

République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique  
Université Frères Mentouri- Constantine 1-  
Faculté des Lettres et des Langues  
Département des Lettres et de langue Française

N° de série :54/D3C/2019

N° d'ordre :05/Fr/2019

**Thèse en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat LMD**

**Spécialité : langue et littérature françaises**

**Option : Analyse du discours**

**Stratégies énonciatives et thématique de la guerre dans La Trilogie de Philippe Claudel : *Les Âmes grises, La Petite fille de Monsieur Linh et Le Rapport de Brodeck***

Présentée par : Yacine ABDELLI sous la direction de : Pre Farida LOGBI

Jury :

Présidente : Pre Nedjma BENACHOUR, Université Frères MentouriConstantine1

Rapporteur :Pre Farida LOGBI,Université Frères Mentouri Constantine1

Examineurs : - Pr Hassen BOUSSAHA,Université Frères Mentouri Constantine1

-Maître de conférences -A- Samira SOUILAH, Université Badji Mokhtar Annaba

-Maître de conférences -A-Dalila ABADIE,Université Kasdi Merbah Ourgla

Année Universitaire 2018/2019

# **DÉDICACE**

*À la mémoire de mon père et de ma mère*

*À ma femme*

*À mes enfants Mohamed Amine,*

*Abdelmoumen, Abdessalem et Ahmed*

*À mes amis*

## *Remerciements*

*Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Mme Farida Logbi, Professeure à l'Université Frères Mentouri - Constantine1- qui a dirigé mon travail.*

*J'adresse également mes vifs remerciements à Mme Nedjma Benachour, Professeure à l'Université Frères Mentouri - Constantine1- pour m'avoir fait l'honneur de présider le jury.*

*Mes remerciements vont également à Monsieur Hassen Boussaha, Professeur à l'Université Frères Mentouri - Constantine1-, à Mme Samira Souilah, Maître de conférences -A- à l'Université Badji Mokhtar Annaba, ainsi qu'à Mme Abadie, Maître de conférences -A- à l'Université Kasdi Merbah de Ouargla pour avoir accepté d'être membres examinateurs.*

*Je remercie enfin, les membres de ma famille, mes amis Djamel, Abdellah, Brahim, Zahir et tous ceux qui ont contribué, directement ou indirectement, à la réalisation de ce travail.*



## Introduction

Depuis l'Antiquité et ses épopées jusqu'à nos jours où l'invention romanesque ne cesse de se nourrir, en passant par la période médiévale avec ses chroniques et ses mémoires, le thème de la guerre tient toujours, dans l'univers de la création littéraire, une très grande place. Henri Bénac, dans son *Guide des idées littéraires*, dit à propos de la guerre, qu'elle occupe en nombre le deuxième rang après le thème de l'amour. Car il n'y pas un courant ni une école dans les annales de l'histoire littéraire, qui n'ait soumis un sujet aussi brûlant que la guerre à la pensée et à la réflexion. Par ailleurs, et sans pour autant remonter trop loin dans le cours de l'Histoire, la liste des livres qui traitent de ce thème demeure incontestablement l'une des plus exhaustives. À l'instar, de *La Henriade* (1728) de Voltaire, du *Médecin de campagne* (1833) de Balzac, de *La Chartreuse de Parme* (1839) de Stendhal, des *Misérables* (1862) de Victor Hugo, de *La Débâcle* (1892) d'Émile Zola, de *La route des Flandres* (1960) de Claude Simon, de *Rouge l'aube* (1970) d'Assia Djebar, et enfin de *Trilogie de l'homme devant la guerre* de Philippe Claudel en ce début du XXI<sup>e</sup> s, pour ne citer que ceux-là, la sélection des œuvres portant sur la thématique de la guerre reste tout de même difficile à refermer. Que l'étude soit en diachronie ou en synchronie, elle laisse paraître manifestement des chefs-d'œuvre et d'incontournables noms de réputation assurée dans ce domaine.

Mais, au-delà de la présence du thème de la guerre dans la production littéraire, les points de vue des écrivains sur la manière de traiter ce sujet ont sans cesse évolué. Si le texte épique, appartenant au genre noble, s'était rangé au côté des puissants en racontant les hauts faits de ceux qui règnent, la littérature qui lui a succédé depuis et jusqu'au début de ce siècle, a radicalement changé d'orientation, a retenti au fur et à mesure et dans ce long cheminement de thèmes assez différents. Depuis le cœur des massacres de la Première Guerre mondiale et jusqu'à la fin des années vingt, le roman a pris l'habit du témoignage, plusieurs récits décrivant les monstruosité commises au front ont vu le jour : *Sous Verdun* de Maurice Genevoix (1916) en est une bonne illustration. À la suite de l'apocalypse de 14-18, quand le monde a repris conscience après avoir vu tomber sous ses yeux des dizaines de millions d'hommes et de femmes, bon nombre d'écrivains se sont engagés pour la paix. Surtout, ceux qui avaient pris part à la guerre, à

l'exemple de Céline, avec *Voyage au bout de la nuit* paru en 1932. Cette évolution dans les perceptions est tout naturellement inhérente aux bouleversements de l'époque qui ont secoué le monde. L'onde de choc a eu bien évidemment son impact sur le mouvement littéraire, et plus particulièrement sur la production romanesque. À l'issue de la Deuxième Guerre mondiale, le thème de la guerre occupait toujours une place majeure dans le roman, mais avec de nouvelles résonances. Avec *L'espèce humaine* (1947) de Robert Antelme, par exemple, la question de la déportation a été soulevée avec acuité. L'autre sujet qui préoccupait beaucoup les romanciers était celui de la décolonisation et de ses suites. Le texte sur la guerre d'Algérie d'Assia Djebar, *Rouge l'aube*, s'inscrit dans cette nouvelle perspective, qui plaide pour la cause de l'indépendance des peuples.

Donc, à l'inverse de l'épopée dans la tradition épique, où l'idée centrale consistait à exalter les mérites des puissants, le roman d'aujourd'hui traite toujours du thème de la guerre mais produit bel et bien d'autres effets. A priori l'horreur, l'absurdité et la négation sont les nouveaux aspects qui intéressent davantage les auteurs contemporains. Avec la parution de *Les Âmes grises*, *La petite de Monsieur Linh* et *Le rapport de Brodeck*, respectivement en 2003, 2005 et 2007, qui se veulent un désaveu de la guerre, Philippe Claudel ajoute une pierre à l'œuvre collective de ses prédécesseurs et inscrit par là son nom avec ceux qui refusent la thèse belliciste, qui considèrent la guerre comme une énorme forteresse d'abus et de violences.

Certes, ce n'est pas parce que la trilogie est inscrite dans une telle perspective de dénégation, que cela lui confère le caractère d'étrangeté tant recherché dans l'écriture romanesque. Mais toute la considération acquise par ces textes est due à la manière dont le sujet de la guerre a été pensé et conçu. Car tout au début de son aventure, P. Claudel a manifesté sa volonté d'emprunter une voie plus ou moins différente qui le met à distance des schémas habituels de ce qu'a été écrit sur la guerre. Il a franchement exprimé cette ambition dans la préface de *La Trilogie de l'homme devant la guerre*, où il dit :

*"Ce qui m'importait davantage dans l'écriture de ces romans, c'est moins de relater certains faits qui se seraient réellement déroulés que de trouver un angle de vue décalé, qui allait permettre*

*au lecteur de bonne volonté de mettre en perspective ce qui était narré par la fiction avec son quotidien contemporain."* <sup>(1)</sup>

L'autre marque qui caractérise l'écriture claudélienne réside dans l'élégance du style qui la commande. L'appréciation personnelle de l'écrivain journaliste Serge Sanchez parue dans *le Magazine littéraire* et reproduite sur la quatrième de couverture du *Rapport de Brodeck*, lui atteste cette qualité : " *Dans un style finement ouvragé, plein de crépitements, de somptuosités, d'odeurs, d'humus et de feu, Philippe Claudel décrit un monde terrible où le crime est une fonction du vivant*". Ces deux aspects, à la fois esthétique et stylistique qui caractérisent la trilogie de P. Claudel n'ont pas laissé la société littéraire française indifférente à ce talent, car de nombreux et prestigieux prix <sup>(2)</sup> lui ont été discernés. Mais au-delà également des frontières de l'Hexagone, l'œuvre claudélienne a été favorablement reçue, traduite dans une trentaine de langues.

Si encore il y a une raison essentielle qui s'ajoute aux motivations qui nous ont incité à choisir *Les Âmes grises*, *La petite de Monsieur Linh* et *Le rapport de Brodeck*, (la Trilogie de P. Claudel), comme corpus de la présente thèse, ce doit bien être la dimension éthique de ces romans. Car sans pour autant oublier leur caractère fictionnel, ces textes rappellent au lecteur les valeurs lamentablement bafouées pendant la guerre. Ils lui font découvrir un monde affreux dans lequel la machine destructrice mise en marche fait se précipiter le renversement total des valeurs en usant de moyens comme la peur, l'inquiétude, la violence..., ce qui atteint l'homme dans ses principes, dans le fondement même de sa morale et le prive conséquemment d'un possible épanouissement. À cet égard, nous estimons que l'esprit de la trilogie propose une réforme morale de l'homme, qui permettrait le retour à un système éthique qui chérit la vertu et fait d'elle, comme préfère la qualifier Jean-Paul Sartre la "*réparatrice du temps*". <sup>(3)</sup> Donc, forts de leur visée fabuleuse, ces romans tentent de défendre certaines vertus comme la liberté, le droit à la différence, l'honneur, le sens de l'humanité, une monnaie rarissime surtout pendant la

---

1 . Philippe Claudel, *Trilogie de l'homme devant la guerre*, Paris, Stock, 2015, Préface, p.11.

N.B : *Trilogie de l'homme devant la guerre* est un livre paru en 2015 qui a rassemblé, en plus des trois romans, *Les Âmes grises*, *La petite fille de M. Linh* et *Le rapport de Brodeck*, un hommage à son éditeur (propriétaire de la maison d'édition Stock) et ami Jean-Mark Roberts disparu en 2013.

2 . *Les Âmes grises* (prix Renaudot 2003, consacré meilleur livre de l'année 2003 par le magazine Lire, Grand Prix des lectrices de Elle dans la catégorie des romans) *Le rapport de Brodeck* (Prix Goncourt des lycéens 2007).

3 . *Le Petit Robert*, Paris, Édition Robert, 2002, p .2764.

guerre. Ils apparaissent ainsi dans l'acception noble du terme, pas moins qu'une alternative conduisant à une refondation du système de valeurs. Ce sont là quelques arguments qui justifient notre désir de mener cette recherche sur la trilogie de P. Claudel, plutôt que sur une autre œuvre.

À la lumière de ces observations, quelques questions se sont imposées qui ont mené à la présente étude.

- À quelles stratégies narratives, recourt P. Claudel pour parler du thème de la guerre ?

- Puis, comme l'intérêt, dans la trilogie, est porté non sur la guerre, mais sur ses conséquences, il serait pertinent, de nous interroger sur les répercussions que la guerre a laissées derrière elle, en particulier les stigmates perceptibles qu'elle a imprimé sur les traits des personnages.

- Quels sont les procédés énonciatifs mis en œuvre dans la trilogie ? Y a-t-il un système hiérarchique des personnages qui réponde aux questions : qui raconte ? Qui perçoit ?

- La parole dans la trilogie souvent ne dit pas tout, elle préfère l'usage de présupposés ou de sous entendus, par exemple, à l'expression explicite. Ce choix de l'implicite paraît d'ailleurs comme une spécificité de l'écriture claudélienne. À vrai dire, peut-on savoir pourquoi les textes de la trilogie font-ils appel à ce mode d'expression implicite pour dire les choses ? Qu'est qui motive ici l'implicite et ses formes ?

C'est pourquoi nous tenterons dans cette étude de réaliser les objectifs suivants :

a) - Examiner les différentes stratégies narratives et les différents éléments mis en œuvre dans l'écriture claudélienne, à l'égard du rôle assigné à la guerre pour en démystifier l'idée, écriture qui consiste à révéler le fond des personnages. Nous tenterons donc de comprendre la manière avec laquelle la guerre est envisagée, et dire en quoi l'inscription de ce sujet dans ces textes est différente.



- Etant donné que les suites de la guerre et ses effets ont suscité plus d'intérêt de la part de l'auteur que la guerre elle-même dont il a voulu restituer le sens funeste, nous compterons examiner les conséquences visibles et invisibles qu'engendre la guerre, ce qui permettrait éventuellement d'évaluer les situations et de mesurer l'impact de l'évènement sur les personnages.

b) - Puis, nous nous pencherons sur l'examen de la parole, pour le double intérêt qu'elle présente dans la trilogie. D'une part, et en tant qu'expression de la pensée, la parole témoigne, révèle, émet des jugements. Il serait donc utile d'interroger les grandes voix de ces récits, leur prêter l'oreille afin d'évaluer leurs visées et leurs points de vue par lesquels le monde de la fiction se découvre. Une catégorisation par le biais de la parole permettra de distinguer le personnel fictif et de savoir de quel côté les grandes voix se placent face à la guerre.

c) - D'autre part, cette même parole se garde de tout dire, et préfère s'exprimer indirectement ou tacitement, c'est-à-dire sous forme de présupposés ou d'insinuations rendant la narration, pour ainsi dire, lacunaire. Ce choix narratif où l'implicite se succède souvent à l'explicite devient une caractéristique de l'écriture claudélienne. Donc une partie de l'étude prendra en charge l'examen de l'implicite et ses variantes, comme étant une alternative au mode explicite, permettra de compléter les sens de la parole fréquemment parasitée, ou inachevée dans la trilogie, et tentera d'argumenter le recours à ce mode d'expression.

Dans le but de mener à bien cette recherche et atteindre autant que faire se peut les objectifs que nous nous sommes fixés, nous évoquerons trois approches théoriques, ainsi que certaines catégories conceptuelles. À cet effet et pour l'analyse du thème de la guerre, nous convoquerons l'approche thématique. À l'étude de la question de la parole, nous nous servirons de la narratologie énonciative. Et enfin la pragmatique nous aidera bien évidemment dans l'examen de l'implicite.

Nous envisageons d'organiser la présente étude en deux parties complémentaires, subdivisée chacune en chapitres. Chaque chapitre sera consacré à l'étude d'un aspect particulier des textes de la trilogie.

La première partie sera consacrée au traitement textuel de la thématique de la guerre dans la trilogie, dont :

Le premier chapitre s'intéressera au rôle assigné à la guerre, mais également au rôle des héros.

Le deuxième chapitre dressera le bilan des conséquences de la guerre, une sorte d'enchaînement causal à la logique guerrière.

Le troisième chapitre traitera les traits et les stigmates portés par les personnages.

Quant à la deuxième partie, elle sera subdivisée en deux chapitres : dans le premier, nous nous pencherons sur la problématique de la parole, ce qui permettra ainsi d'identifier les voix, les perspectives narratives, et de faire le point sur l'organisation de la narration.

Le deuxième chapitre aura pour objet les manifestations de l'implicite, ses formes, et l'intérêt qu'il suscite dans la trilogie.

## **Partie 1**

### **La guerre révélatrice et ravageuse**

La guerre constitue irréfutablement un thème fertile pour beaucoup de poètes et d'écrivains, notamment dans l'Antiquité, où les épopées ont été conçues comme des récits. Bien qu'elles expliquent la vie de la cité, elles glorifient essentiellement les exploits politiques et guerriers de la classe dirigeante et expriment particulièrement le point de vue des puissants. Donc l'intérêt de la tradition épique s'inscrit dans une perspective qui offre au lecteur, à travers les personnages du premier rang vénérés comme des dieux, une image à la fois exaltante et valorisante. Néanmoins ce rapport de la littérature à la guerre semble être profondément modifié, voire inversé :

*"L'épopée militaire avait reçu de rudes coups dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, mais elle ne fut définitivement morte qu'avec l'apparition de son contraire, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, qu'on pourrait appeler l'épopée antimilitariste ou pacifiste. "<sup>(4)</sup>*

C'est alors une nouvelle façon d'envisager la guerre, qui a vu le jour sous la plume, entre autres, de Jean Giono (*Le Grand Troupeau*), de Céline (*Voyage au bout de la nuit*). Il s'agit bien, dans l'examen de la question de la guerre sous sa forme romanesque contemporaine, de la déprécier, de détruire ce mythe considéré depuis longtemps comme noble. Ainsi, pour frapper les imaginations et alourdir le réquisitoire, les auteurs peignent les guerres par les souffrances inouïes des hommes, les horreurs du front, le déchirement des couples, l'envoi à l'exil..., mais cela n'empêche en rien de souligner qu'à côté de ceux qui refusent cette machine qui mutile et broie, subsistent encore ceux qui acceptent de devenir les complices de la guerre.

Entre panégyristes voyant la guerre au sens classique comme une source de vertus (courage, héroïsme), et ses adversaires farouches qui dénoncent son absurdité, Philippe Claudel a choisi d'être un habile détracteur de celle-ci. Tout son intérêt porte, non pas sur les faits historiques qui restent l'apanage des spécialistes de l'Histoire, mais sur les retombées de la guerre et son impact sur les personnages. À cet effet, quand il évoque soit l'affaire Dreyfus, soit les deux événements majeurs du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir la Première et

---

<sup>4</sup> . Maurice Rieuneau, *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Genève, Slatkine Reprints, 2000, p. 168.

la Deuxième Guerre mondiale, Claudel n'a en aucun cas la prétention de rivaliser avec les historiens, car la matière historique est saisie pour d'autres fins que la pure connaissance.

Faut-il ajouter encore que le terrain de prédilection pour l'auteur des *Âmes grises* n'est pas le front, là où les instincts sont poussés à leur paroxysme et s'élèvent à une vertu surhumaine. À noter d'ailleurs qu'à l'exception de quelques scènes de guerre qu'il expose dans ses romans, Claudel s'abstient de décrire soit la vie des soldats dans les tranchées, soit le déroulement des batailles, comme ses prédécesseurs l'ont fait (la meilleure illustration en est *Le Feu* d'Henri Barbusse). Ce sont là, nous semble-t-il des thèmes usés. Cependant le vrai combat pour lui est à mener sur le terrain des valeurs, contre les désirs qui hantent les âmes et les fausses idées qui nourrissent les pensées.

Bien qu'elle soit mise en arrière-plan et confinée à un espace étroit, la guerre comme thème unissant les textes de la trilogie demeure en revanche l'élément déterminant qui organise sa configuration et jalonne les parcours narratifs des personnages. Toutefois l'auteur lui assigne une fonction assez originale. Une fonction qui consiste à révéler l'état de latence des protagonistes. Et pour mieux dénoncer la guerre, il centre tout son intérêt sur les dévastations, les dommages, la déchéance des mœurs sociales et morales, que cause ce sinistre événement. À cet effet, nous tenterons dans cette partie, tout d'abord de clarifier certaines stratégies mises en œuvre dans l'écriture claudélienne, d'expliquer la perspective dans laquelle sont inscrits à la fois le thème de la guerre et également le rôle des héros dans la trilogie. Puis nous essayerons d'examiner les conséquences qui découlent du contexte guerrier sur la société, sur ses valeurs, mais surtout sur ses êtres textuels qui animent l'espace diégétique, pour enfin déterminer sous quels traits et stigmates ces personnages sont reconnaissables.

## **Chapitre 1 : Les deux éléments révélateurs dans la trilogie**

## 1.1. La guerre

Les sentiments de haine, de mépris, d'avilissement..., naissent naturellement avec l'homme, se dessèchent en temps de paix, mais grandissent et s'épanouissent aux moments exécrables de la guerre. De ce fait, les égarements ou les folles passions qui apparaissent dans la trilogie comme des attitudes incompréhensibles des personnages, s'alimentent en partie par le contexte de guerre qui les entoure. C'est dans ces circonstances que le mal en l'homme trouve sa matière, s'aggrave, puis devient plus lourd à supporter. À cet égard il semble bien que la guerre ne crée ni les comportements des uns, ni les raisonnements des autres, mais leur permet seulement de se manifester. " *Dans l'ensemble, la guerre fournit des prétextes et des aliments au snobisme et aux passions; elle ne modifie que leurs manifestation.*" <sup>(5)</sup> C'est également ce qu'éprouve cruellement le narrateur dans *Les Âmes grises* quand il dévoile la part obscure, la véritable profondeur de l'âme humaine dans sa réaction face au péril, celle-ci nous délivre ses états latents et morbides :

*" On tue beaucoup dans une journée, sans même s'en rendre compte vraiment, en pensée et en mots. Au regard de tous ces crimes abstraits, les assassinats véritables sont bien peu nombreux, si l'on y réfléchit. Il n'y a vraiment, que dans les guerres que l'équilibre se fait entre nos désirs avariés et le réel absolu."* <sup>(6)</sup>

Une fois de plus, le sens révélateur apparaît explicitement dans *Le rapport de Brodeck*, par la voix d'un important personnage du roman, le maire Orschwir qui s'exprime sous une forme versifiée "*La guerre ravage et révèle*".<sup>(7)</sup> Sans doute, autant la guerre laisse des traumatismes derrière elle, autant elle rend visibles les choses qui se sont endormies " *La guerre permet en effet d'accéder à la face cachée des choses.*"<sup>(8)</sup>

Comme elle ravive les haines, exacerbe les souffrances, la réalité guerrière ne doit pas, bien entendu, masquer la générosité des individus qui, à l'opposé de ce

---

<sup>5</sup> . Ibid., p.118.

<sup>6</sup> . Philippe Claudel, *Les Âmes grises*, Paris, Stock, 2003, p.147.

<sup>7</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, Paris, Stock, 2007, p.335.

<sup>8</sup> . Philippe Sabot, *Littérature et guerre, Sartre, Malraux, Simon*, Paris, PUF, 2010, p.7.

tableau brossé en noir, peut de même réveiller chez l'homme les sentiments les plus nobles tels, l'amour, la solidarité... À cet effet le narrateur, dans *Les Âmes grises*, évoque le personnage de madame De Flers, venue du beau monde et qui par souci d'abnégation, veut collaborer bénévolement aux soins des blessés et veiller sur les mourants. "*Certains ont dit : " Elle restera pas trois jours, la vue du sang et de la merde la fera tomber dans les pommes ! "*"<sup>(9)</sup> Est-il vrai qu'elle abandonnera sitôt qu'elle est arrivée ? Le texte dit le contraire :

*" Elle est restée. Malgré le sang et la merde, faisant oublier sa particule et sa fortune par une bonté sans limites et des gestes simples. Elle dormait dans une chambre de bonne, et passait ses nuits au chevet des mourants et des ressuscités. La guerre massacre, souille, salit, éventre, sépare, hache, tue, mais parfois, elle remet aussi certains pendules à la bonne heure. "*<sup>(10)</sup>

Au passage, il faut rappeler que l'homme est à la fois pétri de bien et de mal, et que sous les menaces de la guerre, il délivre l'un comme l'autre.

Dans cette même optique qui consiste à insister sur l'aspect " révélateur " de la guerre, est-il possible d'ignorer les clivages des opinions, les divisions d'intérêts, les querelles intestines du même groupe social, ou de la même nation en temps de paix ? Il serait aussi vain que stérile d'approuver cette vision platonique selon laquelle les membres d'une communauté ou d'une nation forment un tout, parfaitement cohérent et ne portent ni germes de dissension, ni signes d'injustice sociale. Cependant, si ces indices sont peu perceptibles ou difficilement reconnaissables en temps de paix, ils deviennent bien évidemment plus criants, voire plus scandaleux en temps de guerre.

*" Le scandale de la guerre tient sans doute pour une part non négligeable, à son caractère inhumain. Elle est intrinsèquement mauvaise. Mais elle est surtout l'expression grossie d'un ordre*

---

<sup>9</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit., p.203.

<sup>10</sup> . Ibidem.



*humain odieux, de l'injustice sociale fondamentale qu'elle révèle (au sens photographique du mot)."*<sup>(11)</sup>

Si nous considérons *La semaine sainte* de Louis Aragon, l'exemple parfait qui appartient, au sens générique, aux romans d'apprentissage historique, et ceux qui rapportent l'expérience militaire des personnages, comme des romans de témoignage, en revanche ceux de la trilogie permettent la découverte de soi ainsi que la découverte des contraintes de la société. Ce qui assigne par ailleurs à la guerre un rôle de loupe qui met en lumière l'instinct guerrier et révèle le délire des foules. En ce sens, l'examen du parcours narratif d'Ulli Räte (*Le rapport de Brodeck*) illustre clairement l'impact de la circonstance sur le retournement total de son attitude. Cet ami de Brodeck, pourtant connu pour son caractère conciliant durant son passage à l'université, est devenu l'une des pièces de la machine qui sème la mort, un vrai tortionnaire qui pratique les supplices dans les camps d'extermination :

*" L'étudiant Ulli Räte était devenu un des gardes du camp, c'est-à-dire une des pièces parfaitement huilées et obéissantes dans la grande machine de mort dans laquelle on nous enfournait. "*<sup>(12)</sup>.

*" Que cet homme (Ulli Räte) grand et gras, heureux d'être un bourreau. "*<sup>(13)</sup>

Pourquoi Ulli s'est-il brusquement métamorphosé, passant du jeune jovial aimant la vie, à un bourreau ? Quel mobile l'a poussé à devenir le serviteur d'un système qui broie les hommes ? Pour répondre à cette question il convient de rappeler que la guerre représente simplement une circonstance dans laquelle se révèle le bas-fond des hommes, comme l'atteste Maurice Rieuneau " *La guerre ne dégrade pas les hommes, elle les révèle tels qu'ils sont. "*<sup>(14)</sup>

---

<sup>11</sup> . Maurice Rieuneau, op.cit., p.201.

<sup>12</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p.235.

<sup>13</sup> . Ibidem.

<sup>14</sup> . M. Rieuneau, op, cit., p.501.

## 1.2. Le rôle des héros dans la trilogie

Ce schéma grossissant qui fait ressortir la vraie nature des choses, en les présentant trop laides ou trop monstrueuses, mais parfois aussi, généreuses, donne à la guerre, bien évidemment un aspect révélateur. Il en va de même pour nombre de personnages de l'œuvre et qui dans leur aventure romanesque, sont considérés comme un instrument d'exploration et de découverte. En tant qu'êtres de papier, agissants et pensants, leur fonction consiste à montrer les abus, les dérives d'une société dans laquelle ils évoluent, ils essaient d'explorer les consciences tourmentées, riches en contradictions et tentent de porter leurs jugements sur la vie individuelle et collective des autres, sans doute fertile en subterfuges et en enseignements. Ainsi les personnages de la trilogie comme Brodeck, l'Anderer et Lysia Verhareine nous donnent accès au monde du ridicule. Il semble qu'ils nous tiennent la main et qu'ils nous fassent emprunter la vie romanesque en vue de découvrir une certaine vision du monde qu'ils dénoncent, en agissant pour son changement :

*" (...), les personnages sont en général porteurs de valeurs qui leur sont propres et témoignent, peu ou prou d'une vision du monde et de la société dans laquelle ils évoluent. " (15)*

Nous allons nous restreindre et examiner seulement les rôles de Brodeck, de l'Anderer et de Lysia Verhareine car, ces personnages, outre leur importance dans les récits, ne se reconnaissent pas dans le système de valeurs auquel ils appartiennent. Ou du moins, s'ils ne contestent pas ce conformisme social, ils le regardent d'un œil sceptique. Commençons d'abord par étudier le rôle de Brodeck, qui s'impose comme un témoin oculaire au travers du regard duquel, le lecteur découvre progressivement l'histoire. Ensuite nous examinons les rôles de l'Anderer et de Lysia qui se présentent dans la trilogie comme des acteurs révélateurs.

Le protagoniste Brodeck mérite toutefois la prime place en ce récit, dans la mesure où il fait ses premières apparitions dans le titre du roman, *Le rapport de Brodeck*,

---

<sup>15</sup> . Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006, p.21.

puis dans l'incipit qui s'ouvre sur cette phrase : "*Je m'appelle Brodeck.*"<sup>(16)</sup> Deux lieux éminemment symboliques qui, l'un comme l'autre, contribuent à nouer le pacte de la lecture. En plus, cette prééminence se confirme par la fonction dont il s'acquitte dans la diégèse. Il est personnage-narrateur c'est-à-dire un narrateur auto-diégétique pour reprendre la terminologie de Gérard Genette. Ainsi, Brodeck est incontestablement le héros de l'histoire qu'il raconte. Autre chose à souligner, Brodeck rapporte parallèlement deux récits et non pas un :

*" Diodème (l'instituteur) est mort voilà trois semaines (...), que dès le lendemain de sa mort, j'ai entrepris ce récit, en marge du Rapport que les autres (les villageois) m'avaient demandé de rédiger, j'écris les deux à la fois. "*<sup>(17)</sup>

Ces deux faits (l'assassinat de l'Anderer et son témoignage) sur lesquels il doit apporter les précisions, paraissent à première vue divergents, sans rapport, mais en réalité ils se rapprochent, s'imbriquent l'un dans l'autre. Ils fonctionnent de concert, étant donné que l'objet dans les deux, consiste à certifier l'exactitude des faits, à chercher la vérité au milieu de l'abus et l'exaction des personnages. Donc il s'agit de deux témoignages, à notre sens, concordants et qui convergent merveilleusement.

Le premier témoignage prend le sens d'une enquête sur un assassinat collectif, sur le meurtre de l'Anderer. À rappeler que le gagne-pain de Brodeck est de dresser, de temps à autre, des rapports circonstanciés écologiques sur l'environnement pour les envoyer à sa tutelle administrative :

*" Je ne fais que de brèves notices sur l'état de la flore, des arbres, des saisons et du gibier, de l'étiage de la rivière Staubi, de la neige et des pluies, un travail sans importance pour mon administration. "*<sup>(18)</sup>

Ayant cette compétence scripturale, Brodeck est sommé par les villageois de rédiger un rapport sur ce crime, et de tenter d'élucider l'énigme de cette affaire : "(...),

---

<sup>16</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 11.

<sup>17</sup> . Ibid., p. 39.

<sup>18</sup> . Ibid., p. 21.

*Brodeck(...) tu vas raconter l'histoire, tu seras le scribe."* <sup>(19)</sup> Il commence ses investigations, consigne les témoignages, reconstruit les faits et les éléments. Il tente de dire sans trahir, ni maquiller, ni arranger. Cette charge dont Brodeck s'acquitte, bien qu'elle constitue un fardeau pesant sur ses épaules, d'une autre manière, est considérée comme une sorte de reconnaissance par les siens. Elle le met en relief, le propulse au sommet de la hiérarchie du système narratif : "*Le héros romanesque(...) est un personnage plus saillant que les autres, il est mis en valeur par le système narratif et par la logique diégétique.*" <sup>(20)</sup>

Si à un premier niveau, l'enquête de Brodeck se présente comme une recherche qui vise à connaître la part de responsabilité de chacun des villageois dans le crime commis sur l'Anderer, à un deuxième niveau, elle apparaît plus que cela, elle prend plutôt l'habit d'un témoignage, ou d'une investigation qui explore les profondeurs de l'âme, examine les valeurs, les rites, l'organisation des conventions sociales. Cette recherche romanesque, comme l'atteste Catherine Durvy : "*(...), fait du roman une vaste enquête sur ce que nous sommes et sur le monde dans lequel nous évoluons.*" <sup>(21)</sup>

Pour le deuxième témoignage, Brodeck a un rôle de gardien de mémoire. Il raconte les pires contrecoups de la déportation qu'il a subie, à commencer par le voyage effectué en train vers les rivages de la mort :

*"Quelques minutes plus tard, la cargaison chargée, les gardes firent coulisser la grande porte de fer et rabattirent le verrou. L'obscurité s'abattit sur nous. La lumière du jour ne s'infiltrait plus que par quelques fissures minces. Puis le train se mit en marche."* <sup>(22)</sup>

Juste après, il nous livre les premiers supplices du voyage :

---

<sup>19</sup> . Ibidem.

<sup>20</sup> . Michel Erman, op.cit., p.111.

<sup>21</sup> . Catherine Durvy, *Le roman et ses personnages*, Paris, Ellipses, 2007, p.155.

<sup>22</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p.348.

*" Nous sentions tout de l'autre, sa chaleur, ses odeurs, celle de sa peau, de ses cheveux, de sa sueur, de ses vêtements. On ne pouvait ni se lever, ni se déplacer. "*<sup>(23)</sup>

Puis il nous décrit la cellule dans laquelle il vécut en reclus :

*"Lorsque l'on arrivait au camp, on passait tous à la Bixte, " la boîte". C'est ainsi que les gardes appelaient l'endroit, une petite cage de pierre d'un mètre cinquante sur un mètre cinquante dans laquelle on ne pouvait ni se tenir debout ni se coucher."*<sup>(24)</sup>

Il était complètement isolé : *" La Bixte, c'est un cachot sans fenêtre. Le jour venait par-dessous la grosse porte bardée de ferrures. J'ouvrais les yeux, je voyais le mur face à moi."*<sup>(25)</sup> Ensuite, il révèle quel était son rôle dans le camp : *" Mon rôle consistait à vider les latrines."*<sup>(26)</sup> Remplir cette tâche, fait que Brodeck est nommé dans le camp par une dénomination de reprise, *"L'homme merde"*<sup>(27)</sup> Ce qui lui offre une certaine particularité parmi les siens et lui donne une valeur qui le caractérise plus fortement par rapport aux autres : *" Le surnom joue donc le rôle d'un commentaire métalinguistique qui explique le personnage tout en le singularisant. "*<sup>(28)</sup> Enfin, dans l'étape qui suit, Brodeck, lève le voile sur le monde de l'absurdité pour laisser voir, la barbarie humaine, le cannibalisme absolu. Comment les personnages passent-ils d'un état à un autre ? Comment renoncent-ils à leur nature humaine, à leur indulgence, à leur générosité, pour s'assimiler à la bestialité et laisser resurgir les mauvais instincts profondément enfouis dans l'homme ? Le protagoniste met à jour la sauvagerie sans limites des maîtres du camp, les bourreaux, et décrit comment ils réduisent à néant leurs victimes, qui pour la plupart, périssent sous la torture. Voici un fragment de récit dans lequel le narrateur revient longuement sur ces scènes de violence :

*" Ceux qui nous gardaient et nous battaient répétaient toujours que nous n'étions que des fientes, moins que des merdes de rats.*

---

<sup>23</sup> . Ibidem.

