

Belgique

(EPISODE 2)



VÉRITÉ ET FICTION, IMAGE ET IMAGINAIRE DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN SUR LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

Cent ans après la Grande Guerre, les historiens ne sont pas les seuls à s'interroger sur la signification profonde du premier conflit d'envergure mondiale. Les proportions colossales de la guerre industrielle mettent aussi à l'épreuve l'imagination des romanciers d'aujourd'hui. Les historiens ne peuvent pas fournir de réponse à la question essentielle qu'ils se posent, à savoir comment cela s'est *vraiment* passé pour les âmes damnées qui ont été prises dans le maelström

de l'histoire. Alors que les documents et les archives dépersonnalisent et objectivent la guerre, ce qui intéresse les romanciers, c'est le vécu *subjectif*, non pas de *la* guerre (ce qui relève de l'historiographie, avec les décisions, les mouvements de troupes et le nombre de victimes), mais de la guerre de *quelqu'un*, dans le contexte de ces atrocités bien connues. Les romanciers contemporains questionnent et imaginent ce qui s'est réellement passé, soit pour un parent pratiquement



oublié (le grand-père de Stefan Hertmans), soit pour un personnage fictif (Anthime Sèze, le protagoniste du roman de Jean Echenoz) qui peut donner aujourd'hui un visage à l'enfer du front. C'est pourquoi les bons romans actuels qui traitent du thème de la Première Guerre mondiale éclairent également la relation entre document et fiction, entre histoire et imaginaire, entre passé et présent. Malgré une trame radicalement différente, cette interrogation est une donnée centrale aussi bien dans *Oorlog en terpentijn* [Guerre et térébenthine] de Hertmans que dans *14* d'Echenoz.

Le succès du roman de Stefan Hertmans n'est plus à démontrer. Le livre s'est écoulé à pas moins de 125 000 exemplaires et une dizaine de traductions sont en cours, en plus des versions danoise et allemande déjà parues. Il ne fait aucun doute que ce succès s'explique largement par le fait que l'œuvre permet une identification, qui est liée au genre de ce roman. En effet, *Oorlog en terpentijn* est ce qu'on appelle un roman généalogique ou familial, un terrain que Hertmans avait déjà exploré : *Naar Merelbeke* (1994) était déjà un pastiche du genre, dans lequel la relation entre langue, littérature et identité, loin d'être confortée, était précisément remise en question. Cette attitude critique est un élément central dans l'œuvre de Hertmans, et notamment dans *Oorlog en terpentijn*. Bien que son dernier roman en date soit une chronique familiale personnelle et intime, la réflexion sur le rapport entre réalité et fiction, image et imaginaire, copie et authenticité reste un thème central.

Oorlog en terpentijn est essentiellement un portrait aux riches nuances du grand-père de l'auteur, Urbain Martien, héros de guerre et peintre copiste virtuose. Dans une prose imagée et intimiste, Hertmans partage ses propres souvenirs de son grand-père, en alternance avec les souvenirs que ce dernier avait lui-même consignés dans deux cahiers. Il jette en même temps un pont entre ces deux mondes, le passé et le présent, dans plusieurs passages dans lesquels il réfléchit à la manière dont le livre voit le jour. La première partie du roman, un triptyque classique centré sur le personnage d'Urbain, évoque sa jeunesse dans une famille pauvre au début de la révolution industrielle à Gand, dans les premières années du nouveau siècle. Ce que le jeune Urbain préfère par-dessus tout, c'est accompagner

Franciscus, son père souffreteux, un humble peintre d'église qui restaure de vieilles fresques et leur rend leur splendeur d'antan.

