se plaisent à souligner, par une hyperbate, leur caractère savamment démarqué d'un intertexte asphyxiant.

De 14, ne restent donc que quelques incongruités historiques : le tocsin invraisemblablement confondu par Anthime (ou par Échenoz ?) avec le tintement du glas (14, p. 10-11) ; ce moins improbable épisode où un boucher et un équarisseur, munis de fusils, prennent un cruel plaisir à tailler « quelques côtes à même un bœuf vivant, sur pied, le laissant ensuite se débrouiller seul » (14, p. 89), scène que l'attachement de la France rurale à ses bêtes rend assez peu crédible ; mais la perle, si je puis dire, c'est cet emploi dans l'incipit de la locution « en danseuse » (14, p. 7), expression figurée qui, selon Alain Rey³⁴, n'est attestée qu'à partir de 1919 : autant dire qu'en filigrane, dans les replis lexicaux du récit, le texte s'ingénie dès le début à refermer la parenthèse de 1914-1918, comme si la grande guerre n'avait jamais eu lieu – et qu'il fût donc inutile de se fatiguer à la re-raconter. C'est à ce « comme si » d'une guerre vaincue à force d'être survolée que la grimpe « en danseuse » d'Anthime, événement minuscule, nous invite à rêver.

Conclusion

Quelle image d'Échenoz son style donne-t-il de lui ? Inscrits dans le texte par des effets de style récurrents, deux « traits » s'imposent selon moi : le double d'Échenoz se caractérise par la peur d'être ou de paraître bête et par le refus énergique de toute sentimentalité. La bêtise se définit par un attachement déraisonnable à des choses jugées triviales ; l'amoureux est bête (Swann) parce qu'il s'entiche d'une femme qui ne le vaut pas

³³ « Tu te souviens ? Tu te souviens ? [...] Oui, c'était malgré tout de bons moments. » (14, p. 112-113).

³⁴ *Dictionnaire historique de la langue française* (Alain Rey dir.) en deux volumes, Paris, dictionnaires Le Robert, 1992 ; voir le lemme « danser », t. 1, p. 552.

(Odette) ; la passion – et l’opiniâtreté qu’elle met à se satisfaire – sont bêtes : à chacun d’entre nous il est arrivé de tenir à une chose, à une idée, une personne, sans nous rendre compte qu’elles nuisaient à notre réputation. Or il n’y a nulle trace de bêtise dans la conduite du récit 14. Tout y est intelligent, maîtrisé ; jamais on ne prend l’auteur en défaut d’écrire ce qu’il convient de ne pas écrire, quand on se pique d’être intelligent. Le seul problème est que l’intelligence n’est pas, pour un roman, la meilleure des muses. Aussi ce récit dépourvu de la moindre buée affective, ce roman sec où nul jamais ne tremble, ne se trouble, et ne dit un mot plus haut que l’autre, où chacun s’adapte de son mieux à la situation, me semble-t-il très caractéristique d’une certaine forme de stérilité académique, pleinement en accord avec « l’air du temps » : l’affectivité, quel ennui ! Mieux vaut aller droit à la « baisade » et consacrer son énergie à des calculs, qui, il est vrai, une fois sur deux échouent : de fait, l’un meurt, et l’autre pas. Mais comme, à vrai dire, Charles et Anthime finissent par se confondre, cette petite différence existentielle nous laisse étrangement indifférents.