<sup>24</sup> . Ibid., p.73.

<sup>25</sup> . Ibid., pp.82-83.

<sup>26</sup> . Ibid., p.116.

<sup>27</sup> . Ibidem.

<sup>28</sup> . Michel Erman, op. cit., p.43.

*Nous n'avions pas le droit de les regarder en face. Il fallait maintenir toujours notre tête vers le sol et recevoir les coups sans mot dire. Chaque soir, ils versaient la soupe dans les gamelles de leurs chiens de garde(...). Nous devions nous tenir à quatre pattes, comme des chiens, et prendre la nourriture en nous servant seulement de nos bouches, comme les chiens. La plupart de ceux qui étaient enfermés avec moi ont refusé de le faire. Ils sont morts."* <sup>(29)</sup>

Il convient de remarquer que si ces méthodes parviennent à faire souffrir affreusement le prisonnier, leur objet vise également à l'humilier et à l'avilir. En d'autres termes, le tortionnaire ne cherche pas uniquement à assouvir ses désirs cruels en causant à sa victime, par des châtiments corporels, les douleurs physiques les plus atroces, mais il tente par cette entreprise productrice de mort, de lui affliger des peines morales, de porter atteinte à son honneur en le blessant dans son amour-propre. Comme Balzac l'a souligné, *"Les supplices moraux surpassent les douleurs physiques de toute la hauteur qui existe entre l'âme et le corps."* <sup>(30)</sup>

C'est pourquoi Brodek, qu'il raconte le long et pénible périple qu'il a effectué en train, qu'il décrive son isolement et le cachot dans lequel il était enfermé, qu'il soit une bête de somme travaillant comme un esclave dans le camp, ou qu'il évoque les scènes humiliantes de torture, il garde le rôle qu'il incarne dans la diégèse : il est témoin à charge. Quand il relate ces faits, il souligne les injustices des hommes, mais aussi les abus et les désordres sociaux. *"Le personnage est une substance employée pour reconnaître la nature de la société et de l'individu par suite de la réaction qu'il produit au contact de l'une et de l'autre."* <sup>(31)</sup> C'est un instrument d'exploration, il nous invite à réfléchir sur le monde qui nous entoure :

*"Le personnage romanesque, indispensable au fonctionnement du récit, continue de fournir aux uns matière à identification, aux*

---

<sup>29</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p.30.

<sup>30</sup>. *Le Petit Robert*, op, cit., p .2521.

<sup>31</sup>. Catherine Durvy, op. cit., p.81.

*autres matières à réflexion(...). Il confirme ainsi sa fonction réactive et le rôle essentiel qu'il a dans notre appréhension de la réalité."* <sup>(32)</sup>

Comme le souligne Michel Butor dans cette citation reprise par Catherine Durvye. " *Le personnage de roman semble, de fait, un explorateur.* " <sup>(33)</sup>

A priori dans la lecture critique, ce qui rend l'étude du personnel narratif intéressante, ce ne sont sans doute pas les ressemblances des personnages et leurs caractères communs, mais ce sont les différences qui distinguent les uns des autres, les traits distinctifs qui les caractérisent, qui font d'eux l'objet d'admiration et suscitent plus d'intérêt. Donc, à la différence des autres personnages, Brodeck offre un cas fort singulier. Il est pratiquement l'un des rares prisonniers qui aient survécu au camp, la plupart de ses pairs ayant été achevés. Il a adopté un profil bas devant ses maîtres, il a assumé sans mot dire les tâches les plus humiliantes, les corvées, les sales besognes. En fait il était passif, résigné, acceptant tous les malheurs qui lui étaient imposés. Tandis que ceux qui avaient refusé d'obéir aux gardes, sont systématiquement morts :

*" Parfois, lorsque les gardes étaient ivres ou désœuvrés, ils s'amusaient avec moi en me mettant un collier et une laisse il fallait que je marche ainsi, avec le collier et la laisse. Il fallait que je fasse le beau, que je tourne sur moi-même, que j'aboie, que je tire la langue, que je lèche leurs bottes. Les gardes ne m'appelaient plus Brodeck mais chien Brodeck. Et ils riaient de plus belle. La plupart de ceux qui étaient avec moi refusèrent de faire le chien, et ils moururent, soit de faim, soit des coups répétés que les gardes portaient sur eux. " <sup>(34)</sup>*

En apparence, cette différence ou plutôt cet écart de conduite qui sépare Brodeck des autres prisonniers avec qui il partage la langue, la culture et le sort, le met en mauvaise posture, le discrédite complètement à leurs yeux :

---

<sup>32</sup>. Ibid., p.154.

<sup>33</sup>. Ibidem.

<sup>34</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p.30.

*"Aucun des autres prisonniers ne m'adressait plus la parole depuis longtemps". "Tu es pire que ceux qui nous gardent, tu es un animal, tu es une merde Brodeck! ". " Comme les gardiens, ils répétaient que je n'étais plus un homme. Ils sont morts. Tous morts. Moi, je suis vivant." (35)*

À considérer l'apparence des choses, l'attitude de Brodeck est incompréhensible, selon les siens elle est blâmable à tous les niveaux. Pour eux, le mieux était d'accepter de mourir que de survivre à la honte et à l'humiliation. Mais dans le fond, Brodeck avait une autre raison, si probante, qui le poussait à adopter une attitude de soumission pour survivre, une sorte d'obligation morale et intellectuelle envers sa nation, un devoir à remplir ou, disons, une responsabilité historique, celle d'écrire l'Histoire et raconter les faits. D'une certaine manière, son rôle prend la forme d'un témoignage, un témoignage sur la grande Histoire. Par ailleurs ce rôle qu'il incarne et qu'il assimile volontiers, consiste à sauver l'Histoire de tomber dans l'oubli, ce qui lui a été recommandé par la voix de l'étudiant Moshe Kelmar qui était à l'agonie sous ses yeux, à leur arrivée aux camps de déportation

*" Tu penseras à moi, quand tu reviendras dans ton pays, (...) tu penseras à l'étudiant Moshe Kelmar. Et puis tu raconteras, tu diras tout. Tu diras le wagon, tu diras aussi ce matin, Brodeck, tu le diras pour moi, tu le diras pour tous les hommes (...)." (36)*

C'est dans ce sens qu'abonde Catherine Durvy, lorsqu'elle suggère de prendre le personnage non pas comme une fin en soi-même, mais comme un témoin sur le monde raconté et un moyen d'investigation capable de façonner les esprits les plus ardues : *" Le personnage est alors perçu, (...) comme un témoin pour le lecteur qui appartient à un autre monde, comme un instrument d'exploration dans un monde auquel il n'a pas appartenu." (37)* Donc, le rôle de Brodeck est perçu comme témoin. Qu'en serait-il, alors du rôle de l'Anderer et de Lysia Verhareine ?

---

<sup>35</sup>. Ibidem.

<sup>36</sup>. Ibid., p.78.

<sup>37</sup>. Catherine Durvy, op.cit., p.121.



Si le rang de Brodeck dans le récit est prééminent, il n'en demeure pas moins que celui de l'Anderer est aussi important, vu que son importance s'affirme graduellement dans la trame romanesque, par ses multiples apparitions, par sa fonction dans le récit (ce que nous tenterons d'examiner par la suite) et par les valeurs contradictoires qu'il porte par rapport aux autres personnages. En fait il s'appelle De Anderer ou Anderer, les habitants du village ignorent son vrai nom, mais le surnomment avec une diversité d'appellations en patois comme, " *Vallauga* " <sup>(38)</sup>, " *De Murmelnër* " <sup>(39)</sup>, " *Mondlich* " <sup>(40)</sup> et " *Gekamdörbin* " <sup>(41)</sup>. Pour le narrateur, il s'appelle : " *De Anderer* " qui signifie " *L'Autre* ", simplement parce qu'il se distingue par son caractère : " *Il était différent* " <sup>(42)</sup>, pour ses origines géographiques : " *Car il venait réellement de nulle part* " <sup>(43)</sup>, pour son portrait physique : " (...) *l'Anderer était rond comme une miche* " <sup>(44)</sup>, pour son portrait vestimentaire :

*" Mais l'Anderer (...), c'était tout le contraire : jabot blanc qui moussait entre deux revers de satin noir, chaînettes de montre, de clés, et de je ne sais quoi qui lui faisaient sur la bedaine une quincaillerie dorée, (...) boutons assortis, redingote bleu nuit, ceinture tressée, gibrette impeccable, pantalon à soutaches(...)." <sup>(45)</sup>*

Il avait sur la tête " (...) *un chapeau (...), une sorte de melon noir et brillant, hors des âges et hors du temps, des lieux et des hommes.* " <sup>(46)</sup> S'agissant de son portrait psychologique, l'Anderer paraît savoir beaucoup de choses : " (...) *C'était ainsi que quelques-uns avaient surnommé l'Anderer " Le Savant " peut-être parce qu'il avait un air qui en imposait (...).* " <sup>(47)</sup> Toutes ces singularités présentent l'Anderer comme un personnage absolument privilégié par le narrateur, par le savoir qu'il détient, par son ambiguïté qui frôle parfois le surnaturel : " *l'Anderer, c'était évidemment autre chose, il*

---

<sup>38</sup>. Vallauga, veut dire yeux pleins, en raison de son regard qui lui sortait un peu du visage.

<sup>39</sup>. Murmelnër, quelqu'un qui parle très peu et tjrs d'une petite voix.

<sup>40</sup>. Mondlich, lunaire, à cause de son air, d'être de chez nous, tout en n'y étant pas.

<sup>41</sup>. Gekamdörbin, celui qui est venu de là-bas.

<sup>42</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p.12.

<sup>43</sup>. Ibid., p.123.

<sup>44</sup>. Ibid., p.242..

<sup>45</sup>. Ibidem.

<sup>46</sup>. Ibid., p. 241.

<sup>47</sup>. Ibid., p. 121.

*tombait de la lune, ou de plus loin encore.*" <sup>(48)</sup>, ou par le rôle de messie qu'il incarne : "*(...) ou peut-être que c'était le dernier envoyé de Dieu.*" <sup>(49)</sup>

À cela il convient de souligner au passage que les deux principales figures du récit, à savoir Brodeck et l'Anderer, partagent presque les mêmes opinions, et que souvent ils enregistrent des réactions convergentes. En considérant les propos du protagoniste, ce dernier avoue avoir des ressemblances et des affinités avec celui qui vient conforter son point de vue, c'est-à-dire avec l'Anderer, il le dit expressément : "*Nous nous ressemblons.*" <sup>(50)</sup> D'ailleurs, l'Anderer était vu par les villageois, excepté par Brodeck, avec déplaisir : "*(...), j'en prends seulement aujourd'hui conscience, peut-être le seul au village à qui plaisait l'arrivée d'un inconnu chez nous.*" <sup>(51)</sup> De là, la superposition des deux rôles qu'incarnent Brodeck et l'Anderer s'avère plus utile dans la mesure où les deux partagent les mêmes aspirations et pensées : "*(...), parfois même, je dois l'avouer j'avais l'impression que lui, c'était un peu moi.*" <sup>(52)</sup> Cette coordination paraît donc s'inscrire dans une logique de compensation étant donné que le point de vue de l'Anderer contribue à consolider merveilleusement celui du protagoniste. Également leurs tâches dans l'univers fictionnel s'accommodent, se complètent dans une mission commune qui a pour objet de dénoncer un ordre social établi. Cela dit, le personnage romanesque, comme l'atteste Catherine Durvy, "*reflète et juge toujours plus ou moins la réalité sociale et politique de l'époque à laquelle son auteur le crée.*" <sup>(53)</sup>

Au rôle de témoin accompli par Brodeck, l'auteur en a suggéré un autre pour l'Anderer, celui de révélateur, pour mettre à nu un système social défaillant secrété par la guerre, et rendre visible tant de vérités cachées. À cet effet, cette fonction assez exceptionnelle dont s'investit le personnage de l'Anderer, lui permet d'une part d'accompagner Brodeck et d'accéder au panthéon des héros, d'autre part, de donner un accent de vérité sur les abus des hommes, sur leurs erreurs, sur leurs monstruosité, et ceci par un moyen artistique des plus fins, le dessin. Alors, l'Anderer se présente dans l'espace romanesque, comme un personnage doué dans l'art du dessin. Il a reproduit des

---

<sup>48</sup>. Ibid., p. 242.

<sup>49</sup>. Ibid., p. 166.

<sup>50</sup>. Ibid., p. 111.

<sup>51</sup>. Ibid., p. 188.

<sup>52</sup>. Ibid., p. 120.

<sup>53</sup>. Catherine Durvy, op. cit., p. 91.

portraits pour les habitants et quelques paysages du village dans des tableaux, de manière astucieuse, pleine d'inventivité qui laisse apparaître la férocité, l'inhumanité des uns, mais aussi la médiocrité, l'ignominie, l'abjection des autres. Voici un extrait, d'un long constat lourd en conséquences dressé par le narrateur qui décrit l'état des personnages et des paysages, là où étaient injustement commis les maux et les crimes :

*"Je (Brodeck) refis lentement le tour de tous les dessins que l'Anderer avait accrochés aux murs de l'auberge. Les paysages qui m'avaient paru quelconques se mirent à s'animer et les visages racontèrent les secrets et les tourments, les laideurs, les fautes les troubles, les bassesses(...). Pour le portrait de Göbbler (...), si on le prenait un peu de droite, les mêmes lignes fixaient les expressions de la bouche, du regard, du front dans un rictus fielleux, une sorte d'horrible grimace, hautaine et cruelle. Celui d'Orschwir parlait de lâcheté, de compromission, de veulerie, de salissure. Celui de Dorcha de violences, d'actions sanglantes, de gestes irréparables. Celui de Vurtenhau disait la petitesse, la bêtise, l'envie, la rage. Celui de Peiper suggérait le renoncement, la honte, la faiblesse. Pour tous les visages, il en était de même (...). Et puis il y avait les paysages ! Ça n'a l'air de rien pourtant un paysage. Ça ne dit rien. Au mieux, ça ne renvoie à nous, pas davantage(...). Sur la place de l'église, au sol une tache d'encre, placée à l'endroit même de l'exécution, évoquait tout le sang qui s'était écoulé du corps d'Aloïs Cathor lorsqu'il avait été décapité (...)." (54)*

Pour les trois filles tuées à proximité de la forêt du village, il a suggéré un dessin qui s'interprète, selon le narrateur, comme suit : *" Si on inclinait un peu la tête pour le regarder en biais, on s'apercevait alors que les racines des saules esquissaient la forme de trois visages, de trois visages de jeunes filles." (55)*

---

<sup>54</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., pp.324-325.

<sup>55</sup>. Ibidem.

Qu'y a-t-il donc de singularité dans cette création artistique, dans cette représentation graphique ? Ou plutôt quelle visée peut-on élaborer conformément à cette idée conçue de dessin ? Pour l'Anderer, la grande qualité de cette représentation semble poser la question du mystère de l'homme, elle lui montre sa vérité, sa nature et lui décerne en toute lucidité l'autre face cachée de sa personnalité. Un choix idéal qui ne sort pas de l'épure de l'œuvre dont l'objet consiste à redécouvrir ce qui est désobligeant : *" Pour tous ; il en était de même. Les portraits qu'en avait faits l'Anderer agissaient comme des révélateurs merveilleux qui amenaient à la lumière les vérités profondes des êtres. On aurait cru une galerie d'écorchés."* <sup>(56)</sup> Et puis, dans la suite de l'exposition des tableaux dévoilent le secret des paysages : *" Mais là, croqués par l'Anderer, les paysages devenaient parlants. Ils racontaient leur histoire. Ils témoignaient des scènes qui s'étaient déroulées (...)."* <sup>(57)</sup> Dans un autre passage, Brodeck affirme cette tendance révélatrice de dessins qui disent les quatre vérités et tentent de rendre visible les images latentes : *" (...), ils(les dessins) disaient des choses qui n'auraient jamais dû être dites, Ils révélaient des vérités qu'on avait étouffées."* <sup>(58)</sup> Ainsi, derrière ces dessins de l'Anderer qui donnent accès aux faces cachées, se dessine le rôle du personnage dans la trilogie, il est saisi comme élément révélateur. Loin de la conception classique, dans laquelle le lecteur se limite au monde de l'émotionnel, en s'identifiant au personnage, le lecteur dans la conception moderne est invité à réfléchir sur la matière qu'on lui propose. Main dans la main avec le personnage, dont le rôle consiste à révéler ce qui est enfoui, le lecteur participe activement à cette opération. Catherine Durvyne avait exprimé excellemment ce sens dans son ouvrage cité précédemment :

*" La lecture critique permet au lecteur de prendre ses distances par rapport à un personnage, de porter un jugement autre qu'affectif sur sa conduite, le rôle politique ou social qu'il joue, sur la leçon qu'il donne. Le personnage est alors perçu comme un révélateur du monde dont il est issu. "* <sup>(59)</sup>

---

<sup>56.</sup> Ibidem.

<sup>57.</sup> Ibidem.

<sup>58.</sup> Ibid., p. 326.

<sup>59.</sup> Catherine Durvyne, op.cit., p. 121.

Donc, le dessin dans ce cas précis sert à refléter l'image des personnages, disons, une sorte de miroir. En le regardant le personnage reconnaît sa propre image, il redécouvre, ses **angoisses, ses plaies, les inquiétudes éprouvées**, comme le signale Brodeck :

*" Nous étions parvenus tout près du dessin (...). Mais là, en le (dessin) revoyant, en m'arrêtant devant lui et en le considérant, c'est un peu comme s'il m'avait aspiré, comme s'il s'était animé, et ce ne furent plus des traits que je vis, des courbes, des points, de petites taches, mais des pans entiers de ma vie. Le portrait que l'Anderer avait composé était pour ainsi dire vivant. Il était ma vie. Il me confrontait à moi-même, à mes douleurs, à mes vertiges, à mes peurs, à mes désirs. J'y voyais mon enfance éteinte, mes longs mois dans le camp. J'y voyais mon retour. J'y voyais Emélia muette. J'y voyais tout. Il était un miroir opaque qui me jetait au visage tout ce que j'avais été, tout ce que j'étais." <sup>(60)</sup>*

En effet, l'Anderer qui a recouru à cet habile subterfuge du dessin, jette la lumière du grand jour sur la face méconnue des personnages narratifs. Il les confronte à eux-mêmes, à leur bassesse, à leurs serviles comportements, mais également il les soumet aux jugements de la raison et de la conscience. Par-là, si cette manière d'agir de l'Anderer vise à dénigrer les usages d'une société en dérive, elle lui assigne aussi un rôle de miroir qui sert à refléter fidèlement l'image d'une société dont l'étendue des valeurs se rétrécit de plus en plus. Pour ainsi préciser que cette conception du " *personnage-miroir* " dans la réflexion claudélienne se recoupe avec la vision classique aristotélicienne, selon laquelle le personnage n'est qu'une représentation du monde réel des personnes et des choses : " *Le personnage reste bien conformément à la définition d'Aristote, la représentation verbale d'un être agissant ; ce faisant, il est personnifié et constitue un miroir de l'homme.*"<sup>(61)</sup> En somme, si le personnage fictif demeure pour les uns " *un moyen d'écrire l'histoire*"<sup>(62)</sup> et pour les autres " *un support de l'enchaînement des*

---

<sup>60</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 323.

<sup>61</sup>. Catherine Durvye, op.cit., p. 150.

<sup>62</sup>. M. Rieuneau, op.cit., p. 484.

actions"<sup>(63)</sup>, dans le cas de la trilogie il est, à la fois " miroir " et " révélateur ", sa mise en avant dans le récit permet de découvrir les déboires de la guerre.

Enfin, en arrivant au terme de l'examen du parcours narratif de l'Anderer, dont le rôle sert à révéler les abus latents des personnages durant et après la guerre, nous apercevons une autre figure textuelle imposante dans l'univers diégétique de la trilogie. Il s'agit là de Lysia Verhareine, un personnage non moins important que les précédents. Son prénom commence, comme nous pouvons le constater, par " Lys " <sup>(64)</sup>, une fleur symbolisant la pureté, la candeur et la vertu, mais considérée également comme l'emblème de la royauté. Quant au nom, le narrateur a suggéré " Verhareine " qui, remarquons-le, se termine par le mot " reine ". Il nous semble que l'association des deux vocables (Lys et reine) nous conduit à considérer Lysia Verhareine comme une reine-des-prés, ou une reine de beauté, en tout cas c'est ce que certifie le narrateur. " *La jeune créature (Lysia) qui avait l'air sauf d'une institutrice et qui était trop belle, beaucoup trop belle pour être une institutrice, belle à ne pas avoir de métier.* " <sup>(65)</sup> À notre sens, si la ravissante institutrice a acquis ce statut social qui la compare à une reine pour sa beauté et pour sa splendeur, il n'en demeure pas moins que ses pensées, ses points de vue l'ont propulsée au-devant de la scène et l'ont hissée au rang des grands personnages de la trilogie. Car selon le narrateur, Lysia avait un regard très différent des autres sur la guerre. Contrairement aux villageois, elle était vivement attachée au front par des sentiments mêlés de fortes inquiétudes. Elle habitait le village, mais elle vivait au-delà de ses limites géographiques. " (...) *la demoiselle (Lysia) qui regardait toujours très au-delà du paysage, comme si elle avait cherché à s'y projeter, à s'y perdre(...).* " <sup>(66)</sup> Vraisemblablement, sa venue au village pour enseigner n'était qu'un alibi pour se rapprocher du champ des souffrances, là où se trouvait le caporal Bastien Francœur, celui " (...) *pour qui elle avait tout quitté.* " <sup>(67)</sup> Et celui avec qui elle avait échangé des lettres dans lesquelles elle racontait son quotidien dans l'école avec ses élèves, dans sa demeure, à l'intérieur du château de Destinac, les allées et les venues de celui-ci. Mais beaucoup plus, elle disait sa solitude, son déchirement, sa souffrance : " *Le temps me*

---

<sup>63</sup>. Alain Viala et al., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2012. p. 565.

<sup>64</sup>. Lys, s'écrit également "Lis".

<sup>65</sup>. P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p.55.

<sup>66</sup>. Ibid., p. 56.

<sup>67</sup>. Ibid., p. 265.

*paraît un monstre né pour éloigner ceux qui s'aiment, et les faire souffrir infiniment.*" (68)

Toutes ces nouvelles qui parviennent de l'arrière vers le front et vice-versa sont reçues uniquement grâce à ses correspondances qui, par-dessus tout, s'avèrent le dernier lien unissant les deux géographies occupées par deux camps qui se haïssent (ceux du front et ceux de l'arrière). Ces lettres constituent ainsi dans ces situations dramatiques, des moments d'intimité qui laissent jaillir les points de vue et les sentiments les plus profonds des personnages, comme l'a bien fait remarquer A.Viala dans le dictionnaire du *Littéraire* " Désormais liée au trouble d'une passion qui s'écrit au moment même où elle se vit, la lettre devient l'instrument d'une représentation romanesque de l'intimité et des possibles de l'échange." (69) Pour nous pencher davantage sur cette question, nous voudrions poser cette interrogation : pourquoi insère-t-on la lettre dans une représentation romanesque ? Dans l'ouvrage cité ci-dessus, la réponse est assez probante. Elle a principalement, selon Viala, une visée de vraisemblance : " La littérature épistolaire joue donc toujours sur une illusion textuelle. Elle cherche à donner l'impression d'être plus " Vraie" plus "sincère" que toute autre écriture." (70) Partant de là, l'insertion de la lettre comme moyen d'expression donne l'illusion au lecteur que les propos qu'il reçoit sont plus crédibles, et ils ont sincèrement le mérite d'être crus pour deux raisons. La première est que ces propos refusent le point de vue panoramique et l'omniscience de l'instance narrative. La deuxième raison est qu'ils viennent directement des personnages, sans médiation établie. Par ce moyen, le lecteur peut accéder à la vie privée des autres, peut connaître leur propre et profonde vision. Donc l'effacement du narrateur donne l'impression au lecteur d'avoir franchi les barrières d'une propriété privée. A. Viala confirme ce sens, en disant que le lecteur des lettres " éprouve le sentiment d'une audacieuse indiscretion, pénétrant comme par effraction dans l'intimité d'un dialogue privé." (71)

Nous tenons à rappeler tout de même que la variété des instruments argumentatifs mis en place dans l'écriture claudélienne, donne sans doute plus d'efficacité à l'expression des pensées des personnages. En premier, nous avons vu le

---

<sup>68</sup>. Ibid., p. 258.

<sup>69</sup>. A.Viala et al., op, cit., p. 242.

<sup>70</sup>. Ibid., p. 243.

<sup>71</sup>. Ibidem.

dessin, un moyen redoutable dont l'Anderer s'est doté, afin de dévoiler la petitesse des hommes. Ensuite, l'introduction de l'écriture épistolaire dans la représentation romanesque, dont s'est servi Lysia Verhareine, une sorte d'invitation faite pour le lecteur, afin qu'il puisse entrer dans le périmètre le plus intime du personnage, de partager avec le personnage son point de vue et de s'approcher davantage du mal qui le bouleverse. Mais, reste une chose qu'on doit ajouter sur Lysia. Il s'agit, dans cette optique, de mesurer l'impact de l'événement sur le sentiment d'existence de la jeune institutrice. Comment était-elle au juste ? Est-ce qu'elle était un rayon de soleil qui console les écoliers et réjouit les villageois, comme le texte a essayé de la décrire ? Ou, est-ce qu'elle était un être souffrant, dépouillé de toute affection ? En effet, elle était aux yeux des villageois une jeune fille d'humeur joviale et communicative : "*Elle qu'on avait vu toujours avec son sourire de lumière, le mot gentil pour chacun.*" <sup>(72)</sup> Elle était assez docile et affectueuse comme témoignent les propos du narrateur : "*La belle jeune fille délicate et douce.*" <sup>(73)</sup> Néanmoins, que devient cette femme moralement et intellectuellement élégante, celle qui était revêtue de tous les attributs ? Assurément, rien de bon à supposer, car devant la guerre, Lysia s'est révélée, comme le confirme la voix du récit, "*un être hurlant dans le silence et se déchirant les entrailles. Un être qui tombait. Qui n'arrêtait pas de tomber.*" <sup>(74)</sup> Elle n'arrive pas à supporter le poids de l'événement, elle est complètement vidée de ses forces, sa douceur n'est en vérité qu'un masque qui cache sa désespérance et son anéantissement. "*Elle était soudain sans masque.*" <sup>(75)</sup> "*Ce déchirement qu'elle nous masquait si bien.*" <sup>(76)</sup> Il faut indiquer que les lettres de Lysia prennent un ton brisé, chaque jour qu'elle se sent éloignée de Francœur, elles sont teintées de plus en plus d'un gris lugubre. "*Au fur et à mesure que le temps passait, les lettres de la jeune fille prenaient les couleurs de l'amertume, de l'abattement, de la haine.*" <sup>(77)</sup> C'est pourquoi, nous considérons la guerre et son prolongement comme deux facteurs qui altèrent les natures et abîment profondément les âmes. Même les partisans qui prônent la force dans la résolution des conflits, finissent par perdre petit à petit leur engouement du premier jour :

---

<sup>72</sup>. P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p.258.

<sup>73</sup>. Ibid., p.260.

<sup>74</sup>. Ibidem.

<sup>75</sup>. Ibid., p. 267.

<sup>76</sup>. Ibid., p.253.

<sup>77</sup>. Ibid., p.257.



*" La guerre longue, qui s'accompagne de la découverte durable de la souffrance, émousse sans doute les ardeurs belliqueuses, surtout, elle rend à la guerre sa réalité terriblement pragmatique et la dépouille peu à peu de ses oripeaux héroïques. "(78)*

Du reste, Lysia se présente comme un personnage à facettes, un être textuel difficile à déchiffrer. Car dans ces missives écrites pour son petit ami et découvertes après sa mort, elle émet son jugement sur la guerre et avoue : *" Je veux vite la fin de cette guerre pour devenir ton épouse. "* (79) Ce bonheur auquel elle aspire, ce refus de la guerre, cette rupture qu'elle vit, tous ses sentiments et ses aspirations demeurent à jamais dissimulés dans ses lettres. Ce faisant, l'écriture épistolaire insérée dans la représentation romanesque constitue un lieu d'observation privilégié pour le lecteur. Elle contribue grandement par le caractère d'intimité qu'elle lui offre, à discerner une part de la vérité cachée. Elle permet d'ouvrir une fenêtre sur le mystère de l'âme.

Donc, grâce à ce choix de l'épistolaire mis entre les mains de Lysia, qui s'ajoute à celui du dessin, mis au service de l'Anderer, l'écriture claudélienne diversifie une fois de plus les instruments d'investigation dans le récit, ou plutôt les stratégies narratives, celles qui permettent d'examiner la question de la guerre en profondeur pour ainsi révéler les bas-fonds des hommes.

Nous venons d'examiner comment la guerre peut être un révélateur pour ses héros qui animent l'espace romanesque de la trilogie. Il est temps de nous intéresser aux effets, aux conséquences de la guerre qui ramènent la condition humaine à l'âge de la barbarie.

---

<sup>78</sup>. Catherine Milkovitch-Rioux et al., *Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, PUF, 2013, p.49.

<sup>79</sup>. P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p.250.

## **Chapitre 2 : La guerre, une machine qui produit la ruine**

À la différence d'Henri Barbusse qui préfère décrire la réalité des combats et ses scènes apocalyptiques, corps déchiquetés, organes mutilés et cris de détresse poussés, le regard claudélien est porté, non pas sur le front, mais sur un autre espace vital, longtemps négligé ou jeté aux oubliettes dans l'écriture romanesque. Il s'agit de l'arrière, bien que ce dernier ne soit pas le théâtre des affrontements, il est bel et bien envahi par l'ombre de la guerre. Donc la réflexion claudélienne sur le thème de la guerre dépasse amplement les contours du front pour s'inscrire dans un au-delà qui donne un accès direct à la réalité des gens de peu, ceux qui ne participent pas activement à la guerre, mais qui subissent sans comprendre le contrecoup de ce désastre. Ce faisant, l'approche claudélienne préfère prendre sa vraie signification au contact de ces humbles âmes qui sont réduites à la misère noire, à l'humiliation et au malheur. Même si, la guerre dans la trilogie, apparaît seulement comme une toile de fond, elle fournit un bon prétexte, ou une occasion combien propice pour porter un regard sévère sur les mœurs les plus étranges, sur les hiérarchies communément admises qui méritent d'être réprochées. Donc la vision claudélienne expose au grand jour un système d'idées à travers lequel l'auteur fustige d'une manière à la fois tacite et explicite l'ordre guerrier qui entraîne ses répercussions dramatiques, humaines, sociales et morales.

## 2.1. Le naufrage des valeurs

L'esprit humain peut paraître parfois paradoxal, sinon incompréhensible, du moment où il est empêtré, quelque part, dans la contradiction. Dans un premier temps, l'homme peine pour construire, pour progresser, mais dans un deuxième, il détruit, saccage ses biens et son patrimoine. Plus significatifs encore, sont les propos du prêtre Peiper qui s'exprime avec acuité sur ce non-sens dans une longue discussion avec Brodeck :

*" La guerre...peut-être les peuples ont-ils besoin de ces cauchemars. Ils saccagent ce qu'ils ont mis des siècles à construire. On détruit ce qu'hier on louait. "* <sup>(80)</sup>

Pour sa part, Pascal Hintermeyer dans la préface du livre de Abelard Mashimango intitulé, *La dimension sacrificielle de la guerre* pose cette question :

---

<sup>80</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p.164.

*"Comment comprendre que des sociétés qui attachent en temps de paix tant d'importance à l'accumulation des richesses et à la préservation de la vie humaine sacrifient périodiquement ces valeurs en se passionnant pour ce qui les contredit ? "*<sup>(81)</sup>

Face à un tel paradoxe qui exprime l'absurdité de la guerre, il serait inconcevable qu'un pareil effort, conjugué à l'intelligence humaine durant des lustres, tourne à une sorte de pensée autodestructive. Car il se trouve que dans l'expérience humaine aucun des belligérants ne peut sortir indemne d'une telle situation. De ce fait, l'esprit est sollicité à s'exprimer sur deux idées antithétiques et faire son choix. Soit sur la première thèse qui consiste à apporter à l'édifice du savoir, de la civilisation sa pierre et à garder à l'abri les acquisitions des sociétés humaines. Soit sur la deuxième, considérée comme l'antithèse de la précédente. Du moment où les partisans de ce choix ne refusent pas seulement de collaborer dans l'œuvre collective, mais deviennent l'ennemi juré de tout progrès, ils poussent à la destruction méthodique du capital de civilisation acquis après tant d'années, ou de siècles de labeur.