À ce « petit ciel » (p. 44) que procure à Urbain la présence de son père et de l'art s'oppose l'enfer industriel, qui pour l'instant ne prend encore la forme que d'un affreux accident de travail dont Urbain est témoin dans la fonderie où il va travailler dès l'âge de 13 ans. Ce travail l'a littéralement marqué, se souvient tout à coup Hertmans : un jour, il a vu sur le dos de son grand-père âgé les petites cavités et les cicatrices bleuâtres provoquées par les étincelles de l'énorme feu qui brûlait dans l'usine. L'opposition entre beauté et horreur est exacerbée dans la description d'une visite d'une fabrique de gélatine. Ce passage semble préfigurer l'hécatombe qui s'annonce :

C'était en octobre, le mois bleu et mordoré [...] on aurait dit que le monde lui-même retenait sa respiration pour que chaque détail de la beauté éphémère du jour puisse pénétrer les vivants [...]. Ce n'est qu'en se retournant qu'ils voyaient le grand tas dans la cour et qu'ils se figeaient. Des têtes d'animaux, de toutes sortes et de toutes dimensions, gisaient, [...] scintillant dans une masse visqueuse qui s'étendait sur le sol [...], des têtes aux grands yeux éteints, [...] des pupilles aveugles et grouillantes de vers, [...] des bouches, des museaux et des gueules d'où s'écoulait une bave brune. (p. 95-97 ; traduction de Michel Teller, de même que pour les extraits suivants)

Le tableau qu'esquisse ici Hertmans, comme s'il ne s'agissait que d'une horrible nature morte, montre qu'il préfère la suggestion à la description sensationnaliste et réaliste un peu trop facile de morts et de blessés, de corps disloqués et de cerveaux qui giclent. La pornographie rance des tranchées, à laquelle se sont livrés certains autres romanciers, ne s'accommode pas de son style nostalgique, intimiste et subjectif.

L'aviateur Daniel Kinet devient lui aussi, dans *Oorlog en terpentijn*, un héraut de la guerre lorsque, symbole par excellence de « l'espoir d'un avenir spectaculaire dans le siècle nouveau » (p. 150), il s'écrase avec son Farman lors d'un show aérien. Quatre ans plus tard, en juillet 1914, Urbain passe, au retour d'un enterrement, devant son monument funéraire, édifié ●●●

- en béton armé au milieu des sables. Tout comme l'aviation, le béton armé est une invention de la modernité qui allait jouer un rôle dans le futur conflit : le béton de la ceinture de forts autour de Liège, se souvient l'auteur (p. 151), n'était pas encore armé et n'a donc pas pu résister aux tirs de mortier allemands.

Lorsqu'en 2012 Hertmans se rend à son tour devant le même monument, celui-ci se dresse isolé au milieu d'une friche industrielle. Des scènes du début du vingtième siècle entrent ainsi en résonance avec des épisodes de la vie de l'auteur lui-même. De même, les chiffres et les lettres sur l'avion en bois que lui a un jour offert son grand-père se réfèrent au nom et à la date du décès de Daniel Kinet. Hertmans embrasse ainsi une période de plus de cent ans : les traces du passé ne prennent véritablement une signification que parce que l'auteur, dans son style narratif personnel et associatif, fait le lien entre ses souvenirs de jeunesse et ce qu'il lit dans les cahiers de son grand-père. La reconstitution du passé n'en reste pas moins aléatoire et partielle : plus Hertmans lit, plus il prend conscience que les faits du passé restent hors de portée de l'écrivain qu'il est.

C'est pourquoi, dans la deuxième partie du roman, l'auteur se tient à l'arrière-plan et laisse son grand-père raconter à la première personne les horreurs de la Première Guerre mondiale, rétif à tout jugement critique émis dans une perspective contemporaine. Au lieu de cela, le lecteur se retrouve, avec Urbain, au milieu d'une époque confuse et inextricable, au point que le narrateur ne craint pas de parler au présent. Malgré le fléau de l'histoire, la peinture reste une référence importante dans le récit d'Urbain. C'est avec le regard d'un peintre que le protagoniste voit non seulement l'atrocité de la guerre, mais aussi la beauté du paysage. Pendant les longues journées de marche, la peinture apporte consolation et apaisement : « Cela me faisait penser aux paysagistes hollandais du dix-septième siècle, à la sérénité de leurs tableaux, aux feuillages truffés de taches d'ombre et de lumière tels que les avait représentés le peintre anglais Constable. » (p. 185) Quand Urbain se retrouve en réadaptation à Liverpool, là où son père entre-temps décédé avait jadis travaillé, il part en quête du passé, tout comme son petit-fils le fera plus tard. Et là, sur une fresque dans une petite église, il

retrouve les traces de son père : « j'ai ressenti une sorte de choc électrique me traverser le corps : le saint avait indiscutablement le visage de mon père [...] *À sa droite se trouvait un jeune berger* [...], le garçon qui tendait avec amour la main vers le saint – il avait mon propre visage. » (p. 219) La peinture restera pour Urbain une consolation pendant le reste de sa vie et fera contrepoids à l'épouvante de la guerre qui transformait des soldats en enfants vieillissés avant l'heure, apathiques et indifférents à la vie et à la mort. (p. 258)