*"La guerre n'est pas racontée comme une expérience limitée et achevée, formant un tout isolant (...).elle devient plutôt l'ouverture ou le tremplin vers une philosophie totale à la vie, l'expérience cruciale qui met en question l'idée du bonheur, de l'action, de l'histoire, de la société. "*<sup>(82)</sup>

Cette mise en valeur par contraste, nous semble s'insérer dans une méditation morale, car le passage laisse entendre en sourdine un appel à la réflexion. Ici il nous semble que la sagesse est plus que jamais invitée à faire la part de ce déchaînement des passions, de sorte que l'instinct guerrier doive céder la place au bon sens et lever sa main sur la vie de l'esprit. Sachant bien que l'appel à cette conscience vient d'un personnage privilégié, le prêtre Peiper, ce qui mérite bien évidemment un intérêt particulier. Ainsi, pour mettre à nu cette macabre machine - comme le disait Duhamel : "*La guerre gaspille*

---

<sup>81</sup>. Abou-Baker Abdelard Mashimango, *La dimension sacrificielle de la guerre*, Paris, L'Harmattan, 2012, préface. p.13.

<sup>82</sup>. M. Rieuneau, op.cit., p. .

*tout, le sang, la vie, le courage* <sup>(83)</sup> - l'accent est mis sur ses dévastations, sur ses ruines, sur ses dégradations qui ramènent l'humanité à une ère primitive. En somme pour restituer à la guerre son sens funeste, c'est sur son caractère absurde que se focalise toute l'attention. Alors en première lecture nous voyons la guerre dénoncée par cette image de référence négative qui s'offre à la pensée. Mais en seconde lecture, cette condamnation par l'absurde s'entend comme étant une aspiration pacifique, ou une proposition de bons offices pour rétablir la paix.

Si dans la trilogie la guerre est l'expression d'un non-sens dans laquelle les personnages demeurent une proie facile à la barbarie, elle constitue également le champ d'une manifestation accrue des souffrances, des privations et de discriminations sociales. À cet égard, le narrateur, dans *Les Âmes grises*, nous brosse un tableau hallucinant qui relate l'une des facettes de la vie de l'infortuné médecin du village, Hippolyte Lucy, un personnage lucide et humain. Celui-ci, outre le dévouement qu'il offre à ses patients, s'abstient de percevoir volontairement sa contrepartie financière " (...), *rarement il se faisait payer la visite quand il allait chez les gens de peu.*" <sup>(84)</sup> En plus, dans ses consultations, le docteur joint le geste à la parole en leur disant : "*Vous me paierez plus tard !*" <sup>(85)</sup> Faisant ainsi jaillir une bonté sans limites, dans une période de disgrâce. Mais, à l'inverse de cette sorte d'admiration pour la belle figure de Lucy, "*un bon docteur*" <sup>(86)</sup>, le tragique de la guerre gagne de plus en plus le terrain, il s'empare davantage de vastes secteurs de la société. Même longtemps après un simulacre cessez-le feu, les traumatismes subsistent, faisant presque de l'ensemble des personnages forcément des nécessiteux, des gens misérables, sinon comment expliquer cette triste fin du docteur Lucy ? "*(...), c'est la misère qui l'a tué (...).*" <sup>(87)</sup> Donc la misère, conséquence directe de la guerre, a brisé un homme, un philanthrope qui a déployé tous ses efforts dans une œuvre de médecin. Avec cette illustration et bien d'autres, Claudel rejoint l'idée d'Eugène Dabit dans *Petit Louis*, que seuls l'intéressent, les sujets des pauvres réalités. "*Je (Dabit) préfère*

---

<sup>83</sup> . Le Petit Robert, op.cit., p .1164.

<sup>84</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p.96.

<sup>85</sup> . Ibidem.

<sup>86</sup> . Ibidem.

<sup>87</sup> . Ibidem.

*choisir ces images qui sans être sanglantes, n'en laissèrent pas moins dans mon esprit des traces profondes.*"<sup>(88)</sup>

Au demeurant, évoquer ces images qui inspirent pitié relève du caractère pathétique de l'œuvre et fait naître une certaine sympathie pour ces personnages accablés de malheur. Mais conjointement l'évocation de telles images interroge la conscience qui émet alors ses jugements sur les valeurs sociales et morales bouleversées de fond en comble.

*"La guerre, c'est une grande main qui balaie le monde. C'est le lieu où triomphe le médiocre, le criminel reçoit l'auréole du saint, on se prosterne devant lui, on l'acclame, on l'adule."*<sup>(89)</sup>

Presque de bout en bout dans *Le rapport de Brodeck*, quand le prêtre Peiper s'exprime sur le sujet de la guerre, c'est pour la dénoncer et montrer combien cette machine intrinsèquement destructrice crée des situations considérablement imprévues et imprévisibles. Pour lui, elle est à l'origine de tout changement brutal que subissent les personnages, mais aussi c'est elle qui provoque le renversement total des normes sociétales :

*"La guerre, qui brise les barrières morales et les interdits sociaux, produit un dépaysement, une mutation brusque des conditions de vie, et par là une occasion imprévue pour les appétits instinctifs."*<sup>(90)</sup>

Nous pouvons dire que quelle que soit la puissance d'une nation, sa prédominance reste passagère ou temporelle, par contre les conséquences demeureront et pèseront lourdement sur la postérité. Car le chamboulement des valeurs au moment des guerres laisse derrière elles, de violentes et de profondes divisions dans les convictions et les sentiments. Et la seule chance de salut, comme disait M. Rieuneau, qui peut sauver l'humanité du désastre, c'est "*dans un retour résolu aux valeurs bafouées de la*

---

<sup>88</sup>. M. Rieuneau, op.cit., p. 271.

<sup>89</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p.164.

<sup>90</sup>. M. Rieuneau, op.cit., p. 110.

*civilisation humaniste*"<sup>(91)</sup>, car selon lui encore : "*La guerre est née d'un oubli de ces valeurs, qui équivaut à un reniement de la civilisation même.*"<sup>(92)</sup> Ce qui apparaît important dans l'écriture claudélienne, ce n'est assurément pas les faits de guerre, à savoir les exploits des armées, les prouesses des soldats, comme le courage et l'héroïsme, mais ce sont plutôt ses effets, ses conséquences qui ramènent la condition humaine à un âge de barbarie.

## 2.2. Manichéisme et bipartition sociale

Le narrateur des *Âmes grises*, quand-il dépeint l'univers de cette petite ville paisible qui vit en retrait du monde, là où habitait Brodeck, fait, sans doute savoir combien la guerre a laissé ses marques sur les habitants et combien la rupture entre les composantes de la société a été si brusque et si profonde. Elle a bouleversé de fond en comble leur vie, elle a creusé entre eux, non pas un fossé mais un abîme.

*" Il y eut alors comme deux villes, la nôtre, et la leur. Deux villes au même endroit, mais qui se tournaient le dos, avaient leurs promenades, leurs heures. Deux mondes. Il y eut même des insultes, des coups de gueule, des coups de poing. "*<sup>(93)</sup>

Au fond, le narrateur nous dessine une sorte de manichéisme social selon lequel la ville est scindée en deux mondes, le premier représentant celui des non-mobilisés et leurs familles, tandis que le deuxième est celui des mobilisés. Ainsi, la société se retrouve à travers le spectre de la guerre, divisée en deux, celle du front et celle de l'arrière.

La société est alors formée de deux catégories de personnages, ceux qui jouissent, qui vivent à l'abri du danger, et ceux qui souffrent. Parmi les images qui s'offrent à l'esprit des soldats, ce sont les délices de l'arrière : la chaleur des lits, le parfum des femmes et le sommeil, contre toutes les cruautés du front, là où se mêlent la peur et l'aversion :

---

<sup>91</sup> . Ibid., p. 260.

<sup>92</sup> . Ibidem.

<sup>93</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p. 137.

" *Huit cents hommes qui aux yeux de certains n'en furent jamais et qui, chaque matin, sortiraient d'un lit chaud, de bras endormis, et non d'une tranchée boueuse, pour aller pousser des wagonnets( il s'agit des ouvriers) plutôt que de cadavres. La bonne aubaine ! Le souffle des obus, la peur, les copains qui geignent et meurent à vingt mètres accrochés dans les barbelés, les rats rongant les morts, au loin tout ça ! À la place, la vie, la vraie, tout simplement. La vie chaque matin étreinte non pas comme un rêve par-delà les fumées mais comme une certitude chaude qui sent le sommeil et le parfum des femmes. "Veinards ! Planqués ! "* <sup>(94)</sup>

Notons-le au passage, rien ne serait plus faux qu'ignorer la pensée du narrateur et insérer les deux extraits cités ci-dessus uniquement dans une perspective descriptive qui consiste à établir un rapport de comparaison entre le front et l'arrière. Car il nous semble que l'opinion du narrateur paraît toute proche des gens de l'arrière plutôt que de ceux du front avec lesquels il marque une certaine distance, notamment quand il fait usage du pronom possessif " *nôtre* " et dit : " *Il y eut alors comme deux villes, la nôtre, et la leur.* " <sup>(95)</sup>

Mais, faut-il ajouter que cette dualisation de la société, secrétée par la guerre et au bout de laquelle coexistent deux attitudes irréductibles, d'un côté les acteurs du front, ceux qui sont soumis au danger, et de l'autre, les civils à l'arrière considérés comme des chanceux, ne s'estompe ni s'efface à l'aube d'un cessez-le-feu. Résolument, il serait crédule de songer que les rapports fortement tendus des personnages pendant les conflits, se normalisent une fois que les belligérants suspendent leurs hostilités.

À vrai dire, le tragique de la guerre n'est jamais effacé totalement, les rancunes sont pour autant durables, elles l'emportent souvent sur le désir d'unité et la cohésion sociale :

---

<sup>94</sup> . Ibid., p. 48.

<sup>95</sup> . Ibid., p. 137.



" *Des fils revinrent et des maris. Certains intacts, d'autres bien allumés. Beaucoup ne réapparurent jamais (...), les familles qui avaient les leurs à l'Usine avaient traversé la guerre sans trop de soucis ni de privation. Les autres par contre sortaient de quatre années terribles. Le fossé se creusa plus encore, surtout lorsqu'un mort ou deux achevaient d'y pourrir certains ne se parlèrent plus. D'autres en vinrent à se haïr.* " <sup>(96)</sup>

Toutefois, si les obus cessent d'être lancés pour aujourd'hui, ce n'est pas pour demain que les ferments de la haine disparaîtront. Même après une déclaration de fin des hostilités, les comportements belliqueux des uns et des autres ne s'arrêteront certainement pas, ils resteront éveillés et trouveront leurs éléments féconds dans les graines de violence que la guerre a semées. Et tant que les plaies persistent et ne restent ni pansées, ni définitivement guéries, l'édifice social demeure continûment vacillant surtout quand il est mis à rude épreuve, même en temps de paix.

Vraisemblablement, la vision manichéenne dans la trilogie ne se limite guère au seul clivage installé entre l'arrière et le front, dans la mesure où elle a envahi d'autres espaces, en profondeur et en étendue. Par ailleurs, la fracture sociale et économique entre nantis et exclus, bourgeois et marginaux, ou encore profiteurs et exploités, montre clairement à quel point les dommages résultant de la guerre sont violents et incommensurables. Sinon de quel œil voyons-nous cette complicité entre le procureur Destinat et le juge Mierk dans *Les Âmes grises* ? Ce dernier refuse d'engager des poursuites judiciaires contre le procureur malgré les soupçons qui pèsent sur lui dans les deux assassinats (de Belle de jour et de Lysia Verhareine) et qui ont été commis, rappelons-le, l'un proche de la demeure du procureur, l'autre dans le jardin même de son château. S'agit-il d'un système judiciaire gangréné dans lequel les lois sont violées, ou simplement d'insuffisance de preuves pour que le juge Mierk s'abstienne d'interroger Destinat, alors que les deux hommes se haïssent ?

Sur cette question le narrateur répond en expliquant la prise de position du juge :

---

<sup>96</sup> . Ibid., p .225.

*" Mais je pense qu'il y a quelque chose de plus fort que la haine, c'est les règles d'un monde. Destin et Mierk faisaient partie du même, celui des bonnes naissances, des éducations en dentelle, des baisemains, des voitures à moteur, des lambris et de l'argent. Au-delà des faits et des humeurs, plus haut que les lois que les hommes peuvent pondre, il y a cette connivence (...)."*<sup>(97)</sup>

Il est vrai que les différences sociales existent en temps de paix, mais il est vrai aussi qu'elles deviennent de plus en plus manifestes au moment des guerres. Celles-ci enlèvent un grand nombre d'individus dans la paupérisation. L'Histoire, en ce sens, nous renseigne sur des familles, sur des groupes, ou même sur toute une classe sociale, ceux-là qui veulent mettre à l'abri leurs privilèges et leurs richesses, courbent l'échine devant l'occupant, rallient l'autre camp, ou bien préfèrent adopter les us et coutumes des nouveaux arrivants, un acte qualifié par les uns de peur et par d'autres de déshonneur. Et là, le narrateur dans *Le rapport de Brodeck* nous cite un bel exemple, celui des Orschwir, une famille immensément riche. À côté de l'élevage porcin qui constitue l'essentiel de leur richesse, les Orschwir, aïeux comme descendants, sont des propriétaires terriens et fonciers : *" L'or des Orschwir, c'était les porcs, depuis plusieurs générations(...)."*<sup>(98)</sup> Malgré la guerre *"Hans Orschwir (le maire) ne fut pas inquiet le moins du monde : il continua à élever ses cochons, à les vendre, à en manger."*<sup>(99)</sup> Fut-il un collaborateur ? Ou s'agit-il d'un compromis mercantile entre lui et l'occupant ? À cela il convient de rappeler que :

*"Le maire Orschwir et le curé Peiper s'étaient postés à l'entrée du village pour accueillir les vainqueurs et les supplier d'épargner les habitants et les maisons ; tandis que les portes et les volets s'étaient fermés à double tour et que chacun retenait son souffle."*<sup>(100)</sup>

---

<sup>97</sup> . Ibid., pp.214-215.

<sup>98</sup> . P. Claudel, *Le Rapport de Brodeck*, op.cit., p.48.

<sup>99</sup> . Ibid., p.49.

<sup>100</sup> . Ibid., pp. 262-263.

De plus, le maire accepta volontiers de mettre à la place du drapeau tricolore, un autre rouge et noir, celui des Allemands :

*" Le capitaine Buller, sans descendre de sa monture, écouta bredouiller Orschwir. À ses côtés, il y avait un porte-drapeau qui tenait une lance sur laquelle était fiché un étendard rouge et noir. Dès le lendemain, il remplaça le drapeau au faîte de la mairie. "* <sup>(101)</sup>

C'est presque le même marché auquel le juge Mierk eut recours pour passer sous silence les soupçons qui pesaient sur le procureur Destinat dans *Les Âmes grises*. *"Tu ne m'embêtes pas, je ne t'embête, pas. "* <sup>(102)</sup> Le maire Orschwir, quant à lui, réitère ce mot d'ordre, cette attitude vis-à-vis de l'occupant qui s'interprète comme un consentement, ou un acte par lequel les deux représentants, maire et curé acceptent une nouvelle autorité étrangère dans le village. Néanmoins, cette complaisance envers l'autre nous semble s'inscrire dans un cadre de connivence, ou comme une contrepartie pour capitaliser la rente et amasser de l'argent :

*" La famille (Orschwir) vivait et s'enrichissait sur le gras des cochons. Il n'y avait pas d'autres éleveurs aussi importants à cinquante kilomètres à la ronde. Chaque matin, plusieurs voitures quittaient le domaine emmenant des bêtes tuées ou qui, affolées et chuintantes, s'apprêtaient à l'être, vers les villages, les marchés et les boucheries des environs. C'était un ballet bien réglé que même la guerre n'avait pas réussi à troubler. On mange aussi en temps de guerre. Certains en tout cas. "* <sup>(103)</sup>

Ainsi l'abîme se creuse davantage entre une partie et le reste de la société, laissant apparaître deux camps diamétralement opposés. Ceux qui appartiennent à la bourgeoisie, soit par naissance, soit par une situation de fortune qui leur assure une vie aisée, et ceux qui souffrent, qui vivent dans la privation et le malaise. Cette division s'ajoute aux malencontreuses conséquences de la guerre. Par-là, la vie devient

---

<sup>101</sup>. Ibidem.

<sup>102</sup>. P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p. 215.

<sup>103</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., pp. 48-49.

insoutenable pour les personnages, avec des disparités choquantes qui pervertissent les âmes, déshumanisent le monde et précipitent la décomposition de la société. Pour une telle situation, le narrateur sonne le tocsin et anticipe sur une éventuelle fin tragique en exprimant ouvertement ses vives inquiétudes : "*Et ça, c'est peut-être le début de la fin, de la fin de leur monde.*"<sup>(104)</sup>

Si, dans un sens, l'inégalité sociale est acquiescée plus ou moins par la population aux moments de paix, devant la guerre, le sentiment d'inégalité devient fort, pesant, plus douloureux, fatalement dangereux pour l'homme. C'est ce qu'éprouve affreusement le narrateur des *Âmes grises* lorsqu'il conclut ainsi : "*C'est donc insupportable.*"<sup>(105)</sup>

Mais cet état de faits qui traduit une faillite morale n'est pas fortuit aux yeux du narrateur, qui croit que cette situation est l'aboutissement d'un système de valeurs défaillant, un système régi non par de strictes règles que le fortuné ou le pauvre est censé respecter, mais hélas, par l'intérêt personnel, l'ambition et la fortune. "*Au-delà des faits et des humeurs, plus haut que les lois que les hommes peuvent pondre (...)*"<sup>(106)</sup> Le texte, ici, accuse davantage la complicité des hommes, leurs accords tacites, qui manifestent de la perversité et corrompent l'esprit, que la guerre elle-même.

Ceci nous amène toutefois à nous interroger sur ce cataclysme de la guerre qui bouleverse l'équilibre social et qui arrime au bord de la faillite les valeurs des nations. Quels sont les tenants et les aboutissants de ce mouvement de bascule ? Ou mieux encore, quels sont les signes qu'il présente, faisant de la société une entité malade par ses hétérogénéités et ses antagonismes ? Il est important de signaler en amont que les manifestations de la guerre créant des situations antagonistes entre les individus et les groupes sont nombreuses, et elles sont à observer à plusieurs niveaux.

Au premier niveau, nous pouvons citer le choix des noms et des prénoms des personnages dans les textes de la trilogie. Ils sont répartis en deux réseaux systématiquement opposés. Une première catégorie de personnages (dont le nombre est

---

<sup>104</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p. 215.

<sup>105</sup> . Ibidem.

<sup>106</sup> . Ibidem.

le plus grand) qui sont désignés uniquement par leurs prénoms : Brodeck, Diodéme, Bark... Face à cette catégorie, une deuxième, pour laquelle noms et prénoms sont indiqués ensemble : Pierre-Ange Destinat, Hans Orschwir, Ernst-Peter Limmat. Pour le premier réseau de personnages, Michel Erman considère que :

*"Les personnages qui ne portent qu'un prénom sont individualisés de façon grégaire ; on peut aussi penser que la génération leur est refusée, et qu'ils restent les témoins d'un temps immobile ou encore que ce sont des personnages qui ne changent pas."*<sup>(107)</sup>

Pour le deuxième réseau, les personnages portent un nom, (en plus du prénom) pour que nous sachions, qu'il renvoie à une descendance, qu'il est considéré comme étant un lien unissant le descendant à son père ou à sa mère, c'est ce que atteste Michel Erman : *" Le patronyme, est un signe de filiation, donc une inscription dans le temps."*<sup>(108)</sup> Cette filiation paternelle ou maternelle <sup>(109)</sup> donne le privilège aux personnages d'avoir une appartenance familiale, sociale ou religieuse, mais pour autant elle permet de différencier les familles, les sociétés et les religions auxquelles ils font partie. Ici tout le mérite revient à l'anthropologue Claude Lévi-Strauss qui a donné une fonction classificatoire aux dénominations patronymiques : *" Les noms joueraient ainsi le rôle "d'indicatifs de classe " en permettant de différencier les individus selon la famille, le clan ou la tribu à laquelle ils appartiennent. "* <sup>(110)</sup> Il nous semble ainsi dans la trilogie que la classification des personnages à travers l'onomastique repose sur une structure manichéenne les répartissant en deux groupes : Le premier concerne les damnés de la guerre, ceux qui souffrent abominablement. Quant au deuxième, il s'agit de quelques personnages bénis, ou disons intouchables, dont même la guerre n'a pu perturber leur monde. Ce qui mène à dire que les noms ne sont jamais neutres. Toutefois cette logique de neutralité n'a pas convaincu le héros de *La petite fille de Monsieur Linh*, quand il a voulu savoir quelle signification pouvait avoir le prénom de la jeune interprète " Sara " ?

---

<sup>107</sup> . Michel Erman, op.cit., p.42.

<sup>108</sup> . Ibidem.

<sup>109</sup> . Il est à noter, que dans certaines sociétés les enfants prennent le nom de leurs mères.

<sup>110</sup> . Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Sainte-Amand, Folio, 1987, p. 34.

Celle-ci lui a répondu, "*qu'il veut dire Sara. C'est tout. Rien d'autre*"<sup>(111)</sup>. À ce moment, M. Linh s'étonne, s'inquiète, puis "*(...) hoche la tête. Il se dit qu'un pays où les prénoms ne signifient rien est un bien curieux pays.*"<sup>(112)</sup>

Puis à un deuxième niveau, lorsque nous nous interrogeons sur les modes de vie des personnages, surtout sur leur nourriture et leur savoir-vivre, nous nous apercevons que le gouffre qui sépare les deux classes est béant, que les dimensions qu'il a prises devant l'imminent péril de la guerre sont devenues effrayantes. Pour cela, la partie de l'étude qui suit tentera d'examiner les différentes facettes de la dissension sociale entre les êtres textuels de la trilogie.

Prenons d'abord l'exemple du protagoniste Brodeck, après sa déportation au camp nazi, nous aimerions bien savoir quelle était sa ration, de quoi se nourrissait-il avec le millier de déportés ? Indiscutablement ce qu'il invoque comme témoignage hantera pour toujours les esprits : "*Il nous était interdit sous peine de mort de manger autre chose que deux litres de bouillon fétide qui nous étaient servis chaque soir et le cube de pain dur et aigre du matin.*"<sup>(113)</sup> Et quand il lui arrive de curer les latrines du camp et de vider les seaux à la rivière, Brodeck parvient de temps à autre à attraper quelques petits poissons, il les mange à l'état cru. Tout à fait à l'opposé de cette image misérable qui réduit les personnes en esclaves et qui renvoie à certaines pratiques dégradées par le temps, il y a d'autres personnages de la trilogie que comme disait Sainte-Beuve : "*La nature avait largement récompensés*"<sup>(114)</sup> Ceux-là, même la guerre n'avait pas réussi à troubler leur mode de vie. Ils conservent invariablement leur prééminence sociale. Ils jouissent de nombreux biens et avantages, faisant d'eux les nouveaux patriciens de l'ère romaine. Dans l'une de ses rencontres avec Orschwir, Brodeck apporte ces précisions : "*Orchwir ne fume pas n'importe quoi. Il fume du tabac de riche, bien blond, bien coupé, et qu'il fait venir de loin.*"<sup>(115)</sup> Il a des domestiques dans sa ferme : "*Je (Brodeck) suis entré dans la ferme d'Orschwir. J'ai croisé les valets (...).*"<sup>(116)</sup> Pareillement pour Destinat ; dans une lettre adressée par Lysia à son aimé, le caporal Bastien Francœur,

---

<sup>111</sup> . P. Claudel., *La petite fille de Monsieur Linh*. Paris, stock, 2005, p. 57.

<sup>112</sup> . Ibidem.

<sup>113</sup> . P. Claudel, *Le Rapport de Brodeck*, op.cit., p.118.

<sup>114</sup> . Le petit Robert, op. cit., p.1463.

<sup>115</sup> . P. Claudel, op. cit., p.135.

<sup>116</sup> . Ibid., p. 364.

soldat au front, elle lui raconte l'aisance dans laquelle vivait le procureur et les charmes de sa richesse quand elle était invitée pour un dîner chez le procureur,

*" Je (Lysia) me suis préparée pour un repas de société, et nous n'étions que tous les deux, lui et moi, en tête à tête dans une immense salle à manger où pourrait se tenir soixante personnes! (...).Mais hier, il(Destinat) ressemblait à un ministre, ou à un chancelier, droit comme un I dans un frac digne d'une soirée à l'opéra ! La table était éblouissante, la vaisselle, la nappe, l'argenterie, j'avais l'impression d'être...je ne sais pas à Versailles peut-être ! "*<sup>(117)</sup>

Bien évidemment l'allure noble, ainsi que le château appartiennent à la tradition aristocratique, comme les ustensiles, les couverts, la vaisselle, la table relèvent de la cuisine bourgeoise, le tout servant à caractériser l'individu sous l'angle social. Autre illustration caractérisant Destinat, ce personnage de premier plan qui, en dépit du malheur qui envenime la vie de la communauté, a gardé immuablement les bonnes manières ancestrales et son rang social. Il se place en effet au-dessus de ce malencontreux événement, dans un genre de caste qui exclut de son registre tout autre ne possédant pas de titre de noblesse. Pour cela, nous préférons suivre ses pas afin de découvrir les parties dissimulées de ce personnage. Par exemple, quand il arrivait au Rébillon, un restaurant de la ville qui appartenait à certain Bourrache, celui-ci

*" (...), le précédait à sa table, lui tirait la chaise avec des manières faites pour un seigneur. Destinat déplaçait son couvert, faisait tinter son verre du plat de son couteau. (...) le procureur avait de l'éducation, lui. Il coupait son poisson comme en le caressant. "*<sup>(118)</sup>

Ou lorsqu'il recevait Lysia Verhareine dans son château, Destinat remarquait que cette institutrice de profession portait des souliers qui étaient "*recouverts d'un peu de*

---

<sup>117</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., pp. 255-256.

<sup>118</sup> . Ibid., p. 44.

*boue.*"<sup>(119)</sup> Il avait du mal à supporter cette boue qu'habituellement il n'aimait pas. C'est ce qui rapporte le narrateur des *Âmes grises* :

*"Le procureur était connu pour avoir quel que soit le temps, des chaussures plus brillantes qu'un casque de garde républicain. Il pouvait tomber une neige d'un mètre, des cordes de pluie, la chaussée pouvait disparaître sous la gadoue, cet homme-là gardait ses pieds gainés d'un cuir immaculé. "*<sup>(120)</sup>

Mais ce qui semble plus significatif, c'est cet indice révélateur que le narrateur glisse dans ce segment de récit, pour nous éclairer sur son héros,

*"Destinat détestait les souillures, même les plus naturelles et les plus terrestres. D'ordinaire, un haut-le-cœur le prenait à contempler les godillots maculés des justiciables qui se pressaient sur les bancs du prétoire ou des hommes et des femmes qu'il croisait dans la rue."*<sup>(121)</sup>

À vrai dire lorsque le narrateur dépeint le procureur par ses manières de raffinées, le montrant attablé d'une façon majestueuse, prendre le couteau pour couper le poisson d'un geste élégant et précis, ou enduire de cirage ses chaussures pour les faire reluire, ceci dénote la parfaite aisance matérielle dans laquelle il vit. Mais le comble est qu'il ne s'inquiète guère, ou probablement, il ignore l'énorme difficulté que les autres traversent, comme disait V. Hugo ; "*Sans se soucier que le monde à ses pieds souffre, existe ou périclisse.*"<sup>(122)</sup> S'agit-il pour Destinat, seulement d'un détachement qui le sépare du monde, ou carrément un mépris de bourgeois qui rejette l'autre partie de la société. D'autres exemples s'ajoutent à celui de Brodeck dans la trilogie et affirment l'existence d'une autre catégorie de personnages vivant aux antipodes du luxe et de la fortune, ceux d'Hippolyte Lucy, de Joséphine, de Fantin Marcoire, de Crochemort, de Linh, de Simon Frippman, de Fédorine. Ceux-là souffrent intensément, ils sont frustrés, privés des choses

---

<sup>119</sup> . Ibid., p. 66.

<sup>120</sup> . Ibidem.

<sup>121</sup> . Ibidem.

<sup>122</sup> . Le petit Robert, op, cit., p. 2459.



nécessaires de la vie. À cet égard, le cas du docteur Hippolyte Lucy offre un exemple typique de cette privation :

*" Sa cuisine (d'Hippolyte Lucy) où il n'y avait rien, pas un meuble, pas un garde-manger, pas un crouton de pain, pas un morceau de beurre, simplement une assiette vide depuis des jours et un verre d'eau du puits." (123)*

Dans cette exemplification qui oscille entre deux milieux socioculturels contradictoires, dont l'un jouit de toutes les largesses de la vie, commodités, confort, tandis que l'autre subit les douleurs physiques, les peines morales, la misère sociale, semble donc s'inscrire la pensée claudélienne. Elle suggère des récits antagonistes qui permettent de répartir les êtres fictifs en privilégiés et en déshérités, et cela au moyen d'une caractérisation textuelle bien sélective fondée sur l'onomastique, le mode de vie, la nourriture, bref sur la réalité environnante matérielle et morale des personnages. Cette vision dualiste, comme la nomme Michel Erman,

*"repose en premier lieu sur la fonction symbolique et évaluative des descriptions qui permettent de placer les personnages dans un système d'opposition relatif à des considérations culturelles, idéologiques, morales ou esthétiques (le beau /le laid, le bien/le mal, la puissance/la faiblesse, etc.)"(124)*

C'est l'une des manifestations qui décrit les antagonismes que crée la guerre, y en aurait-il d'autres ?

### **2.3. De l'ethnocentrisme à la purification ethnique.**

D'abord, il serait approprié d'examiner l'un des facteurs qui nous paraît essentiel, qui laisse bien évidemment les personnages adopter une attitude, le moins qu'on puisse dire belliqueuse. Un tel comportement consiste à privilégier le groupe social auquel ils appartiennent et à en faire le seul modèle de référence. Nous citons en premier lieu et à titre d'illustration le nom du capitaine, Adolf Buller, commandant d'une

---

<sup>123</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p.96.

<sup>124</sup> . M. Erman, op. cit., p.52.

escouade composée d'une centaine de soldats fraîchement installés dans ce petit village où habite le héros Brodeck. Dès leur arrivée, Buller et ses hommes sont devenus les maîtres du territoire. Le patronyme (Adolf Buller) suggéré par le narrateur n'est autre qu'un procédé d'insinuation, il rime admirablement avec celui du fondateur de la doctrine nazi, Adolf Hitler. En deuxième lieu, ce qui retient notre attention, ce sont les termes de la formule inscrite sur l'étendard rouge et noir de cette troupe de conquérants : "*on pouvait y lire le nom du régiment auquel appartenait l'escouade, l'élan invulnérable, ainsi que sa devise, "Après nous, personne "*"<sup>(125)</sup>. Ainsi, tout le soin est laissé au lecteur, d'un côté de deviner sur l'image, qui peut incarner ce personnage qui porte le nom d'Adolf Buller, et de l'autre, saisir le sens et la portée de cette devise. Dans les deux cas, nom et devise sont synonymes de l'assujettissement et de la négation de l'autre.

En réalité, nommer un personnage Adolf Buller, puis glisser un mot d'ordre comme "*Après nous, personne "*, relève de l'agencement des éléments révélateurs qui s'entrecroisent selon l'arbitraire du narrateur, et qui permettent de comprendre les desseins du capitaine et les intentions qu'il dissimule. Mais ce qui rend l'œuvre plus claire et plus explicite, c'est le contenu du discours qu'Adolf Buller tient devant la population du village au lendemain de son arrivée. Ce discours fournit de précieux éléments qui permettent d'évaluer et de déterminer les caractéristiques essentielles de la question du bellicisme. Pour le besoin argumentatif, nous reproduisons fidèlement un fragment d'une longue apologie de Buller qui vise à défendre, justifier, et en particulier à germaniser le territoire conquis :

*"Habitantes, habitants nous ne venons pas ici pour détruire et salir. On ne détruit ni ne salit ce qui nous appartient, ce qui est nôtre, sauf si on est atteint de folie. Et nous ne sommes pas atteints de folie (...). Nôtre race est la race première, immémoriale et immaculée (...)." <sup>(126)</sup>*

Ce qui apparaît intéressant dans l'écriture claudélienne, c'est cette formule conceptuelle du nouveau roman, intégrée dans la trilogie, qui consiste à glisser seulement

---

<sup>125</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p.263.

<sup>126</sup>. Ibid., pp.264-265.

quelques indices, refusant par là le principe d'abondance qui dit tout, et qui désigne les choses nommément. "

*On ne dit pas tout, on ne parle que par allusion on parle pour dire qu'on ne saurait tout dire, que bien des choses échappent au langage et que toute parole n'a efficace qu'en fonction du silence qui la précède et qui la suit. "* <sup>(127)</sup>

Donc l'approche s'inscrit dans une stratégie énonciative qui scrute l'horizon d'attente du lecteur et sollicite sa coopération. Les éléments précités, à savoir le nom d'Adolf Buller, la devise "*Après nous, personne*" et enfin le signifié du discours paraissent s'associer parfaitement pour définir un portrait, ou une conception, ou encore l'idéologie d'un homme chauvin qui manifeste un patriotisme fanatique et agressif. Et là, nous nous trouvons confrontés à une question épineuse, celle de la genèse de la pensée guerrière qui aime, excite et cherche le combat. Où donc naissent, grandissent ces sentiments qui se nourrissent d'une semblable agressivité ? Dans ce cas, rien ne serait plus explicite que l'aval du discours du capitaine qui tire sa référence d'un imaginaire fondé sur la culture germanique. Buller dit en substance : "*Notre race est la race première, immémoriale et immaculée.*" Nous remarquons d'abord dans cette phrase concise mais très révélatrice dans sa sémantique, que le capitaine Buller fait référence premièrement à son appartenance raciale. Il estime appartenir à une nation qui devance remarquablement les autres, une nation qui vient à leur tête pour son importance et pour ses valeurs. Deuxièmement, c'est une race, selon Buller, "*immémoriale*", c'est-à-dire qu'elle a un passé qui remonte loin, solidement enraciné dans la mémoire. Le texte fait probablement allusion à l'Antiquité gréco-romaine. Et enfin, elle est "*immaculée*", c'est-à-dire, sans tache de péché, irréprochable sur le plan moral là aussi. Il faut ajouter que le dogme de "*l'immaculée conception*"<sup>(128)</sup> est sous-entendu.