Dans la troisième et la plus brève partie de son triptyque, Hertmans raconte enfin comment son père revient traumatisé de la guerre et se fiance avec la belle Maria Emelia. Lorsqu'elle meurt d'étouffement dans des conditions atroces, d'une pneumonie consécutive à la grippe espagnole qui a décimé la population en 1919 (les antibiotiques et la pénicilline n'ont été découverts qu'en 1928, explique l'auteur), Urbain est brisé par le chagrin. À la demande de sa belle-famille, il épouse la sœur aînée de sa femme, Gabrielle, timide mais qui ressemble à Maria Emelia. Il donne à leur seul enfant, la mère d'Hertmans, le nom de son amour disparu. Trente ans après la mort de son grand-père, Hertmans découvre, en visitant un musée avec son propre fils, que la copie du tableau de Vélasquez *Vénus à son miroir*, réalisée par Urbain, contient un portrait caché de sa première femme. C'est ainsi que le présent se réconcilie une fois de plus, grâce à la force médiatrice de l'art, avec le passé dont il est issu et auquel il emprunte son authenticité.

Ce jeu entre image et imaginaire, entre passé et présent ainsi que la réflexion d'Hertmans sur la relation entre copie, authenticité et vérité imbivent toutes les couches du roman. Dès les premières pages, le romancier explique qu'en travaillant à son livre, il s'est retrouvé face à la pénible vérité de toute œuvre littéraire, à savoir la nécessité de se détacher du récit authentique pour forger et réunir à sa manière les fragments du passé. C'est la façon de faire du romancier, au travers de l'imaginaire, que la littérature partage avec la peinture. Dans des interviews, Hertmans compare le processus d'écriture à la restauration minutieuse d'une fresque à moitié dévorée par le temps. Autrement dit, *Oorlog en terpentijn* s'inscrit dans le prolongement d'une longue tradition intellectuelle, dans



© Ph. M.

– Installation dans le nouveau musée (2014) de la Tour de l'Yser (Dixmude).

laquelle la peinture et la fiction exercent une même fonction médiatrice entre le passé et le présent. Dans la première partie, par exemple, le jeune Urbain est présenté comme « un petit héros d'un récit de Dickens » (p. 29) tandis que la description de la guerre de tranchées contient des échos d'œuvres de *war poets* tels que Siegfried Sassoon et de romans de guerre classiques comme *À l'Ouest rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque. C'est le processus de création qui, dans toute forme d'art, relie les images en partie rongées du passé à la représentation vraie et authentique de la guerre d'aujourd'hui.

Les représentations d'objets, de lieux, de tableaux et de portraits de philosophes et de compositeurs font eux aussi bien plus qu'illustrer le récit. Ils renvoient discrètement à l'œuvre de Wilfried Georg Sebald qui fournit, comme dans une note marginale, l'épigraphe de la troisième partie. Le difficile rapport entre présent et passé, le fonctionnement de la mémoire, le traumatisme et l'identité sont également au cœur de l'œuvre de Sebald. En outre, les illustrations au trait granuleux et vague donnent aussi une impression d'intimité qua-

siment irréelle, en soulignant ainsi le statut incertain du texte. Les illustrations, les tableaux, les portraits et les copies sont les témoins muets qui, plus encore que les cahiers contenant ses mémoires de guerre, mettent à nu l'âme d'Urbain, mais ils sont eux aussi soumis à l'estompement du passé. Tout comme la peinture, le roman ne peut qu'enregistrer cet estompement et que représenter partiellement le passé : le vrai roman est comme une copie, dans laquelle la reproduction factuelle de la réalité est vouée à l'échec.