Nous considérons a priori que la finalité du style allusif, de ces fragments dans lesquels s'entrelacent les mots, à la façon d'une texture de fils, est de faire l'apologie des dogmes hitlériens. Toutes les notions précitées dégagent en toute évidence une

---

<sup>127</sup> , Michel Raimond, *Le roman*, Paris, A. Colin, 2011, p.136.

<sup>128</sup>. La vierge marie, qui, selon le dogme catholique, a été conçue, est née exempte du péché originel.

impression de puissance et de suprématie, caractéristique inhérente de la philosophie d'Hitler, comme le mentionne Maurice Rieuneau : "*L'article premier de la doctrine hitlérienne est la supériorité de la race aryenne incarnée dans la nation germanique.*"<sup>(129)</sup>

C'est en effet avec ce type d'esprit dogmatique, synonyme des opinions étroites, que naissent les sentiments d'intolérance et d'ethnocentrisme, qu'ils se développent, pour enfin devenir des attitudes sectaires balisant tout bonnement les sentiers de la guerre. Les exemples au cours des siècles passés sont toujours présents dans les mémoires :

*"Au moins, deux"<sup>(130)</sup>des principales puissances européennes manifestaient ouvertement leurs intentions bellicistes et expansionnistes, et organisaient patiemment et résolument des régimes qui portaient en eux la guerre comme la fleur porte le fruit."* <sup>(131)</sup>

L'idéologie expansionniste qui s'érige particulièrement sur un passé amplement glorifié, demeure une voie très périlleuse car non seulement, comme le signale M. Rieuneau, elle "*tourne le dos à l'idéal humaniste*"<sup>(132)</sup>, mais elle jette l'anathème sur toute différence socioculturelle, et surtout devient négationniste lorsqu'elle impose indûment aux autres nations dominées son unique caractère culturel (l'exemple du nazisme). C'est ce que dit clairement le capitaine Buller en s'adressant aux habitants du village :

*" Votre village a la chance suprême de faire partie désormais du Grand Territoire. Vous êtes ici chez vous, et ce chez-vous est notre chez-nous. Nous sommes désormais unis pour un avenir millénaire. "*<sup>(133)</sup>

Là, l'auteur de la trilogie accumule les charges contre cette volonté totalitaire qui confisque toute liberté individuelle et collective :

---

<sup>129</sup> . M. Rieuneau, op.cit., p. 224.

<sup>130</sup> . Il s'agit de l'Italie et de l'Allemagne respectivement au temps de Mussolini et d'Hitler.

<sup>131</sup> . Ibid. p. 225.

<sup>132</sup> . Ibid. p. 224.

<sup>133</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 265.

*" Chaque peuple se juge investi d'une mission unique et confond la grandeur de sa culture et la puissance de son état. Quand cet orgueil est celui d'une collectivité de grande envergure, il entraîne l'unité politique vers l'agressivité et l'aventure. "*<sup>(134)</sup>

Et pourtant, ce n'est aucunement la préférence du groupe auquel appartiennent les individus, qui mérite d'être condamnée. Parce que l'amour pour la nation, ou pour l'ethnie est légitimement conforme au bon droit, à la nature même de l'homme. En revanche, ce qui devient choquant et arbitraire, c'est le désir de domination qui se confond avec le mode idéologique qui nie tout particularisme ou tout droit à la différence. Ces prises de position parfois se radicalisent, prennent la forme d'une conscience obscure en s'inscrivant dans une logique d'extermination. Le reste du discours du capitaine à l'ensemble des villageois venus assister à l'exécution de Cathor, dans *Le rapport de Brodeck*, on le connaît. Il illustre parfaitement une idéologie rétrograde, une vision extravagante qui s'est concrétisée dans cette scène épouvantable, l'exécution de Cathor, le raccommodeur de faïence. Une décapitation qui a plongé les habitants du village dans le monde de l'horreur, et seule la voix féminine et perçante du capitaine Buller est parvenue à les tirer de leur stupéfaction. Buller quand il s'est exprimé sur le sujet de "l'étranger", ses idées ont été explicites, "l'étranger" n'est rien plus qu'une impureté dont-il faut se débarrasser :

*" Voilà ce qui arrive à ceux qui veulent jouer. Songez-y, habitantes, habitants, songez-y ! Et pour que vous puissiez bien réfléchir, le corps et la tête de ce fremdër "<sup>(135)</sup> resteront ici ! Interdiction de l'ensevelir sous peine de connaître le même sort ! Un conseil encore, purifiez votre village ! N'attendez pas que nous le fassions nous-mêmes. Purifiez-le tant qu'il est temps ! Et maintenant rentrez chez vous, dispersez-vous ! Je vous souhaite le bonsoir. "*<sup>(136)</sup>

Dans ce discours, deux notions sont à retenir, " fremdër " et "purification " et sur lesquelles il faut impérativement insister. Car ces deux éléments définissent à eux

---

<sup>134</sup> . Raymond Aron, *Paix et guerre entre les nations*, Paris, Calmann-Lévy, 1962, p.199.

<sup>135</sup> , Fremdër : mot allemand signifiant, étranger, pourriture.

<sup>136</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 266.

seuls le caractère fondamental du nazisme dont les partisans ou les admirateurs prêchent inlassablement l'hostilité à tout ce qui est étranger,

*"xénophobie, antisémitisme, impérialisme sont les conséquences essentielles de cet état d'esprit ultra nationaliste. Il en résulte une agressivité vis-à-vis des autres nations, latente ou manifeste, selon les circonstances mais inhérente à la philosophie de l'état fasciste ou nazi."*<sup>(137)</sup>

On le voit, cette attitude haineuse prend le pas sur la raison, elle se laisse aller à la dérive et traduit une volonté délibérée, puis devient une pratique systématiquement violente ayant pour objet le nettoyage ethnique de ceux qui portent des dissemblances génétiques, raciales ou historiques. Comme il est souligné dans le texte, avec le cas de Brodeck et Frippman :

*Frippman et moi avions en commun de ne pas être nés au village, de ne pas ressembler à ceux d'ici, yeux trop sombres, cheveux trop noirs, peau trop bistre, de venir de loin, d'être d'un passé obscur et d'une histoire douloureuse, errante et séculaire.* " <sup>(138)</sup>

Selon donc les propos de Buller, ces gens-là doivent être bannis de la société parce qu'ils appartiennent à une race "impure ". Il faut rappeler que cette idée est le contenu même du premier article de la philosophie hitlérienne, connu sous le nom de "L'espace vital "<sup>(139)</sup>. Et c'était tout simplement la raison pour laquelle Brodeck et Frippman ont été excommuniés, par leurs concitoyens en les envoyant en camps d'extermination :

*" Simon Frippman " et moi, nous étions donc des fremdër-  
"pourritures "et " étrangers "-, (...).Ce qui est étrange, c'est que  
ceux (les notables du village) qui décidèrent de nous livrer à Buller,*

---

<sup>137</sup> . M. Rieuneau, op.cit., p.224.

<sup>138</sup> . P. Claudel, op.cit.,p.277.

<sup>139</sup> . M. Rieuneau, op.cit., p.225.( La doctrine de "l'espace vital" fondée sur le droit de la race supérieure à se développer et à soumettre les races impures, donnera lieu à de menaçantes revendications de territoires pendant un temps, puis à leur annexion brutale :Autriche, Tchécoslovaquie, Pologne...)

*c'est-à-dire de nous envoyer à la mort, ils ne pouvaient l'ignorer ! "*<sup>(140)</sup>

Pourquoi l'attitude humaine est ainsi agressive envers l'étranger ? Pourquoi le côté humain ne suit pas à la même cadence le mouvement de progression du domaine matériel ?

Ce qui est décevant dans cette dynamique de progrès, c'est ce rapport disproportionné entre ce qu'on peut appeler dans le développement des sociétés, l'aspect humain et l'aspect matériel. Résolument il faut souligner que s'il y a eu d'incontestables avancées dans le domaine de la connaissance, de grands progrès techniques, économiques et sociaux, la vie humaine, cependant n'a eu ni cette chance d'épanouissement moral, ni ce succès retentissant sur la raison et les mœurs. Tel était le constat de J.J.Rousseau : "*Il n'y a point de vrai progrès de raison dans l'espèce humaine parce que tout ce qu'on gagne d'un côté, on le perd de l'autre.*"<sup>(141)</sup> Mais tel était aussi l'avis de Roland Barthes sur le divorce accablant entre le développement spectaculaire de la vie matérielle et le déclin sur le plan humain :

*"La science va vite et droit en son chemin ; mais les représentations collectives ne suivent pas, elles sont des siècles en arrière, maintenues stagnantes dans l'erreur par le pouvoir (...) et les valeurs de l'ordre.*"<sup>(142)</sup>

Ce monde donc à deux vitesses altère les penchants naturels des hommes. D'un côté on assiste à une ascension matérielle fulgurante, de l'autre, on peine à trouver des pratiques morales et humaines qui accompagnent le même élan du progrès. C'est pourquoi, et cela depuis fort longtemps, des érudits comme Montaigne, Diderot, Montesquieu et bien d'autres se sont engagés à créer des théories pédagogiques visant à éclairer les peuples, ils ont tenté de moraliser la vie de leurs contemporains. Leur contribution demeure toujours une source valeureuse, intarissable pour la postérité. Le bel exemple des *Lettres persanes* de Montesquieu nous paraît assez pertinent en ce sens qu'elles se sont intéressées de près à

---

<sup>140</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 278.

<sup>141</sup>. *Le Petit Robert*, op.cit., p.2086.

<sup>142</sup>. Arturo Horcajo et Carlos Horcajo, *La question de l'altérité du XVIe siècle à nos jours*, Paris, ellipses, 2000, p. 113.

la relation tendue qui anime généralement l'autochtone et l'étranger. Le fond de cette remarquable œuvre pose la question de "l'autre", une question qui reste toujours d'actualité. Montesquieu a tenté d'une manière ironique de condamner une certaine curiosité des Parisiens qui voyaient d'un œil critique l'étranger, surtout celui qui affichait ses différences linguistiques ou vestimentaires. L'œuvre évoque principalement le cas d'un personnage venu de Perse qui, bizarrement accoutré (selon les Français) a troublé en quelque sorte la sérénité de leur ville. Là où il passait, il était attentivement suivi, regardé par tous, vieillards, jeunes, enfants, comme s'il était un martien. Cette mauvaise posture dans laquelle se trouvait le héros des *Lettres persanes* le poussa à quitter son habit persan pour endosser un autre à l'européenne. Une situation qui n'a pas laissé indifférent l'auteur de l'œuvre. Par la voix de son personnage, il stigmatisait les aberrations de la société française, lesquelles ont été également dénoncées par deux autres écrivains, Arturo et Carlos qui ont émis le même avis au sujet de l'altérité que le concepteur des *Lettres*, et ont commenté son point de vue en l'appuyant : " Dans la lettre XXX, Montesquieu dénonce l'ethnocentrisme, la création de stéréotypes qui ignorent la réalité des peuples." <sup>(143)</sup> Il en va de même pour Montaigne quand il parle de la multiplicité des goûts et des opinions au sein des nations. Selon lui, tout ce qui renvoie à la dimension culturelle de l'autre doit être respecté :

*"Partant de la diversité des systèmes politiques, moraux et religieux, Montaigne prône le respect de l'autre, de sa culture de ses coutumes car toutes se valent, chacune étant justifiée dans son système, chaque usage a sa raison." <sup>(144)</sup>*

C'est dans ce lent et progressif cheminement de la pensée, que l'œuvre de Philippe Claudel trouve ses ressources, son écho, pour poser avec perspicacité la problématique de l'autre qui implique la compréhension de ses particularismes, qu'ils soient raciaux, linguistiques ou culturels. Elle s'inscrit dans un processus de continuité qui ajoute un trait à l'œuvre inachevée des prédécesseurs. Mais, parallèlement, elle déplore le peu de place laissée à la tolérance, à l'incapacité de s'ouvrir sur l'autre en l'acceptant avec ses différences. Des personnages de premier rang de la trilogie, comme

---

<sup>143</sup>. Ibid., p.46.

<sup>144</sup>. Ibid., p.20.



Brodeck, l'Anderer, M. Linh ont souffert affreusement de la malveillance à leur égard. Pour M. Linh, l'accueil, les propos, les regards, tout est hostile envers lui :

*"Des yeux dévisagent ce curieux couple (M. Linh et M. Bark),  
le vieil homme (M. Linh) si petit, qui paraît tellement vulnérable,  
enrobé dans ses multiples couches de vêtements. "*<sup>(145)</sup>

Rien de mieux ici que les propos de P. Claudel rapportés dans la préface ultérieure de son livre édité en 2015 qui a réuni les trois textes sous le titre de *Trilogie de l'homme devant la guerre*. Selon Claudel, M. Linh n'était guère le bienvenu dans l'Hexagone. *"À sa manière, monsieur Linh est un personnage lâché dans cette France qui ne veut pas / plus de lui. "*<sup>(146)</sup> Dans le cas de l'Anderer, l'hostilité était à son extrême. Non seulement les villageois refusaient sa présence parmi les siens, mais ils ont tous participé à en finir avec lui. Ils l'ont assassiné. Comment alors expliquer cet assassinat collectif ? Pour Brodeck, sur qui la narration est dévolue, l'élimination de ce personnage éminemment important est due à ses singularités, à sa tenue, à sa langue...ses différences le rendaient désormais non conforme à l'ordre commun établi dans le village, les habitants étaient importunément harcelés par sa présence. Bien évidemment, c'est l'explication avancée par Brodeck *"Mais pour moi, il a toujours été De Anderer, l'Autre, peut-être parce qu'en plus d'arriver de nulle part, il était différent."*<sup>(147)</sup>

Selon toute vraisemblance, celui qui se confond en pensée ou en faits, celui qui accepte la conversion culturelle, ce type de personnes qui s'intègre docilement dans le processus d'acculturation, n'empoisonne guère la vie de l'autre, même si quelques fois, il est accueilli avec scepticisme ou avec réticence dans l'autre camp. Cependant, ceux qui déplaisent sont ceux qui campent dans leur position idéologique, ceux qui refusent d'adhérer volontairement à un système qui bannit toute spécificité identitaire ou différence culturelle. Ceux-là qui s'attachent à leur propre modèle sociétal provoquent l'ire, voire la phobie des "maîtres". Lesquels, pour affirmer sévèrement leur autorité, et pour rendre ces êtres définitivement dociles, usent et abusent de diverses mesures de répression. De vieilles méthodes sont connues dans l'Histoire humaine comme par

---

<sup>145</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op. cit., p.85.

<sup>146</sup> . P. Claudel, *Trilogie de l'homme devant la guerre*, Paris, Stock, 2015.préface, p.12.

<sup>147</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p.12.

exemple, l'épuration ethnique, ou encore, selon Arturo et Carlos l'ethnocide, une pratique qui consiste à arracher l'individu de sa culture contre son propre gré en lui imposant un système culturel qui n'est pas le sien. Ce qui représente naturellement plus qu'un génocide :

*"(...) Ce que l'on appelle de nos jours un ethnocide. On ne supprime pas l'autre physiquement (génocide), mais on le tue dans son esprit. C'est-à-dire qu'on le reconnaît perfectible et par conséquent on l'oblige à abandonner sa culture, considérée comme inférieure, pour le hisser au niveau du modèle qu'on lui propose, la culture du colonisateur, forcément supérieure (...). Cette rencontre de l'autre que l'on va vaincre militairement, puis asservir, donne lieu à plusieurs conduites ! (...) on va le soumettre et l'exproprie (...). On va aussi tenter de l'assimiler: imposition de la religion chrétienne et de formes de vie européennes."* <sup>(148)</sup>

Donc, soit le génocide, soit l'ethnocide, selon Arturo et Carlos, ces deux formes d'épuration, l'une physique, l'autre culturelle sont une conséquence qui découle directement de la situation de guerre, surtout les guerres de colonisation. Après l'ethnocentrisme et l'épuration ethnique, nous passons à une autre incidence de la guerre.

#### **2.4. Exil et errance**

L'exil et l'errance, sont aussi un résultat direct de la guerre, l'image des exilés montre combien la détresse et l'égaré peuvent gagner les âmes en profondeur. Elle (l'image des exilés) exhibe ostensiblement le visage inhumain de la guerre, sa mainmise sur la destinée des personnages en les arrachant soit volontairement, soit par force de leurs sols natales. Ils sont contraints de quitter, leur village, leur culture, leur patrie, pour des ailleurs moins hospitaliers. L'exemple de la Syrie avec ses millions d'exilés au siècle où nous vivons, ternira à jamais la mémoire humaine.

Néanmoins, il y a une chose sur laquelle il faut insister, le thème de l'exil est envisagé dans la réflexion claudélienne sous trois aspects. Il prend la forme d'un exil

---

<sup>148</sup>. Arturo et Carlos, op.cit., pp. 11-12.

volontaire dans *Les Âmes grises*. C'est le cas de Lysia Verhareine qui arriva par un matin de gel dans cette petite ville qui entendait la guerre mais ne la faisait pas :

*"Et puis, c'est venu tout seul, le 13 décembre 1914, pour être exact, par la malle qui arrivait de V. Et qui s'arrêta comme d'habitude en face de la quincaillerie de Quentin Thierry (...). On vit descendre quatre marchands de bestiaux (...); puis deux femmes, des veuves(...). Et puis enfin, tout en dernier, alors qu'on croyait qu'il n'y avait plus personne, on vit descendre une jeune fille. Un vrai rayon de soleil (...). Elle avait un prénom(...) Lysia (...), elle venait du nord."* <sup>(149)</sup>

Selon toute apparence, l'arrivée de l'institutrice dans cette ville était motivée par le retour des élèves sur les bancs de l'école fermée : *"L'école est à l'abandon. J'y remplacerai l'instituteur, gravement malade, (...)."* <sup>(150)</sup> Déclare-t-elle. Pourtant, l'examen de son parcours narratif dévoile une autre intention qu'elle a exprimée dans une lettre envoyée à son fiancé, soldat au front :

*" Tu me manques tant. Mais de te savoir près de moi, savoir que nous respirons le même air, voyons les mêmes nuages, le même ciel, tout cela me reconforte. Prends soin de toi."* <sup>(151)</sup>

Donc, c'est la proximité de la ville avec le front, là où se trouve son fiancé et rien d'autre, qui a été réellement la raison pour laquelle Lysia a quitté sa maison natale pour venir s'installer dans cette petite ville étrangère, avec laquelle, elle ne se sent aucune familiarité. Ce choix délibéré de l'institutrice de s'éloigner des lieux d'enfance afin d'être proche de son aimé, le narrateur le considère comme un exil :

*"(...), comme si elle (Lysia) avait besoin d'écrire aussi ce grand journal de l'absence, ce calendrier des jours orphelins qu'elle passait loin de celui pour lequel elle s'était exilée parmi nous."* <sup>(152)</sup>

---

<sup>149</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., pp.52-53.

<sup>150</sup> . Ibid., p.248.

<sup>151</sup> . Ibidem.

<sup>152</sup> . Ibid., p.254.

D'autres cas d'exil volontaire ont ponctué la vie errante des personnages dans *Les Âmes grises*. Notamment, celui du curé Lurant, ce missionnaire d'esprit : "*Lurant est nouvellement venu(...)*"<sup>(153)</sup>, il a pris ses habitudes dans ce petit village pour être exilé ensuite au bout du monde : "*Le père Lurant est parti évangéliser les tribus de l'Annam dans les montagnes d'Indochine. C'était en 25.*"<sup>(154)</sup> Ou encore, celui d'Agathe Blachart qui s'est retirée loin de sa patrie pour faire oublier ses histoires licencieuses et recommencer une nouvelle vie :

*"En 23, Agathe Blachart a fermé ses volets, sa porte, pris sa valise assez légère, n'a dit au revoir à personne, (...) elle débarquait en Australie.*"<sup>(155)</sup>

Dans une première lecture, même si le fait de s'exiler pour Lysia, Lurant ou Agathe Blanchart paraît comme un choix volontaire ou comme la conséquence d'un événement douloureux, il n'en demeure que dans une deuxième lecture, ces figures romanesques qui acceptent volontairement de céder devant le fait accompli, préfèrent désertier, un "*ici*" synonyme d'angoisse, pour aller vers un "*ailleurs*", lui-même porteur de risques, de déchirements, mais qui semble être pour eux une quête de bonheur et de liberté.

Puis le thème de l'exil dans *La petite fille de Monsieur Linh* prend une deuxième configuration assez différente, il véhicule un sens d'expatriation, selon lequel, les personnages sont chassés, persécutés, forcés de quitter leurs pays pour se réfugier sous d'autres cieux relativement cléments et sur d'autres territoires plus accueillants. C'est une forme d'exil qui répond en partie au cas du héros Monsieur Linh. Lui, qui habitait une région dans laquelle, la guerre battait son plein, un jour trouva toute sa famille décimée, hors du village, dans les rizières :

*" Les parents de l'enfant étaient les enfants de Monsieur Linh.  
Le père de l'enfant était son fils. Ils sont morts dans la guerre qui  
fait rage au pays depuis des années déjà."* <sup>(156)</sup>

---

<sup>153</sup> . Ibid., p.104.

<sup>154</sup> . Ibid., p.164.

<sup>155</sup> . Ibid., 138.

<sup>156</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op.cit, p.13.

Devant ce grave événement, la vie de M. Linh bascule irrévérablement dans un destin inconnu. Il devient comme tant d'autres qui sont venus de différentes régions, les rescapés du naufrage contraints de quitter à jamais leurs pays :

*"Le vieil homme se nomme Monsieur Linh. Il est seul à savoir qu'il s'appelle ainsi car tous ceux qui le savaient sont morts autour de lui. Debout à la poupe du bateau, il voit s'éloigner son pays, celui de ses ancêtres et de ses morts, (...). Le pays s'éloigne, devient infiniment petit et Monsieur Linh le regarde disparaître à l'horizon. (...).Le voyage dure longtemps. Des jours et des jours. Et tout ce temps, le vieil homme le passe à l'arrière du bateau, les yeux dans le sillage blanc qui finit par s'unir au ciel, à fouiller le lointain pour y chercher encore les rivages anéantis. "*<sup>(157)</sup>

Ainsi s'achève dans la tristesse de l'exil une tranche de vie du héros, au goût pastoral, simple, sereine, pleine de bonheur, pour qu'une autre commence, qui s'ouvre sur un monde hostile, étrange et étranger.

Ensuite, le sujet de l'exil dans *Le rapport de Brodeck* signifie déportation dans toute l'acception du terme. L'une des peines les plus odieuses qu'a connue l'histoire humaine contemporaine. Elle consiste à envoyer hors du territoire, dans les camps nazis, tout homme ou femme de race juive. Bien malheureux celui qui appartenait à ce peuple en ces temps si difficiles. Pour dire ainsi que Brodeck le protagoniste en faisait partie. Connu avec Simon Frippman pour avoir des origines juives, ils furent dénoncés par "*La confrérie de l'Eveil*", une sorte de conseil de ville dans lequel "*certaines racontent que se prennent là des décisions essentielles, que se scellent des pactes étranges, des promesses.*"<sup>(158)</sup> Puis, Brodeck et Frippman furent jugés par les forces dominantes comme étant "*des pourritures*" et "*des étrangers*". Ils étaient devenus des intolérables dans une société, qui les avait adoptés depuis fort longtemps pour être décidément désignés pour le grand voyage, "*(...) c'est-à-dire pour nous envoyer vers la mort.*"<sup>(159)</sup> À partir de ce moment

---

<sup>157</sup> . Ibid., pp. 9-10.

<sup>158</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., pp. 16-17.

<sup>159</sup> . Ibid., p. 278.

commence une autre expérience plus sombre, plus douloureuse, pleine de supplices qui s'ajoute, à celle d'une enfance traumatisée dans le récit de vie du héros :

*"Parvenus à S<sup>(160)</sup>. Qui était sens dessus dessous, à demi éventrée (...), on nous parqua dans la gare pendant une semaine. Il y avait de tout, des hommes, des femmes, des familles entières, certaines pauvres, et d'autres qui portaient encore sur elles les symboles de leur richesse passée et regardaient les premières de haut. Nous étions des centaines."* <sup>(161)</sup>

Six jours était le temps pour que les déportés arrivent aux rivages de la mort, infiniment épuisés :

*" Ce n'est que bien plus tard, en y repensant, en essayant de revivre le terrible voyage que je (Brodeck) suis arrivé à six jours et six nuits."* <sup>(162)</sup> Quant à leur accueil aux camps, il était d'une violence rare : *" Kelmar et moi (Brodeck), nous sommes sortis du wagon en même temps. On a couru en protégeant nos têtes avec nos mains(...). Mais il y avait des gémissements et il y avait l'odeur du sang (...)."* <sup>(163)</sup>

Pour fermer la boucle, Brodeck continue de témoigner sur les scènes de cruauté :

*"Mes reins se sont enflammés avec violence. Un autre coup de bâton m'a entaillé l'épaule(...). Les deux gardiens s'acharnaient sur l'étudiant (Kelmar). Son corps oscillait de droite à gauche, comme un pauvre pantin(...)."* <sup>(164)</sup>

Sans doute la superposition de ces fragments tirés des trois textes s'inscrit dans un esprit de suite, ayant cette fois-ci pour trait d'union le thème de l'exil qui

---

<sup>160</sup> . S, c'est l'initial d'une ville par laquelle transitaient les déportés.

<sup>161</sup> . Ibid., p. 288.

<sup>162</sup> . Ibid., p. 352.

<sup>163</sup> . Ibid., p. 77.

<sup>164</sup> . Ibid., p.78.

apparaît, soulignons-le, avec un sceau bien particulier apposé à chaque récit. A priori, c'est un exil qui dépend du vouloir des personnages dans *Les Âmes grises*, il a pour objet de fuir un présent pesant, afin de retrouver un bien-être absent. Ensuite, il prend une signification assez violente dans *La petite fille de Monsieur Linh*, celle de l'expulsion et du bannissement. Ce type d'exil s'ouvre d'une manière directe sur l'expectative, l'incertitude et l'errance, car il met au ban de la société le personnage exilé. Enfin, dans *Le rapport de Brodeck*, l'exil signifie tout court proscription, une peine infamante. C'est une image qui met en scène des personnages traqués, rejetés par la société pour être éliminés en définitive. Sans doute, c'est l'acmé de la perversion qui dénature l'âme humaine, la rend plus souffrante et plus malheureuse.

Par cette récurrence, cette gradation dans les sens, l'exil résonne avec force dans la trilogie. Il est inséré à la manière d'un tableau de peintre, composé de trois panneaux, qui pour mieux être expressif, chacune de ses scènes unifié ou combinée aux deux autres peuvent concourir à un effet d'ensemble harmonieux. En contrepartie, toute tentative de séparer les éléments du triptyque serait moins fructueuse.

D'autre part, les personnages de la trilogie comme Lysia, Blachart, Lurant, Monsieur Linh, Brodeck que nous venons d'examiner, ayant des origines peu connues, quittent respectivement leurs villages et semblent continuellement égarés. L'exemple le plus édifiant qui témoigne lui-même de ce mode de vie itinérant, c'est celui de Brodeck qui s'exprime au dernier chapitre :

*"J'ai ressorti la vieille charrette. Celle avec laquelle nous étions arrivés, Fédorine et moi, il y a bien longtemps. Je ne pensais pas qu'elle allait servir de nouveau un jour. Je ne pensais pas qu'il y aurait de nouveau un départ. Mais peut-être ne peut-il y avoir que des départs, éternellement, pour ceux qui sont comme nous, pour ceux qui sont à notre image. Désormais je suis loin(...). J'ai quitté le village"<sup>(165)</sup>.*

---

<sup>165</sup> . Ibid., p. 371.

Tous ces personnages poussés à l'errance, empruntent plus ou moins au modèle picaresque quelques topoï :

*" Le roman picaresque véhicule un certain nombre de topoï, qui en constituent la structure architextuelle : la naissance incertaine, le départ du foyer familial, l'errance qui se transforme en une série d'épreuves(...)." <sup>(166)</sup>*

Mais reste encore que "ces vivants sans entrailles", comme aime les appeler Paul Valéry, qui sont au cœur de la création littéraire, véhiculent une vision allégorique de leur concepteur, celle d'un monde réduit au désespoir, pris au piège de l'absurdité, de l'abjection, de l'aliénation rendant l'individu comme étranger à lui-même et à la société dans laquelle il vit.

Enfin, s'il arrive que pour les uns ils désertent leur patrie, perdent la nostalgie du pays, se forcent à s'en éloigner, pour d'autres par contre, l'exil ne prend pas cet aspect de fuite, il se transforme en exil intérieur, non moins affligeant et tragique que le premier. Dans ce type d'exil, les personnages se sentent étrangers aux milieux où ils vivent, ils n'appartiennent plus à la société qui les a adoptés, ou qui tente de les adopter (le cas de M. Linh). C'est pour eux un supplice cruel. L'exemple dans la trilogie est particulièrement celui de Destinât, Brodeck et Monsieur Linh, qui ont pratiquement tourné le dos à tout le monde :

*" La vie de Destinât semblait suivre un rite immuable ; entre le palais de V., le cimetière où chaque semaine il se rendait sur la tombe de sa femme, et le château dans lequel il demeurait, enfermé, comme invisible, dans un retrait du monde qui tissa autour de lui, peu à peu, un habit d'austère légende." <sup>(167)</sup>*

Puis, ce retrait du monde a pris une dimension inquiétante très proche de l'érémisme pour Destinât : *" Plus tard son veuvage acheva de le casser. Il l'éloigna aussi. Du monde. De nous autres. De lui-même sans doute." <sup>(168)</sup>* Pareillement pour

---

<sup>166</sup> . Alain Viala et al., op. cit., p. 574.

<sup>167</sup> . P. Claudel., *Les Âmes grises*, op.cit., p. 41.

<sup>168</sup> . Ibid., p. 34.



Brodeck qui s'est engouffré davantage dans la solitude depuis qu'il est revenu des camps de la mort, préférant être esseulé, que de vivre dans une communauté dans laquelle il ne se reconnaît pas : *"Et puis, (...), c'est que depuis que je suis revenu de la guerre, je ne cherche pas la compagnie des hommes. Je suis habitué à ma solitude."*<sup>(169)</sup> Pour Monsieur Linh, dès son arrivée au pays d'exil, tout lui paraît hostile et étranger " (...), alors qu'il vient de débarquer, qu'au-dehors(...) ce n'est pas son pays, c'est un pays étrange et étranger."<sup>(170)</sup> Cette nouvelle existence lui a fait perdre aussitôt son bonheur. *" Monsieur Linh respire l'odeur du pays nouveau. Il ne sent rien. Il n'y a aucune odeur. C'est un pays sans odeur."*<sup>(171)</sup> Cependant, l'excès de solitude du protagoniste n'a atteint vraiment les tréfonds de son âme que lorsqu'il quitte le camp des réfugiés, avec lesquels il partage la langue et la culture. Au grand dam de celui-ci, sa douleur est plus vive lorsqu'il découvre l'hospice dans lequel il vivra le reste de sa vie. Sans doute ceci va briser le dernier lien qui l'unit à sa communauté et empoisonnera ce qui reste de son existence :

*"Monsieur Linh repense au dortoir, aux femmes moqueuses, à leurs maris joueurs, aux enfants bruyants. Il se surprend à les regretter, à regretter ces familles qui parlaient sa langue, même si elles ne s'adressaient pour ainsi dire jamais à lui. Mais au moins, il vivait encore dans la musique des mots de son pays, dans leur mélodie aigue et nasillarde. Tout cela est loin. Pourquoi lui faut-il donc s'éloigner de tant de choses ? Pourquoi la fin de sa vie n'est-elle que disparition, mort, enfouissement ? "*<sup>(172)</sup>

Donc, Destinat, Brodeck et M. Linh représentent des héros réfugiés. Ils ont le sentiment d'être incompris de leurs proches. Pour cela, ils préfèrent sombrer dans la solitude, être retranchés du monde que côtoyer une société à la dérive. Il faut ajouter que si dans un sens, cet exil intérieur prend une signification passive qui consiste à mettre en scène des personnages inaccessibles et complètement hermétiques, en rupture avec presque toute la société, ceci s'interprète tout simplement comme une fuite. Néanmoins, dans une deuxième lecture, l'exil intérieur peut se comprendre comme un cri plaintif,

<sup>169</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p.17.

<sup>170</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op.cit., p.14.

<sup>171</sup> . Ibid., p. 12.

<sup>172</sup> . Ibid., pp. 127-128.

sûrement faible, où les sentiments d'abandon, de solitude et d'impuissance se manifestent, mais traduisent tacitement une pensée subtilement exprimée, celle qui laisse entendre le refus des valeurs admises, comme le souligne A. Viala, c'est une

*"disharmonie entre le moi et le monde. Elle s'ouvre par une œuvre(...) qui présente un héros réfugié au Nouveau Monde(...), mais aussi une perception d'un désarroi du moi(...)." (173)*

Nous avons vu plus haut les effets de la guerre (le naufrage des valeurs, la bipartition sociale, la purification ethnique, et enfin l'exil et l'errance). Ce que nous voudrions examiner à présent ce sont les traits plus ou moins communs des protagonistes. Sous quelles apparences, sont-ils reconnaissables ? Ou encore, avec quelles couleurs, leurs caractères distinctifs sont-ils dépeints ?

---

<sup>173</sup>. Alain Viala et al., op.cit., p. 266.

## **Chapitre 3: Traits et stigmates des personnages**

### 3.1. Marginalité

De prime abord, il faut souligner que des êtres de fiction qui ont pu accéder au cercle des héros de la trilogie, comme Brodeck qui a hérité sa culture et ses croyances du dogme juif, ou Destinât qui a été pétri dans la morale jésuitique, ou encore M. Linh, qui a été élevé dans la tradition orientale, tous ces personnages de confessions et de milieux socioculturels assez différents, se présentent sous la plume de leur concepteur comme étant des êtres asociaux ou des exclus. Même s'ils n'appartiennent pas à la même classe sociale, tous les trois souffrent épouvantablement de l'exclusion, un supplice commun qui remplit pleinement leur vie.

Puis, cet isolement qui s'avère presque complet et dans lequel se sont retranchés les héros, traduit dans le cas de Destinât un acte tout à fait volontaire, contrairement à Brodeck, et M. Linh, qui ont été forcés de se tenir à l'écart d'une société qui leur renvoie constamment des images négatives. À cet égard, nous tenterons par la suite, de confirmer cette tendance qui anéantit presque les personnages, n'ayant plus ni place, ni poids, pour peser sur le cours des événements.

Commençons par examiner l'attitude de Brodeck, nous devons souligner cet arrière-goût de déception laissé dans cette longue méditation philosophique dans laquelle il nous plonge. Il nous amène au plus profond de sa pensée pour nous faire savoir cette terrible angoisse qui l'assiège sans cesse. C'est une question fondamentalement ontologique qu'il pose, celle de l'être, de son existence, de son rôle dans la vie, du poids qu'il pouvait avoir dans la balance. Donc, sans être porté sur l'aspect philosophique de la problématique, nous souhaiterions nous arrêter sur les propos de Brodeck. La voix du récit ne laisse aucun soupçon sur l'insignifiance de l'être et de son rôle, il dit en termes formels : *"Nous le savions si bien que nous n'étions rien. Nous le savions trop bien. Un rien. Un rien livré à la mort. Son esclave. Son jouet. Qui attend résigné."*<sup>(174)</sup> Ce que ressent le protagoniste est plus qu'une simple impression, il a conscience d'être, ainsi que ses semblables, un rien, ils ne valent rien, ils ne sont bons à rien, ils sont réduits à rien, surtout quand ils sont sous l'étreinte de la mort. Ils ne deviennent pas plus qu'un objet, ou des soumis qui acceptent tout bonnement sans protester. Ce sentiment

---

<sup>174</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 190.

d'exclusion et de marginalité dont Brodeck ne parvient pas à se libérer paraît comme une hantise qui l'habite, qui le sépare davantage des autres catégories sociales. Il éprouve également le même sentiment à la fin du VII<sup>e</sup> chapitre : "*Et alors là, nous qui étions déjà sur les marges du monde le deviendrions plus encore.*"<sup>(175)</sup> Ceci pour Brodeck, qu'en est-il du héros de *La petite fille de Monsieur Linh* ?

Sans trop se perdre dans une étude détaillée du comportement social de M. Linh, il nous a paru toutefois suffisant d'évoquer une scène, et seulement une, qui résume la précarité des conditions du héros vivant dans ce pays d'accueil qui lui refuse toute insertion. Cependant, il serait bien utile de jeter un coup d'œil rétrospectif sur le parcours de M. Linh afin d'estimer le lourd tribut qu'il a payé. En effet, il n'a pas cessé de choir, depuis qu'il a mis les pieds en terre d'asile, loin de son pays, là bas où les gens avaient le geste simple et naturel, là bas où les sources d'eau, l'air des montagnes conservaient immuablement leur pureté.

Il a commencé sa nouvelle vie dans un centre de réfugiés, avec ses compatriotes qui partageaient au moins, avec lui la langue et la culture. Mais, ce séjour est malheureusement de courte durée. Il est transféré ensuite vers un hospice de vieillards, il fait partie désormais des catégories sociales marginalisées (vieux, inadaptés, handicapés...). Seulement, ce qui va lui faire ressentir davantage les effets de la chute et compliquer de plus en plus sa vie, c'est cette brusque rupture de son lien d'amitié avec M. Bark, son unique ami qu'il a connu pendant les premiers moments si difficiles de son exil. Après ce transfert, leur relation a cessé, M. Linh se retrouve pratiquement seul, complètement isolé du monde extérieur. Afin de renouer avec son ami Barck, il prépare minutieusement sa fuite du mouiroir, un lieu devenu pour lui une véritable prison. Hélas, cette cavale tourne mal. Dans cette grande ville, le vacarme des camions, des automobiles, les cris retentissants des vendeurs dans les importantes artères, les regards moqueurs et parfois méprisables des passants ne facilitent guère sa quête. Au demeurant, il finit sa tentative de recherche désespérément, las, écœuré, sur un trottoir comme un pauvre malheureux. Aux yeux qui le croisent il n'est qu'un malpropre, ou un déguenillé

---

<sup>175</sup> . Ibid., p. 64.

réduit à la mendicité, la preuve en est cette scène dans la laquelle M. Linh est pris pour un mendiant, et où l'un des passants, en le voyant ainsi, lui fait la charité :

*"Il (M.Linh) s'est adossé au mur. Lentement, sans même s'en apercevoir, il glisse vers le sol(...). Les pensées s'entrechoquent dans son crâne. Il ne remarque qu'au dernier moment les pieds d'un homme, tout contre lui (...). L'homme se baisse, cherche quelque chose dans la poche de son veston et le dépose dans la main droite de Monsieur Linh, puis d'un geste délicat il referme cette main, se relève, fait un signe de la tête et s'éloigne. Le vieil homme ouvre la main, regarde ce que le passant vient d'y déposer. Ce sont trois pièces, trois pièces de monnaie qui brillent sous le soleil. L'homme lui a fait l'aumône. L'homme l'a pris pour un mendiant. Monsieur Linh sent des larmes couler sur ses joues sèches. "<sup>(176)</sup>*

Ce qui est clair en effet, c'est qu'on est en face d'un héros doublement brisé de fatigue. Physiquement, il est sensiblement diminué par cette longue journée de fugue, il a fini par traîner la patte comme un boiteux. Moralement il est terriblement harassé, éreinté par cette multitude qui préfère adopter vis-à-vis de l'étranger une attitude xénophobe, qui rejette l'autre en le mettant inexorablement en marge du monde. Finalement, M. Linh se trouve en terre d'exil, relégué au même niveau que les gueux et les marginaux. Il rejoint par-là le cas de Brodeck . Tous les deux écrasés par le poids de la guerre, peinent à vivre dans leurs milieux.

À la différence de Brodeck et de Monsieur Linh qui sont de conditions inférieures, le troisième cas qui se présente à l'étude est celui de Pierre-Ange Destinat qui, rappelons-le, appartient au beau monde, "*celui des bonnes naissances, des éducations en dentelle, des baisemains des voitures à moteur, des lambris et de l'argent.*"<sup>(177)</sup> Même si Destinat est né, puis élevé dans la tradition aristocratique, cela n'empêche en rien qu'il se considère comme marginal, non pas comme Brodeck ou M. Linh, qui sous le joug humiliant de l'envahisseur paraissent faibles, comme des jouets subissant avec peine le

---

<sup>176</sup> . P. Claudel, *La petite fille de monsieur Linh*, op.cit., pp. 168-169.

<sup>177</sup> . Philippe Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p. 215.

contrecoup de la guerre, mais comme un marginal d'un autre genre : celui qui, de son propre gré, s'est tourné vers soi-même, porté ainsi à l'introversion, vivant comme un animal inapprivoisable.

*"Souvent, je (le narrateur) devinais la haute silhouette de Destinât, par-delà les murs du parc, (...). Depuis sa retraite, il ne sortait quasiment plus de sa demeure, et recevait encore moins. C'est-à-dire qu'il ne recevait personne, et passait ses jours(...), à regarder par la fenêtre, ou bien à tourner dans son parc, comme un animal solitaire."* <sup>(178)</sup>

Cette familiarité repoussée avec l'autre réside strictement dans les convictions de ce personnage comme le relate le narrateur : *" J'ai pensé à sa haute figure (...), à ce mélange de gravité et de distance qui émanait de toute sa personne (...)"* <sup>(179)</sup>

On le devine, si Destinât renonce à fréquenter les autres, à se tenir volontairement à l'écart d'eux, c'est qu'il refuse de se mêler à une société livrée abondamment à la médiocrité. En effet, une telle conduite excentrique du personnage semble exprimer à la fois, un mal-être intérieur, selon le narrateur : *"(...), un vieil homme (Destinât) seul et qui connaissait l'ennui."* <sup>(180)</sup> Mais paradoxalement, il s'agit d'un esprit conscient, imprégné d'une forte individualité qu'il manifeste dans une conversation avec Lysia : *"Être seul, c'est la condition de l'homme, quoi qu'il advienne."* <sup>(181)</sup> Par ce style de vie qui le marginalise, le protagoniste paraît s'opposer à l'hostilité des normes de la société et de ses usages établis :

*"Le héros romanesque vit dans la société souvent selon ses propres lois et il est doté d'une intériorité, un moi, qui peut lui permettre de constater le monde, voire de s'en dégager. Par-là, il s'oppose, en général, aux valeurs de la société dans laquelle il se trouve."* <sup>(182)</sup>

---

<sup>178</sup> . Ibid., pp. 222-223.

<sup>179</sup> . Ibid., p. 236.

<sup>180</sup> . Ibid., p. 268.

<sup>181</sup> . Ibid., p. 257.

<sup>182</sup> . Michel Erman, op. cit., p.111.

Vraisemblablement, l'insertion d'une catégorie de personnages dans le monde de la fiction qui accèdent, par leurs rôles, au rang de héros, avec le critérium de la marginalité dans le caractère, demeure l'une des spécificités de l'écriture claudélienne. Même chacun pris indépendamment des autres, que ce soit, Brodeck, M. Linh, ou Destinât, aux cœurs brisés, ils ont à partager en commun une attitude fort excentrique, qui les rend inmanquablement des marginaux. Donc vivre en marge de la société est un trait qui s'ajoute à d'autres pour caractériser davantage ces êtres de fiction, il est dans l'espace de la trilogie tout à fait dominant. Plus encore, il est perçu comme une image cohérente qui renforce l'unité de l'œuvre. Donc, avec ce trait commun des héros qui est la marginalité, la trilogie semble s'inscrire dans un nouvel esprit, celui de la contemporanéité et de la modernité :

*" On peut dire qu'une partie du roman français actuel met en scène des personnages marginaux ou solitaires. Et ceux-ci considèrent l'existence à partir de l'absence, ballotés qu'ils sont dans un monde anonyme d'où tout lieu social semble avoir disparu, et se montrent incapables d'évoluer dans le temps. "<sup>(183)</sup>*

### **3.2. Naïveté**

Une autre caractéristique qui s'associe à la marginalité des personnages de la trilogie, c'est la naïveté. Dans l'ensemble, celle-ci constitue l'un des traits dominants de leur caractère, qu'ils soient civils comme Brodeck, Nosël, Linh, Joséphine, ou même militaires comme le capitaine Buller, le jeune appelé Bark, le soldat Yann Le Floc, le caporal Bastien Francoeur et le colonel Matziev, et quel que soit leur rang dans la hiérarchie sociale, du plus démuné comme Joséphine jusqu'à celui du haut de l'échelle comme Matziev. Ces deux réseaux de personnages ne sont en vérité que des proies faciles dans les mains de quelques manipulateurs qui tirent les ficelles de leur situation. Presque chaque cas témoigne à lui seul de l'innocence excessive des uns ou de l'extrême passivité des autres. Sinon, comment expliquer les aveux de Diodème faits à Brodeck, lui décrivant l'attitude suiviste des hommes, ceux qui oublient souvent qu'ils peuvent eux aussi être des précurseurs ? :

---

<sup>183</sup> . Ibid.,pp. 28-29.



*" Ce que je voudrais, c'est comprendre, m'avait-il avoué (Brodeck s'exprime au nom de Diodème) un jour. On ne comprend jamais rien, ou très peu de choses, avait-il poursuivi. Les hommes vivent un peu comme les aveugles, et généralement, ça leur suffit. Je dirais même c'est ce qu'ils recherchent, éviter les maux de tête et les vertiges, se remplir l'estomac (...), faire la guerre parce qu'on leur dit de la faire, et puis mourir sans trop savoir ce qui les attend après, mais en espérant tout de même que quelque chose les attend." (184)*

Pour Diodème c'est généralement l'esprit simpliste du personnage qui laisse une impression d'incompréhension. Il est perçu comme un automate, qui suit le mouvement des foules sans réfléchir. Pourquoi se conduit-il en inconscient ? Pourquoi agit-il par indifférence à son sort et à son trajet ? Si ce n'était de la naïveté et de la crédulité de sa part. Même le protagoniste Brodeck à qui incombe la tâche ou le devoir d'écrire le rapport, n'a pas vraiment prêté attention au danger qui l'entoure. Il n'a pas anticipé sur les menaces qui ont pesé sur son destin :

*"J'avais sans doute mal mesuré les conséquences de l'exécution d'Aloïs Cathor. J'en avais saisi l'horreur, l'odieuse cruauté, mais je n'avais pas compris combien elle allait faire son chemin dans les esprits, ni combien les paroles prononcées par le capitaine Buller, passées au crible par des dizaines et des dizaines de cervelles allaient les bouleverser et les amener à prendre une décision dont je serais la victime." (185)*

Arrêtons-nous, sur ce que dit Brodeck : *"J'avais mal mesuré "*, ou *"je n'avais pas compris."* Manifestement, le sens exprimé s'inscrit dans le paradigme de l'imprudence voire de l'inconséquence du protagoniste. Il apparaît ainsi avec une certaine légèreté dans le caractère, assez proche de la naïveté. Mais, une naïveté, il faut le

---

<sup>184</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., pp. 39-40.

<sup>185</sup> . Ibid., p. 271.

préciser, qui lui procure un effet esthétique au stade de la réception, car Brodeck est victime, il est innocent.

Ce trait caractériel de la naïveté, n'est pas seulement propre à Brodeck, d'autres figures du paysage romanesque l'ont également, entre autres "Nösel". Un nom de personnage qui rime remarquablement avec celui de "Nobel"<sup>(186)</sup>. Les deux noms par ailleurs s'opposent par un trait pertinent comme nous pouvons le remarquer, il y a un "s" dans le premier au lieu de "b" dans le deuxième. Nous disons, par ce renvoi de référence à une personnalité appartenant au monde réel, connu notamment dans le domaine du savoir, qu'il permet d'éclairer une partie de l'univers de Nösel et du goût prononcé qu'il a pour la vie intellectuelle. Plus, nous avançons dans le texte, mieux nous avons accès à ce personnage, à ses passions, plutôt à l'une d'elles, celle qui prédomine toutes les autres. Car, il est présenté comme un être doué pour les langues étrangères. Il lit, écrit, comprend une multitude de langues. Bref c'est un polyglotte, "Nösel déchiffrait le grec ancien, le latin, le cimbre<sup>(187)</sup>, l'arabe, l'araméen<sup>(188)</sup>, l'outchick, le kazakh et le russe."<sup>(189)</sup> Néanmoins, cet érudit, lui conviendrait mieux de vivre dans la tour de Babel, un lieu où l'on parle toutes les langues que d'être à côté de quelqu'un qu'il ignore, de quelqu'un à qui refuse de lui accorder la moindre considération. Aux yeux du narrateur, Nösel est l'image parlante d'un détachement démesuré envers le milieu dans lequel il vit, il le dit :

*"Mais il (Nösel) était incapable de regarder par sa fenêtre, de lever son nez de son livre tandis qu'il marchait dans les rues pour regagner son appartement de la rue Jeckenweiss. Savant dans les livres, il était aveugle au monde."*<sup>(190)</sup>

L'unique préoccupation de Nösel est de rassasier sa curiosité intellectuelle, de rester plongé dans les livres, dans les limites de ce monde et sans se soucier nullement du visage terrible de la réalité. Malgré son savoir, son aveuglement était tel, qu'il ne s'inquiétait absolument pas, de la guerre, du mouvement des foules en agitation devenu presque quotidien. Tout cela ne perturbait ni sa quiétude, ni n'éveillait son attention pour

---

<sup>186</sup> . Il renvoie probablement au fondateur du prestigieux prix Nobel, c'est-à-dire Alfred Nobel.

<sup>187</sup> . Le Cimbre est un dialecte Allemand parlé aussi au Frioul (province d'Udine en Italie).

<sup>188</sup> . Araméen : ensemble de parlers sémitiques en Syrie, en Judée, et en Egypte (surtout du IX<sup>ème</sup> S av. J.C. au VII<sup>ème</sup> S)

<sup>189</sup> . Ibid., p. 215.

<sup>190</sup> . Ibidem.

prévoir le pire. Même une fois qu'il s'apprêtait à donner son cours de poésie, et qu'un groupe de manifestants fit irruption dans la salle, toute l'assistance était prise de panique. Lui, il était absent, l'air complètement halluciné, comme s'il fonçait dans un brouillard épais d'inconscience :

*" Et puis Nösel bien sûr, qui avait assisté à tout cela la craie levée, avait légèrement haussé les épaules, puis avait repris sa leçon, comme si de rien n'était. " (191)*

Cette passion pour les livres le rend aveugle, incapable d'agir avec réalisme. Il n'attache aucune importance, ni valeur à l'état de bouillonnement qui agite les esprits. Comment peut-on donc, qualifier une attitude pareille ; atrophie intellectuelle, ou naïveté intellectuelle ? Si ce n'est pas la première, il nous semble que ce serait la deuxième, sinon les deux.

Il a été question dans les deux cas examinés, que ce soit de Brodeck ou de Nösel, de mettre en exergue l'une de leurs caractéristiques, mais il faut ajouter également que ces personnages n'ont pas d'expérience directe avec la guerre, avec le front et ses horreurs. En revanche, dans les exemples qui suivent, les figures textuelles ont leur propre expérience du contact brûlant du front, elles ont pris une part directe dans le drame. L'une d'elles sera d'abord le caporal Francoeur. Tout d'abord, permettons-nous certaine interprétation du nom, pour constater qu'il s'agit d'un soldat au "*cœur franc*". Une expression qui nous semble avoir deux sens. Le premier connote les qualités d'un soldat ayant un cœur épris de sincérité, de bonne volonté et de bravoure. Quant au deuxième, il renvoie à l'amour de la patrie, c'est-à-dire à la France, car étymologiquement le mot France est issu de "*franc*" (192) selon *Le Robert*. Puis, dans un second temps, essayons de commenter le fragment d'une lettre de condoléances qui a été envoyée par un certain capitaine Brandieu à Lysia Verhareine, dans laquelle il décrit les circonstances de la mort du jeune soldat qui était sous ses ordres, en exprimant son admiration pour lui, il dit:

*"Je (le capitaine) vous écris pour vous annoncer une bien triste nouvelle : il y a dix jours, lors d'un assaut dirigé vers les lignes*

---

<sup>191</sup> . Ibid., p. 221.

<sup>192</sup> . "*Franc*", est un mot qui est issu du bas latin francus " relatif aux Francs ", du francique, Frank, nom d'un peuple Germanique qui envahit la Gaule et lui laissa son nom , la France, ainsi que celui de ses habitants.

*ennemies, le caporal Bastien Francoeur a été touché à la tête(...). Le caporal Francoeur est malheureusement décédé (...). Je puis vous assurer qu'il est mort en soldat. Voici des mois qu'il était sous mes ordres, et il s'est toujours comporté avec vaillance, se portant constamment volontaire pour les missions dangereuses. Il était aimé de ses hommes, et apprécié de ses chefs."*<sup>(193)</sup>

Si dans une première lecture, le comportement du soldat paraît irréprochable, pour sa sincérité, pour sa valeur guerrière et pour son courage. Dans une deuxième lecture, par contre la vaillance du caporal, dont parle le capitaine n'est qu'une ardeur impétueuse, une fougue de jeunesse comme le note Gide en parlant de ses personnages : " *Sa vaillance sans mesure(...) ressemble souvent à l'impétuosité qu'au courage.*"<sup>(194)</sup> En fait, lorsque le capitaine vante les mérites de son soldat, souffle sur les braises de sa bravoure, à notre sens, il abuse autant de la crédulité du mort ainsi que de celle des autres. C'est une manière d'exploiter malhonnêtement la légèreté des caractères et la simplicité des esprits, pourvu que ses officiers restent loin des champs de bataille, loin d'un quelconque péril. Ce point de vue, Maurice Rieuneau l'a remarquablement expliqué, qui paraît à ses yeux comme une évidence :

*" Surtout, il est évident que la guerre profite aux chefs, les met en valeur, sert leur ambition, sans leur faire courir aucun risque, alors qu'elle détruit des centaines de milliers de soldats obscurs sans aucune contrepartie si ce n'est les hochets de la gloire posthume."*<sup>(195)</sup>

Même si toutefois des gradés comme le capitaine Brandieu, le colonel Matziev dans *Les Âmes grises*, ou le capitaine Adolf Buller dans *Le rapport de Brodeck* apparaissent plus ou moins aux yeux des uns fidèles et obéissants aux obligations de leur nation, en définitive et aux yeux des autres, ils ne veulent que prendre plus de galons et mettent davantage d'étoiles sur les épaulettes de leurs uniformes :

---

<sup>193</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., pp .263-264.

<sup>194</sup> . Le Petit Robert, op. cit., p .2733.

<sup>195</sup> . M. Rieuneau, op.cit., p. 454.

*"Les officiers ont beau être purs, intègres, prêts au sacrifice de leur vie pour défendre leur pays, ils ne sont en vérité que des dupes que l'on paie en décorations, en uniformes brillants et en considération mondaine."* <sup>(196)</sup>

Puis, nous citerons le cas de Bark, un personnage dans le roman, *La petite fille de Monsieur Linh*, qui nous semble par ailleurs intégrer parfaitement le précédent réseau des figures textuelles obéissantes. Il paraît, lui aussi, revêtir un caractère si naïf devant les massacres perpétrés, dont il avait été l'un des acteurs, mais un acteur exécutant. Pour cela, rien ne serait plus instructif que de s'arrêter sur ses aveux, sur les crimes commis et gardés secrets. Dans une discussion avec M. Linh, Barck essaye au départ de se libérer des contraintes morales qui pèsent sur lui, en justifiant son innocence par l'inexpérience due essentiellement à son jeune âge : *"On ne m'a pas demandé mon avis. Vous savez (...). J'étais jeune. Je ne savais pas. C'était une guerre."* <sup>(197)</sup> Ensuite, il réitère le même argument, celui de la jeunesse qui semble signifier, selon lui, ignorance et impuissance :

*" J'avais vingt ans. Qu'est-ce qu'on sait à vingt ans ? Moi, je ne savais rien. Je n'avais rien dans ma tête. Rien. J'étais encore un grand gosse, c'est tout. Un gosse. Et on a mis un fusil dans mes mains, alors que j'étais presque encore un enfant."* <sup>(198)</sup>

Et enfin, il minimise le rôle des exécutants, étant donné que la décision de répandre le sang et les larmes ne leur appartient pas : *" On nous a demandé d'y semer la mort, avec nos fusils, nos bombes, nos grenades(...)."* <sup>(199)</sup> Même si la demande de ces nouveaux souverains est une instruction ou un ordre, elle n'émane ni de Barck, ni de ses militaires de terrain, elle ne valide en rien les actes barbares de ces derniers, ni ne prouve leur innocence. Bien au contraire, cela montre leur grande responsabilité et leur totale naïveté.

---

<sup>196</sup> . Ibid., p. 400.

<sup>197</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op.cit., p. 95.

<sup>198</sup> . Ibidem.

<sup>199</sup> . Ibid., p. 96.

Ainsi, par ce caractère si bête, les personnages se présentent comme de simples sujets, ils ne sont que des marionnettes aux mains de quelques rusés. Voilà ce que reproche Maurice Rieuneau aux militaires, soldats ou officiers :

*" Ce sont des victimes du code de l'honneur qu'on leur a inculqué(...). Leur honnêteté est totale, et fait d'eux des dupes, que manœuvrent facilement les roués et les puissants. " (200)*

Après, marginalité et naïveté, sous quel autre trait peut-on repérer les figures fictives de la trilogie ?

### **3.3. Silence.**

Par sa fréquence, par ses différents sèmes parsemant l'univers diégétique de la trilogie, l'isotopie du silence s'impose comme un trait caractériel dominant du personnel fictif, notamment pour les protagonistes Pierre-Ange Destinat, l'Anderer, Emélia et Monsieur Linh. Il faut rappeler que ce silence dans lequel se sont réfugiés les personnages, est à la fois lourd et parlant. D'un côté, il est lourd car en dépit de toutes les douleurs, les peines qui les accablent, ils se gardent de dire. D'un autre côté, il est parlant dans la mesure où surtout leurs actes, leurs attitudes et les quelques bribes de conversations qui s'offrent à la lecture, sont assez significatives et chargées de sous-entendus.

En premier lieu, l'attention sera portée sur Pierre-Ange Destinat dont l'entrée en scène a lieu à l'ouverture du roman, *Les Âmes grises*, un lieu éminemment stratégique. Destinat est bien évidemment celui sur lequel tous les intérêts sont focalisés : *" Je (le narrateur) vais défiler beaucoup d'ombres. L'une surtout sera au premier plan. Elle appartenait à un homme qui se nommait Pierre-Ange Destinat. " (201)* Sa biographie le montre d'une complexion triste, d'ailleurs Lysia Verhareine l'a surnommée " Tristesse " : *" Tristesse, c'est le surnom que j'ai donné à mon hôte le procureur (Destinat). " (202)* Avec un tempérament inaccessible, une insensibilité invariable, une taciturnité profonde, particulièrement après sa mise à la retraite, et des manières du beau monde, celui de la

---

<sup>200</sup> . M. Rieuneau, op.cit., p. 399.

<sup>201</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., pp. 11-12.

<sup>202</sup> . Ibid., p. 250.

noblesse, Destinat se présente comme un personnage complexe, aux aspects parfois antithétiques. " *C'est un homme grand, sec, qui ressemblait à un oiseau froid, majestueux et lointain. Il parlait peu.*"<sup>(203)</sup> Ce mutisme dans lequel s'enferme Destinat, est-ce un caractère acquis, ou correspond-il à une tradition familiale léguée à la postérité ? Il paraît que le monde des Destinat, celui des parents et non du fils, est décrit dans le récit généralement d'une manière parcimonieuse, mais il fournit quand-même, dans ce cas précis, suffisamment d'informations qui permettent de les découvrir. Quant au père, qui eut pour toute lignée un fils, le narrateur dit que son silence était plus qu'une attitude, il était un mode de vie et une manière d'agir :

*" Le vieux Destinat, je veux parler du père, l'avait fait construire (le château) juste après le désastre de sedan. Et il n'avait pas lésiné. Dans notre pays, si on parle peu, on aime parfois en imposer par d'autres moyens.*"<sup>(204)</sup>

Pour la mère, noble de naissance, " *elle venait du meilleur monde, celui de la terre aussi, mais pas celui qui la travaille, celui qui la possède depuis toujours.*"<sup>(205)</sup> Elle vivait presque dans un ermitage, seuls les livres étaient à son chevet avant de mourir dans le silence et la solitude : " *Puis, elle s'était retirée, dans les livres et dans les ouvrages des dames(...). Elle mourut, comme elle avait vécu : dans le retrait.*"<sup>(206)</sup> Donc, tous ces sèmes relevés (*parlait peu, retiré du monde, retrait...*), qui renvoient à l'isotopie du silence, Pierre-Ange Destinat les a acquis d'une manière directe de la tradition familiale, ils semblent s'accorder naturellement à son caractère. Sans doute le riche héritage transmis par les ascendants, à savoir le somptueux château, les vastes terres agricoles, la considération sociale due à sa fonction de procureur, tout ce monde de confort ne l'a pas empêché de se retrancher dans un grand silence. Pourquoi, en est-il ainsi ? Ou autrement dit, y a-t-il une raison qui permet d'expliquer ce choix délibéré du personnage ?

Dans cette optique, rien ne serait mieux que l'argument avancé par le narrateur. Il explique cette volonté de se cloîtrer de plein gré entre les murs d'un mutisme farouche, comme l'expression d'un mode d'existence différent. Car Destinat préfère

---

<sup>203</sup> . Ibid., p. 12.

<sup>204</sup> . Ibid., p. 30.

<sup>205</sup> . Ibid., p. 33.

<sup>206</sup> . Ibidem.

s'imposer par d'autres moyens et privilèges de la vie dont il jouit. Avoir par exemple, un grand nom (Destinat), posséder une demeure imposante (le château), remplir une fonction en titre de procureur. Toutes ces formes de richesse retentissent davantage que le mot ou la parole, selon le narrateur des *Âmes grises*. Lorsqu'il évoque Destinat, le fils, il dit : "*Il parlait peu. Il impressionnait beaucoup.*"<sup>(207)</sup> Ou quand il parle de Destinat, le père, il voit que c'est un choix assumé : "*(...), si on parle peu, on aime parfois en imposer par d'autres moyens.*"<sup>(208)</sup>

Ensuite, ce silence voulu qui se tisse naturellement autour de la vie de Destinat, dans *Les Âmes grises*, résonne presque avec les mêmes sèmes dans *Le rapport de Brodeck*, notamment avec deux personnages dont la notoriété est indiscutablement acquise. Il s'agit bien de l'Anderer avec qui le narrateur (Brodeck) a des affinités, puis d'Emélia, la femme de Brodeck.

Arrêtons-nous d'abord sur le personnage de l'Anderer. Celui-ci, de la même façon que Destinat, a choisi le silence comme unique refuge contre toutes les absurdités observées lors de son séjour dans le village. Il faut rappeler encore que ces deux personnages ont vécu la guerre, chacun à sa manière, dans deux contextes spatiotemporels assez distincts, (la Guerre 14-18 pour Destinat, la Deuxième Guerre mondiale pour l'Anderer). Mais, le monde de silence dans lequel ils se sont recroquevillés est bel et bien caractérisé dans les deux romans, par la même expression, "*il parlait peu.*"<sup>(209)</sup> Néanmoins, il y a là un détail qu'on ne peut en aucun cas négliger. En effet, si le silence de Destinat a besoin de moyens pour impressionner, celui de l'Anderer, par contre ne les réclame pas. C'est un silence éloquent, parlant, qui tire sa force de l'illumination, de l'altruisme et la générosité du personnage. Voilà ce que rapporte Brodeck dans un long tête-à-tête, plus proche du monologue que d'une conversation, qu'il a eu avec l'Anderer dont le sourire remplace le plus souvent l'économie des mots. "*Le silence bienveillant de l'Anderer et son sourire m'encourageaient à poursuivre,*"<sup>(210)</sup> (la discussion)." Tout en ajoutant que Brodeck

---

<sup>207</sup>. Ibid., p. 12.

<sup>208</sup>. Ibid., p. 30.

<sup>209</sup>. Dans *Les Âmes grises*, la phrase se trouve à la page 12, tandis que dans *Le rapport de Brodeck*, elle est à la page 51.

<sup>210</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 295.



n'était pas le seul, à avoir ce regard émerveillé devant le silence cordial de l'Anderer. Tous les autres villageois étaient en admiration devant son attitude silencieuse :

*" L'Anderer sut s'entourer malgré lui d'un charme propre à amadouer les plus hostiles (...), sans prononcer toutefois le moindre mot, au point que si certains ne l'avaient pas entendu parler le premier soir, on aurait pu le prendre pour un muet. "* <sup>(211)</sup>

Même les enfants voyaient son silence d'un œil très respectueux : *" Les enfants restaient en retrait, un peu plus haut sur le talus. Tous respectaient son silence. "* <sup>(212)</sup>

Évoquons à présent le cas du héros de *La petite Fille de Monsieur Linh*. Celui-ci s'est enfermé dans un silence absolu, juste avant, durant et après le long voyage d'exil qu'il a subi. Avant le départ, toute la population est plongée dans un abîme de perplexité, ne sachant que faire. Elle est rassemblée dans un ensemble de baraques, tout en refusant la parole :

*" On les avait regroupés dans un baraquement en planches. Ils étaient des centaines, serrés les uns contre les autres, se taisant, n'osant faire aucun bruit, n'échangeant aucune parole. "* <sup>(213)</sup>

Pendant l'embarquement sur le bateau, Monsieur Linh avec son petit enfant <sup>(214)</sup> et ses compatriotes ne trouvent rien d'autre que ce profond mutisme dans lequel ils se sont réfugiés :

*" Monsieur Linh et l'enfant ne sont pas seuls sur le quai. Ils sont des centaines, (...) attendant sous un froid tel qu'ils n'en ont jamais connu qu'on leur dise où aller. Aucun ne se parle. Ce sont de frêles statues aux visages tristes, et qui grelottent dans le plus grand silence. "* <sup>(215)</sup>

---

<sup>211</sup> . Ibid., p. 191.

<sup>212</sup> . Ibid., p. 194.

<sup>213</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op.cit., p.116.

<sup>214</sup> . N.B : ce petit enfant, n'est en vérité qu'une poupée dont Monsieur Linh ne se séparait jamais, il avait des attentions à son égard comme s'il s'agissait de son véritable enfant.

<sup>215</sup> . Ibid ., p. 12.

Après son arrivée en terre d'asile, Monsieur Linh est placé dans un hospice dans lequel un silence étrange et profond étend son royaume

*"Ce qui le frappe dans ce nouveau lieu, c'est que les gens qui l'entourent, ceux qui sont habillés comme lui, sont tous indifférents les uns aux autres, comme les piétons sur les trottoirs de la ville. Personne ne regarde personne. Nul ne se parle."*<sup>(216)</sup>

Ainsi le monde de Monsieur Linh, après son expatriation, pourrait se résumer presque de bout en bout par un seul caractère : le silence, rien que le silence.