Ce thème de la copie, de l'authenticité et de la vérité concerne en fait toute l'existence d'Urbain comme peintre. Urbain est un copiste, il ne réussit qu'une seule fois à peindre une œuvre originale, et même ce portrait de sa femme Gabrielle s'avère en fait n'être qu'une copie de sa jeune sœur Maria Emelia. Il obtient encore de moins bons résultats avec ses autoportraits : il ne parvient pas à éveiller la vie en lui. C'est seulement dans une copie, faite de la main d'Urbain, de l'homme au casque d'or (un tableau qui, jusqu'il y a peu, était attribué à Rembrandt et que Hertmans qualifie, de manière significative, de « cliché de la peinture, imité par d'innombrables amateurs », p. 331), que l'auteur reconnaît le vrai portrait de son grand-père. « La ●●●

« vérité de la vie », dit-il en conclusion du portrait de son grand-père, « se cache souvent dans des endroits que l'on n'associe pas à l'authenticité. La vie est plus subtile dans ces choses-là que la morale et les certitudes rectilignes des gens. La vie fonctionne comme ce peintre copiste, avec une apparence qui représentera la vérité. » (p. 331-332). *Oorlog en terpentijn* est sous cet angle-là une copie réussie, non pas en dépit de la vérité de la représentation, mais justement grâce à celle-ci.

Bien que, à l'inverse d'Hertmans, Jean Echenoz opte résolument pour la fiction, cette remise en question de la relation entre fait et fiction, image et imaginaire, authenticité et vérité joue un rôle tout aussi central dans *14*.

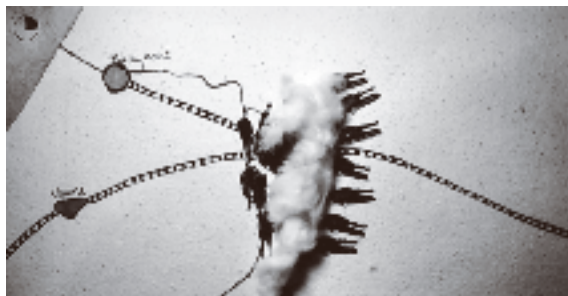
14, qui est aussi le quatorzième roman d'Echenoz, raconte en 120 pages à peine et dans son style typique, distant et semi-documentaire, l'histoire d'un monde en mutation rapide, peuplé d'exactly 14 personnages et d'une flopée de nouveaux objets et d'inventions. Anthime et quatre de ses camarades partent à la guerre, laissant derrière eux une femme, Blanche. Charles, l'un des cinq membres du groupe, qui est le fiancé arrogant de Blanche et aussi le frère aîné d'Anthime, échappe à la guerre grâce aux relations de Blanche sur le front. Il est cantonné comme photographe au sein de la nouvelle force aérienne, mais lors de son tout premier vol d'orientation dans le Farman que nous connaissons déjà, il se retrouve impliqué dans le premier combat aérien de l'histoire, en octobre 1914. L'ironie du sort veut qu'il soit ainsi le premier à mourir, avant même que les autres n'aient vu un seul Allemand. Bossis est le deuxième, il se retrouve cloué à l'un des étais de la tranchée par le shrapnel d'un « efficace » obus allemand de 105 millimètres. Le troisième camarade est jugé comme déserteur après en avoir eu tellement son compte que, étourdi par la splendeur naturelle et idyllique d'une journée ensoleillée de printemps, il s'était écarté trop loin des lignes, plus ou moins par hasard. Le quatrième survit à l'horreur, mais les gaz l'ont rendu aveugle. Anthime, dont le bras droit a été « par chance » arraché par un shrapnel, peut rentrer chez lui, juste avant la bataille de Verdun dont il ne serait sans doute pas revenu vivant. Le roman s'achève sur la description sommaire d'un Anthime, devenu apathique, qui « pénètre et insémine » Blanche durant de



Photos © Ph. M.

courtes vacances à Paris, comme s'il était un automate. Neuf mois plus tard, lors de la bataille de Mons qui fut la dernière de la Grande Guerre, naît un petit garçon baptisé Charles.

Il est clair qu'Echenoz ne cherche pas à proposer une intrigue originale et captivante, bien au contraire. Le récit de *14* conduit le lecteur, en un survol lucide et ironique, à travers les principaux clichés du roman sur la Première Guerre mondiale : la femme aimée qu'il faut laisser, la mobilisation, le voyage en train jusqu'au front, les journées de marche, le contraste entre la guerre et la vie idyllique à la campagne, l'artillerie, les mortiers et les attaques au gaz, le froid et la boue, le compagnon que l'on croit perdu mais que l'on retrouve, les exécutions de déserteurs, le retour après une amputation, et ainsi de suite. Alors que Hertmans, après Erwin Mortier et Stefan Brijns, a écrit l'un des premiers monuments sur la Grande Guerre de la littérature néerlandophone contemporaine, Echenoz arrive à un autre moment de l'évolution littéraire. Dans l'espace francophone, ce genre existe en effet depuis le début des années 1980, d'abord dans les romans poli-



– Installation dans le nouveau musée (2014) de la Tour de l'Yser (Dixmude).

de Hertmans. En outre, tout cela a donné naissance à une foule de clichés dûs aux descriptions récurrentes d'un certain nombre de passages obligés, inhérents au thème de la guerre. La question que se pose Echenoz dans *14* est donc de savoir quelle peut encore être l'utilité d'un roman de plus décrivant des épisodes et des atrocités que tout le monde connaît déjà.

C'est précisément pour cela que son arme principale est une ironie distante, aux antipodes de la recherche du sensationnel et du pathétique de tant de tableaux de la guerre. Grâce à cette ironie, Echenoz, qui a pour habitude de mettre le doigt sur les clichés des genres populaires, suit l'épopée guerrière avec une précision chirurgicale. Et il va jusqu'à l'os, dans une narration sobre et rationnelle qui n'est pas sans rappeler *L'Étranger* de Camus. Chapitre après chapitre et cliché après cliché, il aligne les images et les objets, avec un style rythmique et compact qui confronte directement le lecteur, dans une alternance cinématographique de plans larges et de gros plans, à la guerre d'Anthime. Les nombreux détails authentiques, souvent d'innovations industrielles (vélo, appareil photo, montre, mitrailleuse, cervelière, bus à double étage, etc.) qu'il jette en pâture au lecteur font évoluer le réalisme, qui passe de la description sensationnelle de scènes horribles et tragiques – avec l'indignation contemporaine assez facile qui en découle, mais qui n'est pas du goût d'Echenoz – à la quintessence de la guerre d'Anthime. Et celle-ci est faite, bien plus que des morts et des blessés auxquels il s'habitue rapidement ou du fracas assourdissant de l'artillerie, de tous ces petits détails quotidiens qui rendent la survie plus facile ou plus compliquée, des objets de tous les jours, utiles ou moins utiles, pratiques ou moins pratiques, des odeurs et des bruits de la guerre, des rats et des poux, des rations et de l'ennui. Ce sont d'ailleurs les choses qu'un Echenoz bien documenté note avec sa précision caractéristique, sans jamais émettre de jugement explicite sur l'absurdité de tout cela. Cette absurdité réside bien plus dans la description elle-même, dans la multitude des objets et des détails qu'Echenoz ●●●

ciers de Jean Amila (*Le Boucher des hurlus*, 1982) et de l'écrivain aux racines belges Didier Daeninckx (*Le der des ders*, 1984). Les écrivains belges francophones ne sont pas en reste non plus : Xavier Hanotte, par exemple, a traduit Wilfred Owen, l'un des plus célèbres *war poets*, et a fait de la Première Guerre mondiale un thème central de son œuvre, qui compte surtout des romans policiers et des nouvelles. À partir de 1990, le roman sur la Première Guerre mondiale est devenu une formule à succès. C'est à ce moment-là que Jean Rouaud remporte le prestigieux prix Goncourt avec *Les Champs d'honneur* qui est, tout comme *Oorlog en terpentijn*, une chronique familiale qui n'évoque la guerre que dans une partie du roman. Plus de 20 ans et environ 80 romans français plus tard, le roman intimiste sur la guerre et la réflexion sur la vérité et l'imaginaire ont cependant dû baisser pavillon face à des intrigues populaires et romantiques (comme le best-seller de Sébastien Japrisot *Un long Dimanche de fiançailles*, 1994) et à des descriptions choquantes, réalistes et sensationnalistes de l'horreur – une tare à laquelle, comme nous l'avons dit, échappe l'œuvre intimiste