Mais, il faut ajouter avec précision que le silence de Monsieur Linh s'inscrit dans le sillage même de l'Anderer, quoiqu'ils appartiennent à des espaces fictionnels différents. L'aspect plaisant, voire saisissant du silence de Monsieur Linh lui procure beaucoup d'égards et de respect. C'est ce que relate le narrateur, selon la pensée de Bark, l'ami de Monsieur Linh : *"Monsieur Bark pense au vieil homme (Linh) sans cesse. Il l'aimait tant. Il aimait son sourire, ses attentions, son silence respectueux."*<sup>(217)</sup>

Enfin, un silence d'un autre type s'offre au terme de cette analyse, il se présente sous un aspect différent, à travers lequel le personnage n'est qu'une ombre dévorée, une victime subissant les effets d'une situation extrêmement douloureuse. Il s'agit d'Emélia, l'épouse du protagoniste Brodeck, celle qui incarne l'image d'une femme frêle, souffreteuse et douce : *"Elle ressemblait à un petit oiseau, mésange fragile et vive."*<sup>(218)</sup> *"Il y avait à l'horizon son visage, sa douceur(...), sa voix de velours (...)."*<sup>(219)</sup> Mais derrière cette douceur se dissimule une force de caractère inouïe, celle qui a permis à Brodeck de survivre pendant les moments si difficiles qu'il a traversés. Pour ainsi dire, Emélia représente pour lui une source inépuisable d'amour et d'inspiration.

*"Elle est tellement belle que je me demande souvent ce que j'ai fait pour qu'un jour elle se soit intéressée à moi. C'est grâce à elle"*

---

<sup>216</sup>. Ibid., p. 130.

<sup>217</sup>. Ibid., p. 173.

<sup>218</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p.76.

<sup>219</sup>. Ibid., p. 89.

*que je n'ai pas sombré, jadis. C'est à elle que je songeais à chaque minute, lorsque j'étais dans le camp."* <sup>(220)</sup>

Pendant ses moments de malheur, Brodeck ne trouve rien pour le consoler, sinon les souvenirs d'affection et de grâce d'Emélia, auxquels il s'accroche. De ce fait, elle représente la dernière ressource de sa survivance, avant qu'elle sombre irréversiblement dans l'abîme, c'est-à-dire, avant qu'elle soit réduite véritablement au silence, car la guerre ne l'a pas épargnée. Elle a été enlevée avec trois jeunes filles par les forces aveugles, et toutes ont perdu la vie, sauf Emélia qui a été, par la suite, retrouvée dans un état d'agonie, par la mère adoptive de Brodeck, Fédorine. Celle-ci l'a accompagnée, dans cette phase critique de sa vie, d'une façon continue. C'est ce que raconte Fédorine à Brodeck :

*"Je suis entrée dans la grange, Brodek. J'y suis entrée. Il y avait un grand silence, il faisait sombre. J'ai vu des formes allongées, (...). Il y avait les trois petites, si jeunes, elles n'avaient pas vingt ans, et toutes les trois avaient les yeux grands ouverts. J'ai fermé leurs paupières. Et il y avait Emélia. C'était la seule à respirer encore faiblement. Ils(les soldats) l'avaient laissée pour morte, mais elle n'avait pas voulu mourir (...). Elle a commencé à chanter, la chanson qui depuis ne la quitte plus(...)." <sup>(221)</sup>*

Ce choc terrible qu'elle a subi l'a considérablement fragilisée, l'a exclue du "cercle des parlants" et a précipité l'enfermement d'Emélia dans un mutisme obstiné. Cette situation psychotique, lourde de conséquences pour toute la famille, a poussé Brodeck (le narrateur) à réitérer dans plusieurs endroits du récit, ce silence imposé qui s'est avéré parfois épais, "(...) après qu'Emélia était entrée dans le grand silence." <sup>(222)</sup> En d'autres termes, le silence d'Emélia, pour Brodeck est synonyme de honte et de regret : "C'est le silence d'Emélia que parfois j'interprète comme le plus grand des reproches." <sup>(223)</sup>

---

<sup>220</sup>. Ibid., pp. 29-30.

<sup>221</sup>. Ibid., pp. 298-299.

<sup>222</sup>. Ibid., p. 280.

<sup>223</sup>. Ibid., p. 355.

En somme, le silence des personnages de la trilogie prend plusieurs significations et paraît sous plusieurs aspects. Le premier, exprime une action pragmatique des personnages qui usent de la raison du silence car souvent cette attitude peut produire plus d'effets que les mots. L'exemple des Destinats, est plus que révélateur. Pour eux, la noblesse, la magistrature, les biens, tout cet apanage se propose de rendre au silence son expressivité et son ton persuasif. Il pourrait même remplacer la brutalité de la parole et l'affirmation des mots. Molière disait à ce propos que *"les effets décident mieux que les paroles."*<sup>(224)</sup> Tel est le premier aspect sous lequel le concepteur de la trilogie préfère présenter ses protagonistes. Quant au deuxième aspect du silence, il concerne le cas de l'Anderer et de Monsieur Linh pris dans deux récits différents. Leur silence offre presque un cas de similitude. Il est qualifié soit dans *Le rapport de Brodeck*, soit dans *La petite fille de Monsieur Linh* du même épithète, à savoir *"un silence respectueux"*<sup>(225)</sup>. Ce qui laisse entendre, que ces deux personnages sont dignes de considération, non pas celle qui renvoie à la célébrité et à la renommée, mais celle qui relève de l'estime et de la grandeur de l'âme. Tandis que sous le troisième aspect, le silence est imposé, le personnage est décrit comme infiniment faible, il ne fait que subir l'évènement dont les séquelles sont d'une intensité dramatique. Le cas d'Emélia, à cet égard, apporte une preuve supplémentaire sur le visage lugubre de la guerre, et montre aussi combien le passage est nettement coûteux entre un "hier" assez serein, plaisant, et un "aujourd'hui" plein d'incertitudes et de troubles. Ces moments-là de disgrâce ont pour corollaire le surgissement des acteurs du drame, les forces du mal, ceux qui boivent abondamment aux abreuvoirs de la haine, et se nourrissent des passions déchaînées, ce sont ceux-là qui ont précipité la descente aux enfers d'Emélia. Ils ont recouru à deux vieilles et efficaces méthodes, le harcèlement et la torture. Désormais, toute sa famille vit au rythme monotone d'une chansonnette, proche d'une litanie qu'elle récite sempiternellement :

*"Je (Brodeck) tenais la main d'Emélia, (...). Son regard se posait sur le sol parfois, et parfois il allait très au loin, (...). Ses yeux semblaient être des papillons(...), allant çà et là sans raison*

<sup>224</sup> . Le Petit Robert, op.cit., p .1851.

<sup>225</sup> . L'expression dans *Le rapport de Brodeck* est à la page 194, tandis que dans *La petite fille de Monsieur Linh*, elle se trouve à la page 173.

*profonde, comme entraînés par le vent, (...). Elle avançait en silence.  
Sans doute le rythme court de son souffle l'empêchait-il de fredonner  
sa chanson éternelle.*"<sup>(226)</sup>

Ainsi, le texte se charge de décrire l'itinéraire d'Emélia depuis sa première rencontre dans le petit théâtre *Stüppspiel*, ce moment de bonheur qu'elle avait vécue avec Brodeck, jusqu'à ce retournement de situation, c'est-à-dire jusqu'à son basculement pur et simple dans le monde du silence. Mais un silence, notons-le, qui ne correspond ni à celui des Destinats, ni à celui de l'Anderer et de Monsieur Linh. C'est un silence tout court, imposé.

Donc, parfois choisie, parfois aussi subie, ou imposée, l'isotopie du silence, avec ses multiples sèmes, constitue un trait commun caractérisant les protagonistes de la trilogie. Elle nous semble s'inscrire dans une obligation pragmatique qui met en avant un procédé d'alternance dans lequel la sérénité et le calme des personnages succèdent régulièrement à la violence des mots. Le deuxième objectif du silence dans la trilogie paraît répondre à un choix stylistique et à une exigence narrative. Car si, d'une part, les indices que la narration sème dans les récits permettent de reconstruire l'histoire, de l'autre, les silences comme modes alternatifs aux mots provoquent plaisir et suspense pour le lecteur. Ce dernier est ainsi sollicité à comprendre, à expliquer afin de donner un sens, ou une signification aux comportements silencieux des personnages, comme l'atteste Michel Raimond dans son livre *Le roman*, où il cite un bel exemple de Gide dans *Les Faux-monnayeurs*, tout en indiquant la stratégie avec laquelle le romancier préfère écrire, il dit :

*"Gide rapporte(...), le suicide d'Olivier ; mais il se garde bien  
d'en indiquer les tenants et les aboutissants ; il ne confie aux  
lecteurs que quelques indices, et toute interprétation demeure sujette  
à caution.*"<sup>(227)</sup>

Ce mode d'écriture préfère les clin d'œil, les silences, les images, les idées qui font penser, et qui s'expriment sur le ton de la suggestion, plutôt que ceux où il y a

---

<sup>226</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 200.

<sup>227</sup> . M. Raimond, op.cit., p. 206.

trop d'explication, ou qui prennent l'accent de l'ordre et de l'affirmation. Michel Raimond s'est fort réjoui de cette avancée dans le domaine de la création romanesque quand il écrit :

*"C'en est fini, sans doute, du roman explicatif ; du romancier maître d'école et donneur de leçons de choses ; pire du docteur ès sciences humaines. Le romancier est descendu de sa chaire. Ou bien il se confie, sous le voile d'un narrateur qui est lui et qui n'est pas lui, et il est un ami, un témoin, un confident qui nous parle à l'oreille ; ou bien il raconte, mais, nous connaissant, il a compris que sa vertu essentielle était la discrétion. Savoir se taire, quel progrès pour l'écrivain !"*<sup>(228)</sup>

Ainsi, la nouvelle voie des romanciers contemporains se trouve associée à la tendance du lecteur moderne. Dans cette approche le lecteur est plus que jamais, sollicité à quitter son rôle passif pour remplir un autre plus actif. Cette orientation, vers l'espace de l'herméneutique, pousse le lecteur à faire appel tout simplement à ses connaissances afin de découvrir le sens des signes et les faire parler. Beaucoup de romanciers ont déjà emprunté cette voie, comme l'indique Michel Raimond, à l'instar de Stendhal, Flaubert, jusqu'à nos jours :

*"Stendhal, Flaubert (...), ont eu fréquemment recours(...), à ces silences du récit qui laissent à l'imagination du lecteur le soin d'interpréter les significations profondes d'une conduite."*<sup>(229)</sup>

Puis, M. Raimond s'inspire de l'exemple balzacien dans *Le curé de village* pour illustrer cette tendance :

*"Balzac lui-même (...) a su ménager des ombres dans le portrait qu'il a tracé de Mme Graslin : tout l'essentiel n'est jamais dit, le lecteur ne bénéficie que de quelques indices."*<sup>(230)</sup>

---

<sup>228</sup> . Ibid., p. 210.

<sup>229</sup> . Ibid., p. 207.

<sup>230</sup> . Ibidem.

Au demeurant, le silence comme trait dominant qui caractérise les personnages du premier plan de la trilogie, paraît beaucoup plus qu'une suite, ou une conséquence prévisible qui découle nécessairement d'une situation, telle que la guerre. Car il va de soi qu'une logique guerrière ne peut déboucher que sur des thèmes comme : souffrance, silence et peur chez les protagonistes. Cependant, il semble que le silence dans l'écriture claudélienne, s'inscrit aussi dans une dimension narrative du clair-obscur. Celle qui permet de dire les choses à demi-mots. Dans cette stratégie, on préfère le reflet de la lumière, à son intensité, ou encore les ombres et les silences à l'excès de paroles. Ce choix stylistique pour lequel P. Claudel a opté est également le choix des monuments de la littérature tels que : Stendhal, Flaubert, Balzac et autres, comme l'atteste Michel Raimond. Il faut ajouter que ce dernier va plus loin dans ses jugements, lorsqu'il estime que les œuvres qui ont tendance à trop dire et à expliciter perdent de plus en plus leur valeur esthétique : "*Ce sont les mauvais romanciers qui ont la manie de vouloir tout expliquer et qui abîment leur récit par trop de logique et de lumière.*"<sup>(231)</sup>

Après avoir examiné les traits dominants qui caractérisent les personnages du premier rang de la trilogie, nous tenterons dans ce maillon de la chaîne d'élucider particulièrement les dommages psychologiques que les diverses guerres ont fait subir par ricochet aux acteurs fictifs. Nous essaierons de savoir comment ces douleurs, ces cicatrices, ces plaies de l'âme, ces meurtrissures du cœur, ces flétrissures imprimées à la mémoire, toutes ces blessures, physiques mais surtout morales que nous appelions en un mot : stigmates, se révèlent-elles dans la conscience, le comportement et les réactions des personnages, Par quels sentiments, se traduisent et deviennent perceptibles ?

### **3.4. Souffrance**

Si nous parcourons les différents récits de la trilogie, nous constatons sans peine, que ses principaux personnages vivent dans des milieux qui leur manifestent farouchement de l'agression et de l'hostilité. Secoués, là où ils sont, par le choc de la guerre, ils ont bien du mal à s'adapter à cette expérience douloureuse. De *La petite fille de Monsieur Linh*, en passant par *Les Âmes grises*, pour citer enfin *Le rapport de Brodeck*, tous les héros de la trilogie qui animent ces univers romanesques sont passés

---

<sup>231</sup>. Ibid., p. 136.

par de dures épreuves. Leur vie n'a été qu'un long calvaire. Voilà ce que raconte le narrateur de *La petite fille* : *"La tête de Monsieur Linh est grosse de trop de fatigues, de souffrances, de désillusions. Elle est lourde de trop de défaites et de trop de départs."*<sup>(232)</sup> Puis, dans le même sens, le texte s'interroge sur l'existence des êtres : comment est-elle ? Là, il répond instantanément, dans un semblant soliloque, avec clarté : *"Qu'est-ce donc la vie humaine, sinon un collier de blessures que l'on passe autour de son cou."*<sup>(233)</sup> Ainsi est la vie de M. Linh, selon le narrateur, elle n'est autre qu'un collier, non pas celui qui orne le cou des femmes, fait de perles et de diamants, mais un collier étrangleur de peines, de misères qui pèse sur les hommes. Il les rend sensiblement faibles et extenués.

Comme Monsieur Linh qui a enduré toutes les souffrances, Brodeck, pour sa part, a goûté à toutes les douleurs, a vécu toutes les horreurs. Il vit tout bonnement dans la tourmente, jour et nuit, en éveil ou en sommeil :

*"Moi (Brodeck), j'ai choisi de vivre, et ma punition, c'est ma vie. C'est comme cela que je vois les choses. Ma punition, ce sont toutes les souffrances que j'ai endurées ensuite(...). Ce sont les cauchemars toutes les nuits."*<sup>(234)</sup>

Il faut préciser que si Brodeck a survécu au camp de la mort, il est atteint forcément de meurtrissures apparentes sur le corps, à savoir une perte à la fois, de cheveux : *"Mes cheveux qui repoussaient par plaques me donnaient l'allure d'un convalescent dont aucun médecin n'aurait pu préciser de quelle maladie il avait réchappé"*,<sup>(235)</sup> et de la dentition : *"(...), et mes dents cassées me faisaient mal."*<sup>(236)</sup> Pour ne citer que ces deux exemples, les dommages corporels des autres survivants n'ont pas été moindres. Ils sont exposés dans des fragments qui les décrivent comme effroyablement amoindris de leurs forces, atteints affreusement dans leur intégrité physique. Ils étaient malpropres et crasseux, avec des croûtes sur leur crâne, répandant

---

<sup>232</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op.cit., p. 168.

<sup>233</sup> . Ibidem.

<sup>234</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 355.

<sup>235</sup> . Ibid., p. 97.

<sup>236</sup> . Ibid., p. 91.



une odeur fétide et répugnante. Tous ces hommes, ces femmes, et ces enfants qui s'entassaient dans les camps devenaient de vraies carcasses hideuses :

" (...), et nous (Brodeck et les autres déportés), à quelques mètres, mangés de vermine dans nos haillons qui n'avaient plus ni formes ni couleurs, la peau crasseuse et puante, les crânes rasés et crouteux, avec nos os qui tentaient de nous trouver de toutes parts, nous appartenions à un autre monde que le sien. "<sup>(237)</sup>

Même si l'état de détérioration physique des victimes, comme nous pouvons le remarquer fut déplorable, avec leurs corps languissants et amaigris, ceci n'atteignait guère le niveau de souffrances morales, qui nous le savons bien, dépassent de loin les douleurs physiques. Car les plaies des blessures corporelles peuvent être pansées, contrairement à celles des âmes qui, elles persistent comme dit M. Rieuneau : "*Le vrai drame se passa dans l'âme.* "<sup>(238)</sup> Pareillement dans *Les Âmes grises*, les années de guerre (14-18) semblèrent terriblement longues et pénibles pour les habitants de ce petit village souffrant, surtout ceux qui avaient les leurs au front : "*Les autres (les familles des mobilisés) sortaient de quatre années terribles.* "<sup>(239)</sup>

À vrai dire, ces romans méritent de retenir l'attention, parce qu'ils mettent l'accent sur des personnages souffrants, aux âmes damnées, horriblement torturés, comme le miraculé Brodeck, revenu de justesse des camps de la mort, ou encore le petit Breton dans *Les Âmes grises* Yann Le Floc, qui avait subi la torture jusqu'à l'évanouissement. Ces situations expriment à coup sûr l'état d'ébranlement dans lequel vivent souvent les personnages de la trilogie. Pour mieux connaître l'intérêt de la mise en scène d'un personnel fictif qui porte la peine en son cœur, il convient de poser cette question : pourquoi ces êtres romanesques sont-ils foncièrement présentés dans des états de conscience qui exacerbent leur peine, qui les rendent totalement à bout de souffle ?

Il nous semble que cette préférence pour ce genre de récits, inscrit ces romans dans une perspective pathétique. Celle qui émeut vivement, qui éveille la sympathie du lecteur, car selon Vincent Jouve, "*le personnage le plus torturé est également le*

---

<sup>237</sup>. Ibid., p. 81.

<sup>238</sup>. M. Rieuneau, op.cit., p. 553.

<sup>239</sup>. P.Claudiel, *Les Âmes grises*, op.cit., p.225.

*personnage le plus vivant.* <sup>(240)</sup> Ainsi, par ce choix d'écriture, Claudel fait le pathos sur la torture, sur la barbarie et sur les crimes commis pour donner à ces textes une valeur tragique, ce qui suscitera au stade de la réception un intérêt grandissant. D'après V. Jouve,

*" le dernier thème étroitement lié à l'intimité du personnage est celui de la souffrance. L'individu semble ne pouvoir se livrer qu'à travers sa blessure. Si la sympathie a besoin de l'intimité, l'intimité a besoin de la souffrance(...). La réception d'un personnage à travers la thématique conjointe de l'intimité et de la souffrance ne peut manquer d'avoir des résonnances profondes.* <sup>(241)</sup>

Pour appuyer ses arguments, V. Jouve cite J.J. Rousseau à qui revient le mérite d'exprimer cette idée de sympathie pour les personnages blessés et contrariés, il dit en substance :

*"La sympathie pour le malheureux serait ainsi, comme le suggère Rousseau, une composante anthropologique : " Il n'est pas dans le cœur humain de se mettre à la place des gens qui sont plus heureux que nous, mais seulement de ceux qui sont plus à plaindre. Le personnage qui souffre, en tant que support privilégié de l'investissement affectif, occupe une place de choix dans le personnel romanesque.* <sup>(242)</sup>

Nous admettons alors que si les récits tragiques visent a priori à nouer graduellement un lien affectif avec le personnage " victime ", a posteriori, ils permettent au lecteur d'acquiescer plus ou moins facilement aux thèses avancées du monde romanesque. Car, autant le lecteur s'attache aux êtres textuels en situation de danger, est prompt à compatir à leur souffrance, éprouve à leur égard des sentiments d'humanité, autant il accepte et partage les affinités idéologiques et doctrinales qui lui sont proposées.

---

<sup>240</sup> . Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001, p. 112.

<sup>241</sup> . Ibid., p. 140.

<sup>242</sup> . Ibid., pp. 140-141.

*"Le personnage pathétique est également celui qui incarne les "vraies " valeurs (celles cautionnées par le roman). On peut penser que c'est la sympathie ressentie pour tout personnage en situation de détresse qui amène le lecteur à passer aussi complaisamment de l'intérêt affectif à l'intérêt idéologique. Emus par la dimension " psychologique " du personnage, séduits par sa lutte désespérée, nous aurions, en tant que lecteurs mauvaise grâce à refuser les valeurs qu'il défend. "(243)*

Un deuxième stigmatisme caractérise le comportement psychologique des protagonistes et s'associe à celui de la souffrance, et que nous préférons examiner distinctement dans cette suite, c'est la peur.

### **3.5. La peur**

Avant d'étudier la peur des personnages comme stigmatisme qui caractérise leurs réactions comportementales, sentimentales, ou celles qui s'expriment par la pensée, il y a là deux remarques à relever et sur lesquelles il faut attirer l'attention.

La première consiste à dire que la peur, selon *Le Robert*, traduit un état psychologique à caractère affectif qui marque les réflexes des personnages devant un danger réel ou imaginaire. Cette réaction est à prendre comme une sensation naturellement inséparable de l'être qui, depuis son très jeune âge, <sup>(244)</sup> vit avec. D'après Jean-Paul Sartre *" Tous les hommes ont peur. Tous. Celui qui n'a pas peur, n'est pas normal ; ça n'a rien à voir avec le courage. "* <sup>(245)</sup> Et si les héros de la trilogie sont intensément saisis par la peur, celle-ci n'enlève rien de leur valeur romanesque, comme le souligne M. Rieuneau : *" (...) cette peur n'a rien de honteux (...) dans un monde perverti par la folie guerrière et le mensonge (...). "* <sup>(246)</sup> Quant à la deuxième remarque, elle porte sur l'intensité de la peur face au péril. Il faut préciser que, dans les trois romans, il ne s'agit absolument pas du genre de trac que quelqu'un subit dans une quelconque épreuve, ou un coup de frisson qui secoue les épaules d'un autre souffrant d'une maladie. La peur

---

<sup>243</sup> . Ibid., p. 212.

<sup>244</sup> . La peur, la colère, l'affection, la jalousie font leur apparition vers l'âge de 6 ou 7 mois. Selon, Peter Lange, *Littérature générale/ Littérature comparée*. Paris, Éd. Paul Chary, et Gyögy M. vajda, 1992, p. 22.

<sup>245</sup> . *Le Petit Robert*, op.cit., p. 1924.

<sup>246</sup> . M. Rieuneau, op.cit., p. 302.

qui s'empare des protagonistes de la trilogie est d'une autre nature. C'est celle, entre autres, qui saisit instinctivement le gibier devant son chasseur, ou celle qui étreint consciemment ou non la victime face à son bourreau. En réalité cette peur-là s'associe étroitement à la mort.

Nous pensons alors que la peur représente beaucoup plus qu'un sentiment momentané, c'est un monde à part pour ceux qui sont appelés à faire figure dans la trilogie. Brodeck, en est la bonne illustration. Très tôt, la peur s'est emparée de lui, bien avant son voyage vers les camps de déportation. Par ailleurs, les signes précurseurs qui présageaient sa descente aux enfers étaient déjà perceptibles. La mort de Diodème par exemple, l'instituteur du village et ami de Brodeck, dans une situation non-élucidée, reste un indice révélateur du climat de psychose qui commence à s'installer :

*"Diodème est mort voilà trois semaines, dans des circonstances tellement étranges et mal définies que cela m'a encore davantage alerté à propos de tous les petits signes que je perçois autour de moi, et qui font couvrir la peur tout doucement dans mon cerveau."*<sup>(247)</sup>

En réalité, ces moments de doute et de mauvais augure, annonciateurs de si funestes nouvelles, parfois comme le juge A. Gide, sont plus pesants que la peur de mourir en elle-même : *"Plus je m'approche de la mort et plus la peur de la mort s'atténue."*<sup>(248)</sup> Après une vie plus ou moins sereine, Brodeck a traversé une période d'appréhension très confuse, synonyme de crainte et de frayeur, avant de basculer dans un univers qui ne lui renvoie plus que de la peur. Désormais, elle est son habit de toujours : *"Et je me souviens aussi de ma peur, surtout de ma peur, comme si la peur désormais avait été mon vêtement."*<sup>(249)</sup> Elle se lit manifestement dans les yeux, *"Tous avaient un air grave et une peur qui rendaient leurs regards indécis."*<sup>(250)</sup> Comme elle peut s'exprimer aussi par cette confusion de l'esprit devant l'horreur : *"(...), je (Brodeck) sentais la peur m'envahir et mes pensées devenaient confuses."*<sup>(251)</sup> Mais, cette peur que

---

<sup>247</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 39.

<sup>248</sup> . Le Petit Robert, op. cit., p. 1924.

<sup>249</sup> . P. Claudel, *Ibid.*, p. 53.

<sup>250</sup> . *Ibid.*, p. 237.

<sup>251</sup> . *Ibid.*, p. 227.

Brodeck trouve du mal à dominer ou à cacher, prend une proportion si alarmante qu'elle dépasse l'échelle des individus pour devenir une règle ou un principe qui régit la relation des groupes et oriente les stratégies de la communauté humaine toute entière : "*C'est la peur qui gouverne le monde.*"<sup>(252)</sup> N'est-ce pas par peur que les faibles se rangent aux côtés des puissants ? N'est-ce pas par peur que les uns renoncent à leur liberté et deviennent esclaves de leurs maîtres ? N'est-ce pas par crainte de représailles que les gens abandonnent leur lutte légitime pour rallier le camp des conquérants ? N'est-ce pas par peur, comme le dit P. Claudel que, "*le criminel reçoit l'auréole du saint(...)*"<sup>(253)</sup> ? À cet effet, la peur comme thème garanti par la guerre, constitue dans la pensée claudélienne beaucoup plus qu'un simple sentiment, c'est une machine, qui dans le meilleur des cas propulse les personnages dans le monde de la solitude et du silence, et pis que cela, elle les transforme en arme destructrice, en êtres effrayants et affreux. Ici, rien de mieux que l'exemple de l'étudiant Ulli Rätte :

*"Comment l'Ulli que j'avais connu, et qui n'aurait pas fait de mal à un chat, était devenu le serviteur d'un système qui broyait les hommes, qui les réduisait à un état à côté duquel celui de cloporte était enviable ?"*<sup>(254)</sup>

Ainsi, sous la contrainte de la peur, des hommes à l'instar d'Ulli Rätte qui s'est érigé de bel homme, en tueur, se sentent faibles et basculent dans le monde de l'horreur :

*"C'est bien la peur éprouvée par d'autres, beaucoup plus que la haine ou je (Brodeck) ne sais quel autre sentiment, qui m'avait transformé en victime. C'est parce que la peur avait saisi quelques-uns à la gorge, que j'avais été livré aux bourreaux, et ces mêmes bourreaux, ces hommes qui jadis avaient été comme moi, c'est aussi la peur qui les avait changés*

---

<sup>252</sup> . Ibid., p. 165.

<sup>253</sup> . Ibid., p. 164.

<sup>254</sup> . Ibid., p. 235.

*en monstres, et qui avait fait proliférer les germes du mal qu'ils portaient en eux, comme nous les portons tous en nous.*"<sup>(255)</sup>

Que ce soit pour Brodeck, ou pour le héros de *La petite fille de Monsieur Linh*, il n'est pas à prouver que la guerre fut le seul mal qu'ils aient subi, d'autres expériences fâcheuses, hélas s'ensuivent dans leur vie, tels que, l'exil, l'errance... Ce sont des actions incidentes qui se rattachent naturellement au principal et malencontreux événement : *"La guerre est pourtant, l'initiation à l'universel dégoût, et la révélation de la malédiction originelle."*<sup>(256)</sup> À vrai dire, le premier épisode de Monsieur Linh est la guerre, celle-ci *"(...), fait rage depuis des années déjà."*<sup>(257)</sup> Les épisodes suivants s'intitulent solitude, tristesse et peur. Laissons la solitude et la tristesse pour plus tard, et intéressons-nous à la peur du héros. Durant tout son voyage, M. Linh ne se nourrit que de stupeur :

*"On les avait regroupés dans un baraquement en planches. Ils étaient des centaines, (...). Monsieur Linh avait serré Sang diû (la poupée) durant toute la nuit. Autour de lui, ce n'était que peur et crainte, murmures, souffles précipités, cauchemars."*<sup>(258)</sup>

En arrivant au pays d'exil, il est envahi de plus en plus par l'angoisse, elle le tient par les tripes, lui cloue les pieds et l'empêche de s'éloigner du camp des réfugiés :

*"Vous n'êtes pas encore sorti, Oncle ? Pourquoi ne sortez-vous pas ? Il faut prendre l'air."*<sup>(259)</sup> *" Il dit non en silence. Il n'ose pas avouer qu'il a peur de sortir, d'aller dans cette ville inconnue, dans ce pays inconnu, peur de croiser des hommes et des femmes dont il ne connaît pas les visages et ne comprend pas la langue."*<sup>(260)</sup>

Il faut avouer qu'outre la manière directe avec laquelle est décrit M. Linh comme étant un personnage apeuré, après son voyage vers le monde de l'inconfort et de la détresse, le texte a tenu aussi à exprimer l'état de détérioration du protagoniste par des

---

<sup>255</sup> . Ibid., p. 271.

<sup>256</sup> . M. Rieuneau, op.cit., p. 308.

<sup>257</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op.cit, p. 13.

<sup>258</sup> . Ibid., p. 116.

<sup>259</sup> . Ibid., p. 18.

<sup>260</sup> . Ibidem.

motifs qui renvoient au thème de la peur. Par exemple, dans ce nouveau milieu qui lui est étrange et étranger, "*il tressaillit de peur*" <sup>(261)</sup>, lorsque Barck, lui posa la main sur l'épaule. Son cœur bat fortement, devant cette femme qui lui crie au visage, et qui l'a vraiment bouleversé, "*le vieil homme sent son cœur affolé.*" <sup>(262)</sup> En somme, cette nouvelle vie le rend tout le temps inquiet : "*Monsieur Linh ne voit plus le soleil(...). Hagard, il devient : un errant.*" <sup>(263)</sup>

La guerre qui se dessine dans la trilogie comme le premier saut vers l'inconnu, engendre comme conséquence bien évidemment la peur. Elle est en effet l'expression d'une vie paroxystique, psychologiquement intense pour le héros. Si la peur prend une forme circonstancielle ou temporelle en période de paix, à la manière des averses passagères, elle est en revanche inscrite dans le texte claudélien, en ces moments de disgrâce, comme une marque indélébile qui s'associe d'une façon permanente au personnage.

Dans le troisième livre de la trilogie, *Les Âmes grises*, nous proposons deux exemples qui apportent plus ou moins quelques éclaircissements sur l'état de frayeur de deux personnages. Il s'agit en premier, de Yann Le Floc qui a connu le front comme soldat. Pour le deuxième, nous avons choisi un personnage appartenant à l'arrière, l'institutrice Lysia Verhareine. En ce qui concerne, Yann Le Floc, il vit sous un effet double de la peur. D'abord, en tant que soldat, il ressent inévitablement ce sentiment comme tout être humain devant les scènes effroyables du front, c'est-à-dire face à la mort. Ensuite, et en tant que déserteur des rangs de l'armée, il ressent un autre type de peur, après être tombé aux mains des gendarmes. Le témoignage du maire du village qui se trouve seulement à quelques encablures du champ de bataille en constitue la preuve : "*On voyait bien que la trouille l'habitait en entier.*" <sup>(264)</sup>

En ce qui concerne Lysia Verhareine, malgré qu'elle se trouve à l'arrière, elle vit le cœur déchiré du fait que son futur mari soit au front. Elle est en proie à la peur, surtout quand elle entend les canonnades résonner. Cette épouvante, elle l'a exprimée

---

<sup>261</sup> . Ibid., p. 44.

<sup>262</sup> . Ibid., p. 37.

<sup>263</sup> . Ibid., p. 165.

<sup>264</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p. 182.

ouvertement dans l'une de ses lettres adressées à son bien-aimé, le caporal Bastien Francoeur :

*"J'ai hâte d'avoir de tes nouvelles. Ta dernière lettre remonte maintenant à trois semaines. J'espère que tu ne souffres pas trop, malgré ce froid. Ici, on entend le canon jour et nuit. Tout mon être tressaille. J'ai peur. "*<sup>(265)</sup>

Ces deux exemples, l'un d'un acteur impliqué directement dans les combats, Yann Le Floc, l'autre, d'un personnage de l'arrière, Lysia Verhareine, montrent combien la guerre est un événement gros de conséquences. Ses effets ne sont en aucun cas limités dans l'espace, là où les combats font rage, ils en dépassent largement les contours pour se faire ressentir dans l'arrière qui ne fait pas la guerre (dans *Les Âmes grises*), mais l'entend seulement.

Il semble que par cette mise en scène d'un personnel fictif habité par la peur, la vision claudélienne lève le voile sur le mal de la guerre, porteuse de violence, dont l'objet consiste à avilir les hommes, à leur faire perdre leurs qualités intellectuelles et morales. Faibles, nus et impuissants qu'ils soient devant l'épreuve, le narrateur les compare à "*(...) de pâles animaux(...) qui se laissent aller docilement vers le grand abattoir. "*<sup>(266)</sup> En introduisant cet élément de récursivité dans la trilogie, qui est la peur, P. Claudel se compte ainsi parmi les rares auteurs qui se sont intéressés à ce signe qui permet de reconnaître l'état de détérioration de l'humain. Voilà ce que confirme l'un des remarquables spécialistes qui a examiné en profondeur le thème de la guerre dans le roman contemporain, Maurice Rieuneau : "*Peu d'écrivains ont consacré tant de pages à montrer les effets dégradants de la peur sur l'animal humain. "*<sup>(267)</sup>

Par ailleurs, si l'accent est mis sur la peur des personnages, c'est pour souligner ses effets avilissants, qui font perdre à l'homme tout orgueil. Celui-ci devient incapable d'agir dans ce monde de la terreur, ou de s'exprimer sur l'événement qui le

---

<sup>265</sup> . Ibid., p. 249.

<sup>266</sup> . Ibid., p. 144.

<sup>267</sup> . M. Rieuneau, op.cit., p. 206.



bouleverse. Il devient totalement inerte : *"Surtout la peur paralyse, elle est passivité pure(...)."*<sup>(268)</sup>

Cette peur qui traduit l'état de morbidité des protagonistes pendant les moments de guerre n'est en vérité que le début d'un long calvaire. Elle imprimera par la suite et à jamais les mémoires de flétrissures, les cœurs ainsi que les âmes de meurtrissures. C'est une autre voie qui s'ouvre malheureusement vers une existence durablement secouée. Pour ces personnages stigmatisés, les plaies demeureront toutefois difficiles à panser. Cette constatation est celle du héros du *Rapport* : *"Je crois que nous sommes devenus, et jusqu'à notre mort, la mémoire de l'humanité détruite. Nous sommes des plaies qui jamais ne guériront."*<sup>(269)</sup> Mais, également la même constatation que fait le narrateur des *Âmes grises*, lorsqu'il est venu rendre visite à sa femme dans la clinique du village. Il s'est aperçu combien le visage de l'expérience guerrière était terrible, du fait que le front envoyait quotidiennement son lot de blessés et de morts. Même si aux yeux du narrateur les blessés ont plus ou moins de chance que les morts et les soldats qui sont en face du péril, parce qu'ils sont loin des atrocités du front, ils garderont en revanche et pour toujours leurs blessures morales : *"Depuis des jours il (le médecin de la clinique) opérait sans cesse, créant des Gugusse à la chaîne, faisant des heureux parfois, des morts souvent, des meurtris toujours."*<sup>(270)</sup>

Outre ces irrémédiables blessures morales que laisse l'état de peur dans le présent et dans l'avenir des personnages, la solitude présente également une autre situation qui marque la précarité des rapports entre les héros de la trilogie et leurs milieux respectifs. Ils apparaissent tristement désenchantés par le contexte de guerre qui les oblige à se réfugier dans le monde de la solitude.

### **3.6. La solitude**

Brodeck, Emélia, M. Linh, Bark, Pierre-Ange Destinat, les principaux personnages qui animent les espaces fictionnels de la trilogie, sont tous touchés par la guerre. Face au malheur, ils avaient presque la même réaction, c'est-à-dire s'enfermer dans la solitude. Ce qui pour les uns, soulignons-le, constitue une exigence, pour les

---

<sup>268</sup> . Ibidem.

<sup>269</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 178.

<sup>270</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p. 174.

autres une manière d'agir délibérée. Il faut ajouter que même si cette distance prise par rapport à l'autre paraît pesante et peu commode, elle permet en revanche aux protagonistes d'éviter plus ou moins de tomber dans les mailles du filet de l'agression et de fuir également les dénigrement de la société.

En premier lieu, qu'en est-il du quotidien du héros de *La petite fille de M. Linh*, comment mène-t-il sa nouvelle expérience loin des lieux d'enfance ? Est-ce qu'il a pu s'acclimater à la vie de pensionnaire ? A-t-il des accointances dans ce nouveau milieu réservé aux réfugiés ? Mis à part la relation d'amitié qu'il a nouée avec Barck, M. Linh est un homme qui vit pratiquement seul. Même dans le dortoir, là où habitent ses semblables, il se retrouve tout le temps seul. C'est le témoignage, en tout cas, du concierge qui travaille dans l'immeuble dans lequel habite M. Linh : "*Oui, a dit le concierge, (en s'adressant à Barck), je vois bien qui vous voulez dire, il (Linh) n'était pas méchant, un peu solitaire c'est tout, mais pas méchant.*" <sup>(271)</sup>

À noter que, tout seul qu'il soit, M. Linh n'est pas à considérer comme un solitaire à la manière des moines qui choisissent de leur propre gré la vie érémitique dans laquelle ils se livrent à de longues méditations, loin de tous les regards. Contrairement aux ermites, M. Linh est poussé à vivre dans la solitude. Car l'harmonie qui n'a cessé de régner dans le petit bourg où vivait le protagoniste a été soudainement compromise, à son arrivée en terre d'exil. Par ailleurs, il a perdu l'habitude de sentir la bonne odeur des aromates, la pureté de l'air, la saveur agréable des soupes. Tous ces éléments aux parfums naturels qui lui donnaient vie et faisaient son bonheur ne font plus partie du présent de M. Linh :

*"La soupe est comme l'air de la ville qu'il a respiré en descendant du bateau. Elle n'a pas vraiment d'odeur, pas vraiment de goût. Il n'y reconnaît rien. Il n'y trouve pas le délicieux picotement de la citronnelle, la douceur de la coriandre fraîche, la suavité des tripes cuites.*" <sup>(272)</sup>

---

<sup>271</sup>. P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op.cit., p. 174.

<sup>272</sup>. Ibid., p. 15.

Ainsi, dans une telle atmosphère, M. Linh ressemble à une plante qui, par manque d'air et de lumière, s'étiolé : "*Quant au vieil homme (M. Linh), il a l'impression d'avoir vieilli d'un siècle.*"<sup>(273)</sup>

À vrai dire, cette incompatibilité d'humeur et de goût qui pousse M. Linh dans ses derniers retranchements, le sépare bien davantage des autres en terre d'accueil. Même si, pour autant qu'il paraisse peu sociable, parfois même misanthrope mais sans aversion envers ses semblables, l'attitude du héros de *La petite fille de Monsieur Linh* de s'enfermer dans le monde de la solitude s'entend également comme un refus de côtoyer les valeurs d'une telle société.

Qu'en est-il de la réaction du deuxième héros de la trilogie, Pierre-Ange Destinat ? Quel comportement préfère-t-il adopter dans un contexte pareil ? Il faut préciser qu'en apparence sa réaction semble parfaitement ressembler à celle de M. Linh, qui s'est engouffré dans la solitude. Cependant, les motifs qui les ont poussés tous les deux à agir ainsi, sont assez différents. Si dans le cas de M. Linh, il s'agit d'une peur de l'autre qui l'a amené tout bonnement vers l'isolement, pour Destinat en revanche, la solitude constitue le fondement de l'être, et même son sort. Ce point de vue, Destinat l'a exprimé dans un repas qu'il a pris en tête-à-tête avec l'institutrice, Lysia Verhareine. Lorsqu'elle lui a demandé si sa solitude ne lui pesait pas trop, il a semblé réfléchir longuement, puis a dit d'une voix grave et douce : "*Être seul, c'est la condition de l'homme, quoi qu'il advienne.*"<sup>(274)</sup>

Cette idée peu consensuelle paraît pour Destinat comme une opinion indiscutable. C'est une conviction, une certitude qui ne contraste nullement, ni avec son mode de vie, ni avec l'univers relationnel dans lequel il vit. Pour ainsi dire, il n'a de rapports ni, d'amitié ni de voisinage. D'ailleurs le narrateur le compare à "*un animal solitaire.*"<sup>(275)</sup>

Sans doute, ce choix de vie cadre parfaitement avec l'ensemble des éléments qui parsèment le texte, et qui participent de loin ou de près à décrire la solitude de Destinat. Comme relate le narrateur, c'est un être qui vit sans compagne, séparé des

---

<sup>273</sup>. Ibid., p. 11.

<sup>274</sup>. P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p. 257.

<sup>275</sup>. Ibid., p. 223.

autres : *" Il était parti seul, comme il avait vécu. "*<sup>(276)</sup> Néanmoins, si la vie en solitaire constitue pour Destinat à la fois un principe et une pratique, il serait toutefois utile de souligner deux événements qui se sont produits au cours de sa vie et qui l'ont marqué profondément. En premier, le décès de sa femme : *" Son veuvage acheva de le casser. Il l'éloigna aussi. Du monde. De nous autres. De lui-même sans doute. "*<sup>(277)</sup> En second, son départ pour la retraite : *" Depuis sa retraite, il ne sortait quasiment plus de sa demeure, et recevait encore moins. C'est-à-dire qu'il ne recevait personne, et passait ses jours dans le silence. "*<sup>(278)</sup> Ces deux moments furent assez déterminants pour qu'il ait tourné le dos à tout ce monde.

Ainsi, l'attitude de Destinat qui préfère s'isoler volontairement se comprend aussi comme un rejet des pratiques de la société. Mieux vaut de se recentrer sur soi-même que d'agir en connivence avec les autres ou de pactiser avec la médiocrité et la bassesse. Car avec les siens il n'a ni les mêmes centres d'intérêt, ni les mêmes idéaux, ni encore le même mode de vie.

Par ce comportement atypique, en se tenant à l'écart du groupe, en se vouant totalement à l'incommunicabilité, Destinat se heurte inexorablement à l'incompréhension des autres. Néanmoins, cette solitude et cette incompréhension comme l'explique M. Rieuneau le placent sur un piédestal, et le hissent au plus haut rang, celui des héros : *" Mais la condition du héros est d'être solitaire et incompris. "*<sup>(279)</sup>

Ce qui mérite ici d'être éclairé, c'est cette posture un peu paradoxale dans laquelle se trouve Destinat. D'une part, c'est un héros, de l'autre il vit en solitaire. En d'autres termes comment peut-il, à la fois, occuper les premiers rangs dans le récit tout en choisissant de vivre dans la solitude ? En réalité, ce choix volontaire de s'isoler des autres, n'altère en rien les qualités du héros. Bien au contraire, il permet de lui reconnaître d'autres attributs, entre autres la force de l'esprit, la détermination, la combativité. Par ailleurs, ce qui convient aux âmes fortes selon V. Hugo, c'est la solitude,

---

<sup>276</sup> . Ibid., p. 235.

<sup>277</sup> . Ibid., p. 34.

<sup>278</sup> . Ibid., p. 222.

<sup>279</sup> . M. Rieuneau, op.cit., p. 139.

elle devient à un moment donné, une ressource inépuisable : "*La solitude est bonne aux grands esprits et mauvaise aux petits esprits.*"<sup>(280)</sup>

Enfin, le troisième roman, *Le rapport*, nous offre deux exemples, celui de Brodeck et celui de sa femme Emélia. Dans ces deux cas, la solitude se mêle inextricablement à la souffrance, pour souligner qu'elle devient insupportable, cruelle, quand elle s'associe à la solitude. Malraux disait que : "*La pire souffrance est dans la solitude qui l'accompagne.*"<sup>(281)</sup>

Brodeck ne fut pas un solitaire qui se plaisait dans l'isolement avant la guerre, mais seulement un personnage prévoyant qui présageait les issues fatales dans le cours des mouvements inconscients des masses. C'est pourquoi, il esquivait ces rassemblements : "*Depuis longtemps, je fuis les foules, je les évite.*"<sup>(282)</sup> Puis, la guerre a pesé lourdement sur son destin, elle a d'abord été l'ouverture sur toutes les dérives, ensuite sont venus la déportation, la torture, qui l'ont inévitablement transformé. À son retour des rivages de la mort, Brodeck a changé ses habitudes, et préfère vivre carrément seul "*Et puis, l'autre raison, c'est que depuis que je suis revenu de la guerre, je ne recherche pas la compagnie des hommes. Je me suis habitué à ma solitude.*"<sup>(283)</sup> Comme nous pouvons le constater, la guerre n'a pas laissé beaucoup de choix au protagoniste sauf celui d'entrer en rupture avec le monde qui l'entoure. Il devient ainsi plus solitaire qu'avant.

De même pour Emélia, la femme de Brodeck, qui était avant le choc, "*vive*"<sup>(284)</sup> c'est-à-dire agile, éveillée. Probablement elle avait le vif, soit du regard, soit du pas, ou encore celui des gestes, soit elle avait tout le don de la vivacité. Durant la guerre Emélia a subi, comme nous l'avons signalé plus haut, la torture et le harcèlement. Cette période a été d'une intensité dramatique pour elle. Emélia l'avait douloureusement vécue mais, en même temps, elle l'avait chèrement payée. Il fallait maintenant savoir comment ce "*mésange oiseau*"<sup>(285)</sup>, comme aimait le décrire le narrateur, était devenu après la guerre. Emélia n'est pas devenue plus qu'un oiseau enfermé dans sa cage, elle s'était

---

<sup>280</sup> . *Le Petit Robert*, op. cit., p. 2447.

<sup>281</sup> . Ibidem.

<sup>282</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 206.

<sup>283</sup> . Ibid., p. 17.

<sup>284</sup> . Ibid., p.76.

<sup>285</sup> . Ibidem.

claquemurée définitivement dans le silence et la solitude "*Emélia, s'était enfermée comme dans une prison, et où elle vivait sans vraiment exister.*"<sup>(286)</sup>

Voilà, ce qu'était Emélia, et ce qu'elle était devenue, un être hébété de douleur, détaché complètement de sa réalité. Les autres héros de la trilogie ne sont pas loin du cas d'Emélia. Tous, soit de leur plein gré, soit involontairement, ils s'aigrissent dans la solitude. Il fallait souligner cette transmutation des personnages et dire ; voilà ce que la guerre a pu engendrer.

Une fois de plus, nous soulignons que le thème de la guerre dans l'écriture claudélienne est relégué dans l'ombre. Et tout l'intérêt est porté sur les effets dégradants de celle-ci, comme par exemple ces réactions psychologiques des personnages qui sont prises au zoom.

Enfin, la dernière manifestation psychologique des personnages, qui bouclera cette série de blessures surtout morales au contact de la dure réalité, et qui s'ajoutera à celles de la souffrance, de la peur et de la solitude, portera la marque du chagrin et de la mélancolie, c'est la tristesse.

### **3.7. La tristesse**

Que répand cette macabre machine de guerre, en plus du sang et des larmes ? Bien évidemment, et entre autres, la tristesse. Un état affectif, le moins qu'on puisse dire, qu'il est pénible, douloureux et qu'il se traduit par une insatisfaction ou un malaise empêchant l'être de se réjouir. La tristesse se manifeste sur le visage, en étant le miroir de l'âme ou sur le regard par des traits affaissés. Ainsi, à quoi ressemblent les personnages du premier plan de la trilogie ? Face à cette affreuse réalité, comment réagissent-ils ?

Dans le premier roman, M. Linh et ses centaines de compatriotes, à leur arrivée en terre d'exil, semblaient manquer de force. Avec leurs corps affaiblis, et les figures qui disaient leur chagrin, ces nouveaux venus fraîchement débarqués de leur province ressemblaient à "*de frêles statues aux visages tristes.*"<sup>(287)</sup> Plus tard, les jours de M. Linh se suivent et se ressemblent, rien n'est là pour couper cette vie au rythme

---

<sup>286</sup> . Ibid., p. 204.

<sup>287</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op.cit, p. 12.

monotone. À l'hospice où il vit, le temps est à l'abattement et à la mélancolie : "*Sa tête est infiniment triste.*"<sup>(288)</sup> En ville lorsqu'il sort, sa tristesse est doublement ressentie :

*"Quand il contemple la ville, Monsieur Linh ne cesse de penser à son ami, le gros homme. Et quand il regarde la mer, il ne cesse de penser à son pays perdu. Aussi la vue de la mer et celle de la ville le rendent-elles pareillement triste. Le temps passe et creuse en lui un vide douloureux."*<sup>(289)</sup>

Le second exemple que nous allons citer appartient au même univers diégétique que celui de M. Linh. Il s'agit d'un important personnage dans le récit, M. Bark. Vraisemblablement, tous les passages descriptifs qui lui sont réservés l'évoquent comme étant une figure romanesque affligée, abattue de chagrin. À commencer par le visage de Bark ; M.Linh voit que les marques de la tristesse et de la chaleur se mêlent sur ce visage : "*Il (M.Linh) s'en veut d'avoir eu un mauvais sentiment à l'égard de cet homme dont le visage est tout à la fois triste chaleureux.*"<sup>(290)</sup> Puis, en le regardant de près, il remarque : "*On dirait que les lèvres de l'homme (Bark) sont fatiguées d'une tristesse insoluble et poisseuse.*"<sup>(291)</sup> Ensuite, en l'entendant parler avec un accent infiniment triste, M. Linh conclut que la tristesse habite Bark, elle vient du fond de son âme :

*"Ce que sent le vieil homme, c'est que le ton de la voix de Monsieur Bark indique la tristesse, une mélancolie profonde, une sorte de blessure que la voix souligne, qu'elle accompagne au-delà des mots et du langage, quelque chose qui la traverse comme la sève traverse l'arbre sans qu'on la voie."*<sup>(292)</sup>

Dans le deuxième roman, *Le rapport de Brodeck*, se trouve un passage qui restitue bien l'histoire attristante du héros qui a été frappé de malheurs durant sa vie. Il a assisté à beaucoup de scènes de pleurs, où les gens ont été réduits à néant, il a vu énormément de larmes versées. Lui-même, par ailleurs, a vécu des moments d'horreur

---

<sup>288</sup>. Ibid., p. 126.

<sup>289</sup>. Ibid., p. 131.

<sup>290</sup>. Ibid., p. 30.

<sup>291</sup>. Ibid., p. 48.

<sup>292</sup>. Ibid., p. 52.

dans les camps de la mort qui resteront gravés à jamais dans sa mémoire. Toutes ces images vues, ou vécues l'ont profondément affligé. Elles ne lui donnent guère l'envie de se réjouir ni d'espérer mieux. Bref, sa vie ne lui renvoie que tristesse et chagrin :

*"J'ai vu beaucoup d'hommes pleurer dans ma vie. J'ai vu beaucoup de larmes couler. J'ai vu tant d'êtres broyés comme de simples noix que l'on fait éclater à l'aide d'un gros caillou, et qui ensuite ne sont plus que débris. Au camp, c'était notre quotidien."*<sup>(293)</sup>

Enfin, le dernier roman offre un exemple rare qui résume à lui seul le triste univers dans lequel s'étirole le héros des *Âmes grises*, Pierre-Ange Destinat. Celui-ci, bien qu'il vive dans la richesse, qu'il possède entre autres, la plus somptueuse demeure dans le village, *"pour en revenir au Château, l'honnêteté pousse à dire que c'est la demeure la plus imposante du bourg"*,<sup>(294)</sup> ce signe de richesse et bien d'autres ne lui ont procurés, hélas ni la joie, ni le plaisir de vivre. Cela dit, pas une chose, ou un quelconque objet dans l'univers de Destinat qui n'exprime une certaine mélancolie. Ainsi une tristesse infinie se dégage de sa forteresse :

*"Le château était un lieu défunt, qui avait arrêté depuis des lustres de respirer, de résonner du bruit des pas, du son des voix, des rires, des rumeurs, des disputes, des rêves et des soupirs"*<sup>(295)</sup>,

De ces pièces qui se trouvent à l'intérieur du château, et de ces objets qu'elles contiennent :

*"Toutes se ressemblaient au fond. C'étaient des chambres nues. Ce que je veux dire, c'est qu'elles avaient toujours été nues, qu'on les sentait délaissées, sans souvenirs, sans passé,*

---

<sup>293</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 342.

<sup>294</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p. 30.

<sup>295</sup> . *Ibid.*, p. 238.



*sans écho. Elles avaient la tristesse des objets qui n'ont jamais servi.*"<sup>(296)</sup>

Au plus près de la vie de Destinât, que les autres ignorent, sa propre chambre paraît garder formidablement l'empreinte du milieu familial. Dans ce lieu intime, l'atmosphère répand lugubrement la grisaille et l'affliction :

*"La chambre de Destinât lui ressemblait. Muette et froide (...). Elle avait puisé dans le sommeil de son hôte (de Destinât) une distance incalculable qui faisait d'elle un endroit peu humain, condamné pour l'éternité à être imperméable au rire, à la joie, aux respirations heureuses. Son ordre même mettait l'accent sur les cœurs morts.*"<sup>(297)</sup>

En réalité, ce milieu qui siffle l'air triste, reflète la personnalité du maître des lieux. C'est le résultat naturel d'une certaine conduite. Destinât paraît d'une nature peu encline à l'allégresse et à la gaité. Ici rien de plus d'expressif que le surnom par lequel l'institutrice Lysia Verhareine l'a désigné : *"Malgré tout, il y eut une jeune personne (Lysia) qui l'avait presque compris, une jeune fille (...), et qui elle, mais pour elle seule, l'avait surnommé Tristesse.*"<sup>(298)</sup>

Tous ces traits saillants, ces stigmates qui marquent les personnages de la trilogie concordent avec l'approche globale de l'œuvre qui accuse de bout en bout ce chaos générateur de désordres social, moral, et humain. Elle met en scène des héros confrontés à des épreuves extrêmement dures qui leur donnent le sentiment d'être abandonnés à leur propre sort, livrés à eux-mêmes, dépouillés de leurs droits les plus élémentaires :

*" Dans les tempêtes du XX<sup>e</sup> s, l'individu ne s'appartient plus, il lui arrive d'être requis par l'Histoire(...). Les romanciers*

---

<sup>296</sup> . Ibid., p. 243.

<sup>297</sup> . Ibid., pp. 244-245.

<sup>298</sup> . Ibid., p. 13.

*montrent des individus arrachés à la vie qu'ils s'étaient faite, qui leur procurait du bonheur.* <sup>(299)</sup>

Ils incarnent par là, le nouveau rôle du héros moderne, comme le signale Michel Raimond : " *On le voit (le héros) brinquebalant, couard, ayant conscience de n'être qu'un accessoire figurant dans cette incroyable affaire internationale.* " <sup>(300)</sup>

Pour ainsi dire, l'objet d'intérêt des romanciers de la fin du XX<sup>e</sup> s, a glissé vers cette catégorie de personnages qui, longtemps ont occupé les seconds rôles. Contrairement aux récits du Moyen Âge soucieux de léguer à la postérité les exploits guerriers, ou les romans du début du XX<sup>e</sup> s dans lesquels l'attention était tournée vers le soldat. Cette évolution dans laquelle la fiction s'est procurée plus d'espace dans le roman, même chez les écrivains qui ont combattu, comme Martin du Gard (*L'été 14*), s'oriente de plus en plus vers une littérature de paix, qui compte nombre d'écrivains engagés dans ce processus. Cette nouvelle orientation a laissé éclore d'autres thèmes tels que : la résistance, la décolonisation, la déportation (*Le rapport de Brodeck*, en est un bon exemple), mais encore cette période de fin de siècle a connu l'émergence de nouvelles idées, comme l'idée d'une littérature contre la guerre. À cet effet, nous tenterons dans ce dernier maillon de la chaîne qui bouclera cette partie, de mesurer l'accent avec lequel Claudel récuse les abus de la guerre, et dire par quels mots, l'esprit de la trilogie réfute la thèse belliciste, mais aussi comment il exprime cette réfutation.

### **3.8. Réfutation de la thèse belliciste et intertextualité**

Face à cette institution destructrice multiforme qui n'est avant tout qu'une pure création humaine, nombreux sont les cris de colère, de refus qui s'élèvent, qui retentissent dans la trilogie, qui témoignent d'un total désaveu et de l'extrême dérision pour ce drame. Ces cris traduisent remarquablement une conscience démystificatrice de la guerre dans ces textes.

En effet, pour condamner, dans toute la force du terme, l'ordre guerrier, Brodeck le protagoniste s'interrompt pour laisser entendre le discours du prêtre Peiper

---

<sup>299</sup> . M.Raimond, op. cit., p. 86.

<sup>300</sup> . Ibid., p. 87.

qui résume sans détour cette malédiction de la guerre qui s'abat sur les pauvres gens : " *Sept ans de malheur ! Sept ans de malheur ! Sept ans de malheur !* " <sup>(301)</sup>

Il s'agit au passage, comme il convient de le souligner, d'une allusion faite au drame de la Deuxième Guerre mondiale (1939-1945) qui a duré sept ans. Ainsi, pour donner un poids sémantique accru à ses propos et insister sur le sens de " *malheur* ", le personnage a fait usage d'une figure de construction qui est la répétition lexicale, dont l'une de ses variantes, comme dans cet extrait est la reduplication <sup>(302)</sup>, qui consiste à redoubler dans le même membre de phrase quelques mots d'un intérêt marqué.

Deuxièmement, ce qui nous semble important, c'est sans doute le choix porté sur cette autorité morale qu'est Peiper pour dénoncer clairement cette malédiction de la guerre. Car, si d'autres voix du paysage narratif sont considérées comme complices par leur silence sur ce sujet, celle de l'église en revanche s'élève contre vents et marées pour marteler nettement son mot, pourvu que cette voix de sagesse jouisse d'une crédibilité assez conséquente pour persuader.

On peut ajouter à ce refus (évoqué dans *Les Âmes grises*) exprimé par Peiper, sous le mode plus ou moins implicite, un autre, qui provient d'un second personnage, l'instituteur du village. Lorsque le maire est venu lui montrer sa classe, le maître lui répond : " *Je suis contre !* " <sup>(303)</sup> Et depuis, on appelle l'instituteur " *le contre* ". Et là, le narrateur se demande contre qui l'enseignant s'insurge, en disant : " *C'est bien beau d'être contre. Mais contre quoi ?* " <sup>(304)</sup> Et ce " *quoi* ", nous devinons qu'il s'agit de la guerre, pour la simple raison que " *le contre* " devient fou de rage quand il entend les détonations des canonnades provenant des lignes de front, non loin du village : " *Il dépassa la borne un jour de grande canonnade. (...). Les gamins (les élèves) racontèrent plus tard que "le contre" s'était tenu à la tête à deux mains, pendant près d'une heure, à la faire éclater (...).* " <sup>(305)</sup> Cette manière avec laquelle un important personnage du récit laisse éclater sa colère montre clairement l'égarement, le désarroi de l'homme face à la guerre.

---

<sup>301</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p.167.

<sup>302</sup> . Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, A. Colin, 2013(2<sup>ème</sup> éd), p.27.

<sup>303</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op. cit., p. 50.

<sup>304</sup> . Ibidem.

<sup>305</sup> . Ibid., p. 51.

C'est un cri de fureur lancé une fois de plus contre cette boucherie, même si l'attitude du maître l'accuse d'être un fou :

*" Parfois, il arrêta sa leçon et regardait les enfants en faisant la mitraille avec sa bouche et sa langue, ou bien encore il mimait l'obus tombant sur le sol, en se jetant par terre, et puis il restait ainsi, inerte, de longues minutes. Il était bien seul dans cette affaire." (306)*

Cette prise de position mérite non seulement, le soutien du narrateur quand il le cautionne implicitement en disant : *" La folie, c'est un pays où n'entre pas qui veut. Tout se mérite" (307)*, mais aussi c'est un soutien qui vient de la part de Maurice Rieuneau, qui oppose un veto catégorique sur ce sujet : *"Il n'y a que les fous et les lâches qui refusent la guerre quand leur patrie est en danger. Alors vivent les fous et les lâches!" (308)*

Contrairement aux thuriféraires de la thèse belliciste qui acceptent l'idée de la guerre en la comparant à un enfantement qui ne peut se faire, selon eux, que dans la douleur, ou mieux encore, qui pensent que le bien puisse sortir du mal, le concepteur de la trilogie s'oppose catégoriquement à la réalité guerrière. Il tente de compléter ce tableau rageur en multipliant les appels de détresse contre cette absurdité qui professe la mort et sème la vengeance. À cet égard, il rejoint une constellation de romanciers qui défendent la thèse pacifiste, comme Céline, Jean Giono, et d'autres qui pensent pour leur part qu'aucun profit ne vient de la ruine. À cet effet, il serait pertinent d'examiner l'approche avec laquelle, P. Claudel suggère son refus pour la guerre.

### **3.8.1. La vision nauséuse, à la manière de Céline**

Il faut signaler en amont, la concordance de deux visions portant sur l'examen de la situation en temps de guerre. D'un côté, la vision de Céline qui dresse dans *Le voyage* un constat sévère sur cet état de fait :

---

<sup>306</sup> . Ibid., p. 50.

<sup>307</sup> . Ibidem.

<sup>308</sup> . M.Rieuneau, op.cit., p. 303.

*"La guerre, (...), c'est une prophétie de mort, la ronde des éventrés, des décapités, des amputés, le cortège de la démence pouilleuse. Il n'y a rien de noble là-dedans : c'est une saloperie infecte, un charnier putride dans lequel les pauvres types perdent pied." (309)*

De l'autre, la vision claudélienne qui s'inscrit dans le même ordre d'idées visant à rendre à la guerre son sens tragique :

*" La guerre avait été un grand bouillon, qui avait brassé des centaines de milliers d'hommes. Certains étaient morts, d'autres avaient survécu (...).La grande boucherie n'avait pas seulement haché des corps et des esprits; elle avait aussi permis à un petit nombre de se faire porter disparus, et d'aller tâter l'air bien loin de leur pays." (310)*

Ainsi, Claudel éprouve la même angoisse que Céline. Cependant ce sentiment de peine partagé ne trouve son apogée, que lorsque Claudel rejoint la réflexion nauséuse de Céline, selon laquelle, Bardamu, dans *Le voyage*, est saisi devant l'horreur par la nausée, il a le cœur barbouillé. Cette sensation d'extrême dégoût a été remarquablement commentée par Maurice Rieuneau :

*" Cette nausée ne peut pas s'expliquer par une émotion : il s'agit de viande de boucherie. Elle traduit symboliquement un paroxysme de dégoût devant cet univers absurde de la guerre. Un abattoir international en folie qui semble inventé par des fous obsédés de massacre. " (311)*

Par cette forme de pensée très originale, Céline rejette avec violence et répugnance cette guerre monstrueusement inhumaine. Pour lui, elle provoque le vomissement, un état d'écœurement profond provenant du fond de l'âme. Par analogie à

---

<sup>309</sup> . Ibid., p. 305.

<sup>310</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op. cit., p. 270.

<sup>311</sup> . M. Rieuneau, op. cit., pp. 305-306.

cet esprit de révolte célinien, le concepteur de la trilogie semble emprunter le même chemin que Céline. Il nous fait savoir par la voix de son narrateur, la sensation de gêne éprouvée par Bark, qui rappelons-le, était le seul qui participait activement à l'une des guerres dont le théâtre des crimes n'était autre que le village de M. Linh. Ainsi, pour mesurer la barbarie des actes, les exactions commises et les dommages qui ont été laissés, il n'y a pas mieux ici que les propos tenus par Bark :

*"On nous a demandé d'y semer la mort, avec nos fusils, nos bombes, nos grenades..."<sup>(312)</sup>. " Tous ces villages dans lesquels on est passés, dans la jungle, ces gens qui vivaient de rien et sur lesquels on devait tirer, ces maisons, toutes fragiles, faites de paille et de bois comme sur votre photographie, vous savez... Le feu dans ces maisons, les hurlements, les enfants qui s'enfuyaient, nus, sur les chemins, dans la nuit et les flammes..."<sup>(313)</sup>*

En exhumant ses vieux et mauvais souvenirs, ses remords qui le harcèlent continuellement, Bark a pleuré à chaudes larmes sous l'effet du regret. Puis il a eu un haut-le-cœur, c'est-à-dire une nausée, un état qui exprime allégoriquement le dégoût qui l'opresse et le sentiment de la honte qui le tenaille : *" Il pleure toujours. Il a la nausée. Une nausée qui vient de très loin et qui le remue, le boxe, le bourre de coups, l'écrase. La honte le travaille comme une bile."* <sup>(314)</sup> La deuxième réaction de rejet pour les dévastations de la guerre s'inscrit également dans la même vision nauséuse de Céline. Et là, Claudel réitère cette formule signifiante dans *Le rapport de Brodeck*, pour indiquer de plus en plus sa farouche opposition à cette tourmente. Il nous invite par la voix de son héros Brodeck, témoin de la scène la plus cruelle de la trilogie, celle qui décrit l'homme dans un état qui l'associe plus à la bestialité qu'à son humanité. Pour cela, et pour un effet dramatique qui émeut vivement le lecteur, il fait un choix paradoxal, il choisit pour la scène du crime deux acteurs, un enfant : *"Un enfant de treize ans peut être, guère plus, à la peau fragile et fraîche, dont les dents brillaient dans la nuit et qui souriait comme un*

---

<sup>312</sup>. P. Claudel, *La Petite Fille de Monsieur Linh*, op.cit., p. 96.

<sup>313</sup>. Ibid., pp. 96-97.