- combine en énumérations ironiques dont l'incongruité laisse le lecteur muet d'étonnement. Le havresac « as de carreau », par exemple, qui fait partie de l'équipement standard du fantassin français, a droit à une interminable description de tout ce qu'il contenait – divers aliments, des vêtements, des produits d'entretien, des bandages, une lampe de poche, un livret de prière, une toile de tente avec mât et piquets, une gamelle, un poêlon, du bois sec, une pioche et une bêche, une lanterne, une poche d'eau – après quoi Echenoz indique subtilement que le poids de cette construction « avoisinait alors au moins trente-cinq kilos par temps sec. Avant qu'il ne se mette, donc, à pleuvoir. » (p. 50)

Ce mode particulier de l'ironie distante reste de mise dans les quelques passages du roman qui contiennent des descriptions de morts et de blessés, comme s'il s'agissait aussi d'objets du vécu d'Anthime : jamais la souffrance ne débouche sur le pathos ou la sensation. C'est ainsi que la mort de Bossis est racontée dans une énumération détaillée des « meilleurs résultats » obtenus par un percutant allemand bien ajusté. Par son ironie, son langage et l'accumulation rapide de participes, ce passage rappelle fortement la célèbre description que Voltaire fait de la « boucherie héroïque » qu'est la guerre dans le troisième chapitre de *Candide* :

C'est alors qu'[...] un quatrième percutant de 105 millimètres mieux ajusté a produit de meilleurs résultats dans la tranchée : après qu'il a disloqué l'ordonnance du capitaine en six morceaux, quelques-uns de ses éclats ont décapité un agent de liaison, cloué Bossis par le plexus à un étau de sapin, haché divers soldats sous divers angles et sectionné longitudinalement le corps d'un chasseur-éclaireur. (p. 81)

Ici et ailleurs, la dénonciation de la guerre montre l'horreur de manière concise et avec l'arme rationnelle de l'ironie, sans exploiter le thème de la guerre pour en faire de longues descriptions sensationnalistes de cadavres éventrés. C'est précisément pour cela que la dénonciation d'Echenoz vise aussi les épopées guerrières d'aujourd'hui, qui se vautrent dans une pitié tragique qui, nourrie par des descriptions presque pornographiques de l'horreur, peut être qualifiée

d'indécente. Ce tragique pathétique et excessif des sempiternelles descriptions de la guerre est précisé-ment ce qu'Echenoz pointe dans le passage suivant, qui conclut le dixième chapitre dans lequel l'auteur décrit la vie dans les tranchées :

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. (p. 79)

14 n'est donc pas seulement un roman sur la Première Guerre mondiale, mais plus encore un roman sur le roman sur la Première Guerre mondiale. De manière sommaire et avec une grande lucidité, il présente l'addition à un genre qui a sacrifié l'authenticité de l'imaginaire à la sensation tragique et indéfiniment répétée de l'image.

Aussi différents soient-ils, les romans *Oorlog en terpentijn* de Hertmans et *14* d'Echenoz se complètent donc joliment, justement parce qu'ils partagent une caractéristique importante : la remise en question de leur écriture même, dans la zone de tension entre l'authenticité et la fiction, le passé et le présent qui caractérise le roman de qualité consacré à la Première Guerre mondiale. Tant la chronique familiale intimiste de Hertmans que le style ironique et distant d'Echenoz se posent, aux antipodes de la recherche de sensationnalisme et de la tendance moderne à la réprobation, cette question essentielle : quelle peut être la contribution du romancier à une représentation sincère et authentique de la guerre telle qu'elle a été vécue par un individu ? C'est précisément pour cela que ces deux romans ne constituent pas une fenêtre transparente sur le passé, mais plutôt un regard précieux sur une guerre qui, cent ans après les faits, défie encore l'imagination. ■

Kris Peeters (Universiteit Antwerpen)
et Myrthel Van Etterbeek (KU Leuven)
(Traduit du néerlandais par Michel Teller)