<sup>314</sup>. Ibid., p. 98.

dément. " <sup>(315)</sup> , afin d'endosser le rôle du criminel, celui qui tue sans le moindre scrupule, sans état d'âme. Tandis que le choix du rôle de la victime se portait sur un vieillard,

*" c'était un vieillard, recroquevillé un peu plus loin dans l'encoignure d'une porte. Il était d'une grande maigreur et sa longue barbe blanche étirait sa figure en l'amincissant plus encore. Il tremblait et tendait le bras vers moi. " <sup>(316)</sup>*

Pour l'un des acteurs comme pour l'autre, c'est-à-dire l'enfant et le vieillard, si l'on se réfère aux lois qui régissent les conflits, tous les deux sont normalement épargnés des affres de la guerre. Cependant, cette scène extrêmement violente dont le héros n'est autre que l'enfant de treize ans, contredit toutes les normes et témoigne d'une situation démentielle dans laquelle un homme peut sombrer. Pour Brodeck, cette scène l'avait plongée dans une pensée infinie, une sorte de songe : *"Je me disais que j'étais en train de rêver."* <sup>(317)</sup> Hélas, il assiste tout entier, tout hébété, et voit de ses propres yeux à un véritable crime qu'il raconte scrupuleusement :

*" Il (l'enfant) leva son bâton bien au-dessus de sa tête et l'abattit en hurlant sur le vieil homme qui ne cria pas mais qui ouvrit les yeux et les écarquilla, et se mit à trembler comme si on l'avait précipité dans une rivière glacée. L'enfant lui donna un deuxième coup, sur le front, puis un troisième, sur l'épaule, puis un quatrième, puis un cinquième... Il ne s'arrêtait plus et riait. (...). Le crâne du vieillard éclata dans un bruit sec de noisette que l'on brise entre deux cailloux. L'enfant tapait comme un fou, avec de plus en plus de force, toujours hurlant (...), toujours en riant (...). Ses coups se ralentirent, puis cessèrent. " <sup>(318)</sup>*

Donc Brodeck, sur qui est dévolue la narration, dépeint cette mise à mort du vieillard, non pas seulement pour le besoin descriptif de l'horreur et de la souffrance physique, mais il semble qu'il nous invite à réfléchir sur la portée philosophique de la scène qui vise surtout l'horreur morale. En d'autres termes, s'il étale au grand jour ces abus de violence et ces sévices, le but est d'éveiller les consciences sur une telle situation

---

<sup>315</sup> . P. Claudel, *Le Rapport de Brodeck*, op.cit., pp. 228-229.

<sup>316</sup> . Ibid., p. 226.

<sup>317</sup> . Ibid., p. 229.

<sup>318</sup> . Ibid., pp. 229-230.

dramatique, d'alarmer les esprits sur ce grave danger qu'encourt l'homme, et dont personne n'est en mesure d'estimer les désastres qui vont entraîner sa chute morale. En somme, cette tourmente porte de vives inquiétudes, elle pose moult interrogations sur le devenir de l'homme : jusqu'où ira-t-il ce monde ? Ira-t-il jusqu'au bas de cette pente fatale ? Ou ira-t-il au fond de l'abîme ? Il faudra bien qu'un jour ou l'autre la voix de la sagesse prime sur le non-sens.

Peu après, cette scène d'extrême brutalité, *"Il (l'enfant) fut pris d'un spasme violent et il vomit un liquide jaune, à deux reprises, puis il partit en courant (...)."* <sup>(319)</sup> Le petit criminel n'a pas résisté, ses nerfs ont brusquement craqué, il est vivement bouleversé par le crime qu'il a perpétré. Devant cette face terrible de la réalité, il contemple avec horreur le cadavre du vieillard :

*"Puis ses yeux (les yeux de l'enfant) revinrent vers le vieillard, dont le visage ne ressemblait plus à rien, ses paupières fermées et atrocement gonflées ayant chacune désormais la grosseur d'une pomme."* <sup>(320)</sup>

C'est un mal profond qui le saisit aux tripes. L'enfant est pris d'un mouvement de convulsions intense avant de s'éclipser. Outré lui-même par la férocité de l'acte, la sauvagerie du crime, Brodeck sent entre ses dents un liquide d'un goût fortement désagréable : *"Ma bouche était pleine d'une bile amère."* <sup>(321)</sup> Certainement, le héros ressent toute l'amertume du monde, car on associe souvent à cette bile amère, les accès de tristesse et de colère. Là encore, la vision nauséuse est avancée comme un argument qui n'accorde aucun consentement à la guerre. Il ressort ainsi clairement de l'examen de ses trois romans que Claudel a écrit sur la guerre pour la dénoncer et non pour la célébrer. Dans ce cas, faut-il le considérer comme un révolté ? Oui, nous confirmons cette tendance intellectuelle de l'auteur, du moment où il adopte de bout en bout dans la trilogie une attitude de refus en se dressant explicitement, parfois tacitement contre l'ordre guerrier. Mais il serait bien utile de nous interroger sur cette image de la "nausée"

---

<sup>319</sup> . Ibidem.

<sup>320</sup> . Ibidem.

<sup>321</sup> . Ibidem.



qui réapparaît dans les scènes décrites chaque fois que l'horreur culmine. Pour le concepteur de l'œuvre, la guerre est d'une laideur si abjecte, si horrible qu'elle inspire aux personnages de la trilogie une violente répulsion, elle leur donne des crispations. Donc, autant les violences décrites sont épouvantables, autant elles provoquent d'intenses contractions spasmodiques. Cet état convulsif exprime symboliquement une sensation de désenchantement et de répugnance des acteurs face à l'horreur. Ici, l'idée de la nausée insérée dans l'écriture claudélienne, ou dans la vision de Céline, est comparable au rôle du négatif dans le procédé de la photographie, comme l'a interprété M. Rieuneau qui dit à ce propos, qu'il s'agit d'une " *vision noble de l'humanité, qui fonde la vision nauséuse comme un négatif fonde un positif en photographie (...)* " <sup>(322)</sup>

Deuxièmement, si la guerre est perçue comme une angoisse dans la trilogie, il s'agit de la déprécier, de détruire ce mythe longtemps considéré dans les épopées comme noble. De ce fait, ce jugement négatif est conçu comme une dénonciation pure et simple de la guerre en l'exposant avec cette image au travers de laquelle se dégage l'horreur,

*"(...), la guerre s'impose comme un cauchemar et un scandale. Exorciser le cauchemar en le fixant, dénoncer le scandale en décrivant l'horreur et l'absurdité des souffrances, tels seront leurs (les gens de tendance humaniste, selon M. Rieuneau) buts le plus souvent.* " <sup>(323)</sup>

Mieux encore, nous considérons ces images de l'horreur, ces abus de violence qui parsèment les textes de la trilogie, comme des éléments essentiels qui participent largement à la noirceur foncière de l'œuvre, ce pourquoi elle paraît souvent, si lugubre et si insoutenable. Cette stratégie dans l'écriture vise particulièrement à agir sur le lecteur afin qu'il haïsse cette guerre et reconnaisse par conséquence, qu'elle ne sert qu'à une référence négative, et qu'elle ne produit que la ruine. À cet égard, l'idée de la guerre est chassée en passant par l'horreur, " *La guerre sert de repoussoir.* " <sup>(324)</sup> Mais derrière ce dénigrement, ce sentiment de refus systématique, cette colère qui éclate à

---

<sup>322</sup> . M. Rieuneau, op. cit., p. 311.

<sup>323</sup> . Ibid., p. 27.

<sup>324</sup> . Ibidem.

chaque fois que les scènes accablantes de la guerre se racontent, derrière tout cela se répandent les premières semences de la paix, se posent les premières pierres de l'édifice social dans lequel l'esprit, les intentions pacifiques l'emportent sur le bellicisme, à la manière de la lumière du jour qui succèdera à l'obscurité de la nuit.

Donc, Claudel a examiné avec soin un sujet aussi brûlant que la guerre avec un style finement ouvragé, plein de somptuosité dont lui seul a le secret. Quand il nous a décrit ce monde affreux, il a voulu montrer les répercussions qu'a eues la guerre sur les protagonistes de la trilogie, notamment Brodeck, l'Anderer, Monsieur Linh et Lysia Verhareine. Et pour mieux assurer une place de choix, au sein du club très fermé des auteurs contemporains, Claudel a su tirer avantage de l'expérience littéraire de ses prédécesseurs. Il a puisé sélectivement à plusieurs sources littéraires. Comme nous venons de le montrer ci-dessus, il a emprunté la vision nauséuse à Céline, mais sans pour autant se restreindre à cette forme pour exprimer ses idées, il a partagé également avec d'autres romanciers leurs points de vue.

### **3.8.2. La réfutation de la guerre à la manière de Jean Giono, sous le couvert de l'esprit grégaire**

Un autre romancier du XX<sup>e</sup> s avec qui Claudel a partagé également un point de vue, c'est Jean Giono, l'un des rescapés de la Première Guerre mondiale, à qui il voue une admiration particulière du fait qu'il a écrit en 1931 un chef d'œuvre, "*Le Grand Troupeau*", dans lequel il "*refuse toutes les guerres au nom de la vie.*"<sup>(325)</sup> Il a fait défiler des images d'une intensité poignante de la guerre, lesquelles sont devenues par la suite, dans le monde de l'écriture romanesque des marques indispensables, ou plutôt des passages incontournables pour ceux qui examinent le thème de la guerre. Voici quelques marques citées dans *Le Grand Troupeau*, "*Giono montre (...) des hommes contraints de quitter leur village(...), c'est une charrue abandonnée, un troupeau sans maître, une femme privée d'amant.*"<sup>(326)</sup>

---

<sup>325</sup> M. Rieuneau, op.cit., p.289.

<sup>326</sup> M. Raimond, op.cit., p. 86.

Il faut souligner qu'il y a une certaine correspondance entre ces scènes et celles de la trilogie. Notamment avec le héros de *La petite fille de Monsieur Linh* qui a fui loin sa patrie, car la guerre fait rage : " *Debout à la poupe du bateau, il (M.Linh) croit s'éloigner son pays, celui de ses ancêtres et de ses morts.* " <sup>(327)</sup> De même pour Brodeck qui a échappé au massacre. Petit enfant de quatre ans, il était contraint de quitter son village avec Fédorine, qui par chance est tombée sur lui dans les ruines, jouant avec les restes d'un squelette. À partir de ce jour, Fédorine devient la mère adoptive de Brodeck :

*" Elle (Fédorine) m'a dit de regarder en contrebas ce qui restait de mon village."Regarde bien petit Brodeck, tu viens de là et tu n'y retourneras plus car il ne restera plus rien de lui bientôt. Ouvre grand tes yeux !"* <sup>(328)</sup>

Une autre scène, mais dans *Les Âmes grises*, montre bien le grand désarroi dans lequel vit Lysia Verhareine, et qu'elle exprime dans ses lettres envoyées à son futur mari parti pour le front :

*"Je veux vite la fin de cette guerre pour devenir ton épouse, et te faire de beaux enfants qui te tireront la moustache !" <sup>(329)</sup>"Le temps me paraît un monstre né pour éloigner ceux qui s'aiment, et les faire souffrir infiniment."* <sup>(330)</sup>

C'est un tableau, aux couleurs noires qui dessine le déchirement du couple, qui s'ajoute au chagrin de l'éloignement du pays, résultats de la guerre. Ce tableau contient les marques conceptuelles de Giono, reprises par Claudel.

Néanmoins, ce qui nous semble, le plus notable c'est cette notion de "troupeau" par laquelle s'ouvre l'œuvre de Giono qui s'intitule : " *Le Grand Troupeau*". A priori, cet " *élément paratextuel de première importance* " <sup>(331)</sup>, à savoir le titre, s'il porte une telle connaissance élémentaire, cela montre sans doute l'intérêt que suscite cette

---

<sup>327</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op.cit., p. 9.

<sup>328</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 29.

<sup>329</sup> . Ibid., p. 250.

<sup>330</sup> . Ibid., p. 258.

<sup>331</sup> . V. Jouve, *Poétique du roman*, Paris, A. Colin, 2010, p. 11.

notion. D'autre part, si celle-ci à l'abord de l'œuvre prend seulement une forme d'intuition ou une simple représentation pour l'esprit, à la fin de la lecture en revanche, elle devient une matière de réflexion pour la pensée.

C'est pourquoi Giono, quand il compare ces hommes partant à la guerre, à des troupeaux, il établit ainsi un rapport de comparaison à travers lequel il nous invite à réfléchir profondément sur cette attitude moutonnaire, il dit en substance :

*" Ce troupeau d'hommes titubant de fatigue et de sommeil, marchant à la mort, comme le troupeau de moutons de Valensole, laissant au bord du chemin ses blessés et ses invalides. Entre bêtes et soldats s'établit, tout au long du roman, une correspondance symbolique, de nature poétique." <sup>(332)</sup>*

Ce mot " troupeau" a été repris littéralement trois fois par Claudel dans *Le rapport de Brodeck*, mais avec des connotations différentes.

Premièrement, lorsque Brodeck est revenu de l'auberge de Schloss, Fédorine, soucieuse de son état, lui posa une question pour savoir ce qui s'était passé dans ce rassemblement des villageois à l'auberge. Elle l'écouta attentivement faire son récit. Puis, avec simplement quelques mots secs, la vieille qui avait toute sa tête, lui répondit : *" Quand le troupeau a fini par se calmer, il ne faut pas lui donner des raisons de remuer de nouveau." <sup>(333)</sup>* C'est une insinuation faite à l'esprit naïf des gens réunis à l'auberge, en les nommant "troupeau", s'ils passent par un moment d'accalmie, il serait irrationnel de leur donner prétexte pour qu'ils reviennent encore à une situation agitée. Puis, le mot fait sa deuxième apparition, lorsque Brodeck compare cette centaine de manifestants, sortis dans les rues, à des gardiens de troupeau : *"Les hommes (...) qui faisaient songer à des gardiens de troupeau (...)." <sup>(334)</sup>* Enfin, pour sa troisième occurrence, le mot prend un sens plus fort que les précédents. C'est le maire Orschwir qui compare son rapport avec ses administrés à celui d'un berger avec son " troupeau", il le dit explicitement à Brodeck :

---

<sup>332</sup> . M. Rieuneau, op.cit., p. 285.

<sup>333</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p.187.

<sup>334</sup> . Ibid., p. 216.

"Je suis le berger. Le troupeau compte sur moi pour éloigner tous les dangers." <sup>(335)</sup> En usant du mot "troupeau", Claudel veut lui donner un sens métaphorique qui consiste à accuser solennellement ce comportement grégaire des personnages qui obéissent, suivent aveuglément sans discernement, ni résistance. Mais il veut montrer également le rôle de figurants qu'ils jouent dans une pareille situation. Ce sont au mieux des brebis égarées que seul le bon berger ramène au troupeau. Pour examiner davantage cette idée congruente à cette circonstance si douloureuse, dans laquelle l'individu est presque réduit à néant et dont le sort ne lui appartient pas, il serait utile de nous enquérir du rôle des individus dans la trilogie et voir quelles attitudes ils adoptent ? Ou plutôt comment ils réagissent dans ce mécanisme géant de la guerre. Agissent-ils par simple dévouement, de par leur propre volonté, ou par contrainte d'être rattrapés un jour par l'Histoire ? Avant d'évoquer quelques rôles qui paraissent effacés dans la trilogie, il y a un point essentiel et sur lequel il faut mettre l'accent. Pour cela, nous précisons que l'intérêt pour les images décrites et les récits exposés ici et là dans l'œuvre, n'est pas focalisé sur les événements qui prétendent reproduire le réel, mais sur ces humbles personnages qui vivent en retrait, qui ont un faible poids sur la balance du pour et du contre, ou disons-le, qui sont des poids morts. Ceux-là sur lesquels tombent toutes les calamités, et dont le malheur agite l'existence, forment l'un des traits saillants de l'écriture claudélienne. Les exemples ne manquent pas dans la trilogie pour mettre en valeur cette catégorie. À titre illustratif, nous en énumérons quelques uns au bord de l'abîme exerçant de misérables métiers que la guerre laisse subsister. Il s'agit par exemple, d'une "récupératrice de peaux"<sup>(336)</sup> qui s'appelle Joséphine, ou d'un "tanneur de peaux", <sup>(337)</sup> qui se nomme Elphège Crochemort, ensuite d'un "travail sans importance" <sup>(338)</sup>, celui de Brodeck qui : "Consiste à faire de brèves notices sur l'état de la flore." <sup>(339)</sup> Ou encore de Monsieur Linh qui travaille dans les rizières. En somme, si la guerre a épargné une minorité de la population, et là, nous songeons surtout à Destinat, à Mierk dans *Les Âmes grises*, à Hans Orschwir, à Schloss dans *Le rapport de Brodeck*, qui ont gardé à l'abri leurs privilèges, cependant, elle a dégradé, écrasé un plus grand nombre. Numériquement, la liste des déshérités qui sont

---

<sup>335</sup> , Ibid., p. 368.

<sup>336</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op. cit., p. 146.

<sup>337</sup> . Ibid., p. 127.

<sup>338</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 21.

<sup>339</sup> . Ibidem.

laminés par la guerre reste largement supérieure à celle de ceux qui ont tiré profit de cette situation.

C'est pourquoi, la composition de la trilogie exprime en partie l'extrême marasme dans lequel vit le plus grand nombre de personnages qui, malgré leur prédominance, ne font preuve d'aucune résistance à l'égard d'une minorité bien évidemment influente. Ils suivent sans émettre la moindre réserve sur l'ordre d'aller à la boucherie. Alors ils sont considérés comme de simples sujets, condamnés à subir l'autoritarisme d'une poignée d'hommes qui décident de leur sort. Par ailleurs, cette mainmise de quelques-uns sur la destinée de tous les autres apparaît dans l'œuvre de Claudel, comme l'un des critères qui lui offre la particularité, d'être originale :

*" En effet, les guerres représentent une rupture dans la vie sociale, elles introduisent dans un autre univers moral, où l'individu est étroitement subordonné au groupe, où l'obéissance aux ordres se fait absolue et où les rites de destruction deviennent impératifs. " (340)*

Cette stratégie dans l'écriture inscrit, à notre point de vue, la conception de l'auteur dans une perspective qui dénonce vigoureusement ce chaos voulu seulement par quelques-uns, mais accepté en définitive par tous, sans même leur consentement explicite. Pour cela, la technique du narrateur dans *Le rapport de Brodeck* consiste à s'effacer pour un temps, afin de laisser entendre souvent une voix importante du récit qui porte ses jugements sur les faits et les personnages, comme il a accordé une faveur au prêtre Peiper pour se prononcer sur le thème de la guerre. Cette fois-ci, sa préférence est maintenue pour une autre voix du récit, celle de Diodème, l'instituteur du village, un homme avide de sensations intellectuelles : *"(...) Diodème l'instituteur (...), lui qui fouillait partout, dans les papiers et dans la tête des gens, et qui avait tellement soif de savoir les choses et leurs revers. " (341)* Son seul mobilier était donc les livres, les documents et les archives. Diodème s'interroge sur ce détachement des gens pour leur sort, cette indifférence aux malheurs d'autrui et aux événements.

---

<sup>340</sup>. Abou-Baker Abelard Mashimango, op.cit., p.14.

<sup>341</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 17.

*"Ce que je voudrais, c'est comprendre, (...). Les hommes vivent un peu comme les aveugles, et généralement, ça leur suffit. Je dirais même que c'est ce qu'ils recherchent, éviter les maux de tête et les vertiges, se remplir l'estomac, dormir (...), faire la guerre parce qu'on leur dit de la faire." (342)*

Mais dans tout cela, ce qui est incompréhensible pour Diodème, c'est cet esprit d'imitation, ce comportement moutonnier qu'adoptent les gens dans des situations pareilles. Il dit : *"On ne comprend jamais rien, ou très peu de chose."*<sup>(343)</sup> Pourquoi se laissent-ils entraîner facilement par la foule ? Pourquoi l'individu accepte-t-il inconsidérément de se sacrifier pour une société en perte de repères ? Pour la simple raison, comme dit Diodème, de *"faire la guerre parce qu'on leur dit de la faire."*<sup>(344)</sup> Ici, nous abordons un problème d'une importance capitale, celui qui détermine le rapport entre la société et l'individu. Le citoyen conserve-t-il sa dignité dans un ordre social qui a fait son choix pour la guerre ? Quelle place occupe-t-il dans ses moments de peine et de douleur ? Résolument, M. Rieuneau ne croit pas qu'il existe encore des individus, dans le sens plein du mot, avec une volonté individuelle qui pèse dans la décision collective et réoriente le cours des événements :

*"L'instinct grégaire, qui est le fondement de la société est un des ressorts les plus puissants de la nature humaine, prend si totalement le dessus que l'individu disparaît, va même jusqu'à se sacrifier pour l'espèce." (345)*

Cette "loi" du grégarisme qui s'oppose à l'initiative et à la réflexion individuelle devient plus évidente dans *La petite fille de Monsieur Linh*. Ici, rien de mieux que les propos tenus par Bark, lorsqu'il s'adresse à M.Linh pour chercher à se blanchir et recevoir grâce auprès du héros, pour les exactions qu'il a commises dans le village de son ami, M. Linh. Sinon, pourquoi argue-t-il qu'il était jeune et que tout cela ne dépendait absolument pas de lui ? *"On ne m'a pas demandé mon avis, vous savez. On m'a forcé à y*

---

<sup>342</sup> . Ibid., p. 39.

<sup>343</sup> . Ibidem.

<sup>344</sup> . Ibidem.

<sup>345</sup> . M. Rieuneau, op.cit., p. 91.

*aller. J'étais jeune. Je ne savais pas. C'était une guerre.*" <sup>(346)</sup> Puis, il ajoute : "(...) *On nous a demandé d'y semer la mort, avec nos fusils, nos bombes, nos grenades...*" <sup>(347)</sup> Ces propos dont le sens dénote les remords, le regret, ne dispensent en rien ce personnage de sa responsabilité pour les crimes commis. Bien au contraire, ils traduisent une attitude passive des personnes qui se conforment aux idées de leur milieu, même quand elles sont noires. Par-là, ces gens ignorent l'existence d'un destin individuel à côté d'une vie sociale et collective, ils obéissent servilement à une sorte d'oligarchie que M. Rieuneau appelle "*la meute*" :

*"La meute a fait de nous de bons citoyens, nous avons une conscience, qui est l'instinct d'accomplir sottement, au profit de la horde, des actes dangereux pour l'individu."* <sup>(348)</sup>

Sur ce point donc, la portée philosophique de la trilogie conteste délibérément ce conformisme sclérosant selon lequel les personnages subissent avec passivité la "loi" du gréganisme qui nie, bien entendu, l'existence des destinées individuelles. Et là, Brodeck nous suggère la conduite qui doit être tenue dans une société qui n'admet pas la différence de pensées :

*"Chez nous, pour survivre, mieux vaut se fondre, ne rien laisser saillir, être aussi simple et brut que le bloc de granit émergeant du plat d'un chaume."* <sup>(349)</sup>

Outre "*la vision nauséuse*" de Céline, et la notion de "*troupeau*" de J. Giono, qui ont été introduites dans la trilogie pour désapprouver l'ordre guerrier, P. Claudel a fait appel également à une autre, la désertion.

### **3.8.3. La désertion, le dernier recours des faibles**

Dans *Les Âmes grises*, le narrateur nous informe de l'arrestation de deux déserteurs par les gendarmes. Ce ne sont pas les premiers qui ont fui le front.

---

<sup>346</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op.cit., p. 95.

<sup>347</sup> . Ibid., p. 96.

<sup>348</sup> . M. Rieuneau, op.cit., p. 91.

<sup>349</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 242.



*"Depuis quelques mois, c'est le début de la débandade. Il en filait ainsi du front chaque jour, et qui allaient se perdre dans la compagnie préférant parfois crever tout seuls dans les fourrés et les boqueteaux plutôt que d'être hachés par les obus." (350)*

Opportunément pour l'armée, le triste sort qui est réservé à ces deux là va servir d'exemple aux autres soldats. Mais pour le juge Mierk, par manque de preuves dans l'assassinat de Belle de jour, les deux déserteurs font de parfaits coupables. Oublions l'histoire de ces deux jeunes soldats et ses rebondissements, et bornons-nous au thème de la désertion, glissé dans le récit. Pourquoi ceux-là fuient-ils le champ de bataille ? Savent-ils que leur insoumission signifie la mort ou la prison ? Il faut souligner que dans le meilleur des cas, s'ils échappent à la peine capitale, ces soldats partent généralement pour un long séjour dans l'univers carcéral.

À cet effet, l'acte de désertion s'interprète comme une marque de courage plutôt qu'un signe de lâcheté et de trahison. Car, préalablement le déserteur sait que s'il tombe entre les mains de l'ennemi, ou dans les nasses de ses compatriotes, soit il est mort, soit il est prisonnier. Donc, malgré les risques certains de l'aventure qu'il court, pourquoi a-t-il agi ainsi, si ce n'est pas le courage qui le pousse à de telle action ?

Deuxièmement, quand le déserteur refuse d'aller aux tranchées, c'est qu'il éprouve une répugnance à tuer. Au demeurant, le désir de s'évader du cauchemar connote ici le refus catégorique de l'ordre guerrier qui ôte la vie et de plus, il traduit un principe fondamental qui dit : *" Toute existence est sacrée."* (351)

En prenant ainsi la décision de fuir le front, les militaires déserteurs se dressent consciemment contre leurs supérieurs hiérarchiques. Ils préfèrent être prisonniers que de simples serviteurs qui exécutent sans mot dire les instructions de leurs maîtres. Ce choix est merveilleusement exprimé par Emile Chartier, dit Alain, dans son œuvre *Mars ou la*

---

<sup>350</sup>. P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p. 178.

<sup>351</sup>. M. Rieuneau, op.cit., p. 476.

*guerre jugée, en peu de mots, qui ont été repris littéralement par M. Rieuneau : "Je m'enfuis aux armées, aimant mieux être esclave de corps que d'esprit." (352)*

Même si de la conception de la trilogie se dégage une intention pacifiste du personnage qui désapprouve le recours à la démarche guerrière, il reste que le thème de la désertion constitue à lui seul un argument capital qui annonce combien l'esprit guerrier est rejeté. En effet, cet esprit est observé comme étant une transgression de l'ordre naturel, une remise en cause des valeurs fondamentales de l'œuvre humaine à savoir, liberté, amour, espoir, justice qui s'opposent impérativement au projet des va-t-en-guerre qui s'intitule la mort :

*"(...) Aucun profit n'est à attendre de la guerre (...), que la guerre est absurde, et surtout l'obsession de l'hécatombe d'hommes jeunes, dont la vocation naturelle, instinctive, est d'accomplir leur œuvre d'hommes, dans leur métier, leur famille, l'affirmation que les États, représentants d'une minorité, ont pris le droit de disposer du bonheur et de la vie des individus sans leur consentement (...)." (353)*

En fait, ce qui semble motiver les soldats à abandonner les combats, ce n'est absolument pas le manque de courage, mais c'est plutôt la mauvaise posture dans laquelle la guerre les a mises. Parfois il se trouve, qu'ils font front à des hommes dont les liens, les affinités qui les unissent sont plus forts que les divisions qui les séparent :

*"(...) Ces soldats qui venaient en vainqueurs partageaient nos coutumes, parlaient une langue tellement proche de la nôtre qu'il suffisait de peu d'efforts pour la comprendre et la manier. L'histoire séculaire de notre contrée se confondait avec celle de leur pays. Nous avons en commun des légendes, des chansons, des poètes, des ritournelles, une façon d'accommoder les viandes*

---

<sup>352</sup> . Ibid., p. 256.

<sup>353</sup> . Ibid., p. 474.

*et de préparer les soupes, une même mélancolie et une semblable propension à tomber dans l'ivresse."* <sup>(354)</sup>

Voilà ce qui devient insupportable pour les déserteurs : prendre les armes contre des hommes qui partageaient la même histoire, qui parlaient la même langue, bref, balayer d'une main un passé commun, d'anciens liens d'amitié et un élan de fraternité millénaire. Ce sont les propos de Rifolon, l'un des deux déserteurs, dans *Les Âmes grises*, exprimés en mots clairs et nets dans cette série de questions posées par le juge Mierk et le colonel Matsiev. "(...) *On est même venu nous chercher pour ça, pour tuer ceux d'en face qui nous ressemblent comme des frères, pour les tuer et pour qu'ils nous tuent (...).*" <sup>(355)</sup> Par-là, le thème de la désertion inséré dans la trilogie traduit une volonté mêlée à un goût d'indépendance, il esquisse une voie parmi d'autres à travers laquelle les personnages sont invités à désobéir à un ordre guerrier qui transgresse véhémentement l'ordre naturel.

Ainsi, pour se garantir des destructions et se mettre à l'abri du danger, l'homme doit susciter plus d'intérêt, doit avoir une place de choix dans tout projet qui a pour but le progrès. À cela, il convient de songer consciencieusement pour façonner de la sorte l'esprit humain dès sa plus tendre enfance. C'est en effet ce que suggère Gaston Bouthoul, l'un des fondateurs de l'institut français de polémologie <sup>(356)</sup> dans ses études :

*"Les guerres représentent une rupture dans la vie sociale, elles introduisent dans un autre univers moral, où l'individu est étroitement subordonné au groupe, où l'obéissance aux ordres se fait absolue et où les rites de destruction deviennent impératifs. La polémologie vise ainsi à rendre compte d'un processus d'inversion des règles de vie sociale."* <sup>(357)</sup>

Nous avons examiné dans la première partie de notre étude le rôle révélateur de la guerre, ses incidences, comme les divisions sociales, l'exil, les traits et les stigmates des personnages, une série d'éléments qui restituent à la guerre son sens funeste et montrent combien elle demeure une expérience fortement douloureuse, traumatisante

---

<sup>354</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op.cit., p. 262.

<sup>355</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., p. 183.

<sup>356</sup> . Le terme de polémologie désigne l'étude des guerres.

<sup>357</sup> . Gaston Bouthoul, *Les guerres, éléments de polémologie*, Paris, Payot, 1951, p. 14.

autant pour l'individu, que le groupe. À cet égard, l'approche thématique, en tant que support d'analyse, nous a servi précieusement dans cette première partie.

Pour rester dans cet esprit de suite, et affiner l'étude, nous avons jugé bon de combiner à l'approche thématique, une autre, qui se chargera de mettre l'accent sur la question de la parole dans la trilogie, sur le jeu narratif qu'elle procure, mais aussi sur les enjeux qui accompagnent cette opération assez complexe. Il s'agira de l'approche narratologique qui nous fournira certainement un appareil conceptuel théorique adapté à l'analyse du texte narratif, dans la deuxième partie de ce travail.

## **Partie 2**

### **Parole et implicite, pour hair la guerre**

Paul Valéry, quand il s'est exprimé sur la question de la parole, a souligné qu'elle se trouve bien au cœur de l'expérience littéraire en précisant que : "*La littérature a pour substance et pour agent la parole.*"<sup>(358)</sup> Vraisemblablement, la parole est à la fois matériau textuel fondamental et expression de la pensée. Elle est par excellence le lieu où s'instaure la réflexion et l'interprétation. Ses effets dans le texte traduisent par ailleurs, une vision du monde qu'elle véhicule.

Dans la trilogie, l'examen de la parole suscite un intérêt particulier pour des raisons multiples. Premièrement son usage vise beaucoup plus à créer un jeu interactif entre le texte et son lecteur. Un rôle voulu par son concepteur, qui permet au lecteur d'accéder au rang de créateur de sens et de mettre en application sa faculté de vouloir qui consiste à concrétiser les paroles en actes. Philippe Claudel a bien expliqué ce point de vue, quand il a préfacé ultérieurement la trilogie :

*" Ce qui m'importait davantage dans l'écriture de ces romans, c'est moins de relater certains faits qui se seraient réellement déroulés que de trouver un angle décalé, qui allait permettre au lecteur de bonne volonté de mettre en perspective ce qui était narré par la fiction avec son quotidien contemporain. "* <sup>(359)</sup>

Deuxièmement, si la guerre demeure toujours un thème qui intéresse les hommes de plume, la manière de se servir de la parole, en revanche, soit pour la dénoncer soit pour la célébrer, s'est subtilement renouvelée à travers l'histoire littéraire. Chaque période, chaque école littéraire a son mode d'expression, et ses caractéristiques pour aborder ce brûlant sujet. Les écrits composés dans la tradition romanesque témoignent de ce mouvement de renouvellement, où de nombreux écrivains ont traité le thème de la guerre sous des angles bien différents. P. Claudel a choisi pour sa part d'emprunter la voie du nouveau, il a indiqué, comme nous l'avons souligné ci-dessus, qu'il ne cherche pas à suivre les schémas habituels de la production romanesque, il tente plutôt "*de*

---

<sup>358</sup> . *Le petit Robert*, op. cit., P. 1851.

<sup>359</sup> . Philippe Claudel, *Trilogie de l'homme devant la guerre*, Paris, Stock, 2015, préface, p.11.

*trouver un angle décalé*"<sup>(360)</sup>. Cette distance prise par Claudel par rapport à ce qui a été dit sur la guerre ou ce qui a été écrit d'une façon générale, il l'a manifestement exprimé :

*" Il m'a toujours semblé qu'il était difficile aujourd'hui d'écrire comme au temps de Balzac. Si le roman réaliste continue de nos jours à enfanter bon nombre de livres, voici longtemps que pour ma part je me suis éloigné de lui. "*<sup>(361)</sup>

Mais cette distance est aussi à observer dans le style avec lequel la parole est inscrite. En aucun moment, le lecteur de la trilogie ne voit sa liberté d'interprétation compromise par une quelconque vision que le texte tente de lui imposer. L'esprit de l'œuvre laisse tout le soin au lecteur, selon sa grille d'analyse, de faire librement son choix sur les idées et les thèses qui lui sont proposées. À vrai dire, le ton de la parole dans la trilogie n'est rien d'autre que celui de la suggestion. Une stratégie, comme disait V. Hugo, " qui consiste à faire dans les esprits des autres une petite incision où l'on met une idée à soi."<sup>(362)</sup> Loin donc de la brutalité des mots où le lecteur se trouve conduit avec une certaine brusquerie vers un point de vue précis qu'on cherche à lui admettre, l'écriture claudélienne, quant à elle, incite le lecteur à intégrer le monde de la lecture avec cette particularité qui donne faveur à la proposition.

Donc, l'une des deux raisons qui ont été relevées, à savoir la place de choix conférée à la parole dans la trilogie en l'inscrivant dans un rapport d'interactivité avec le lecteur, lui permettra sans doute de transcender le statut de simple voix, qui témoigne, par exemple, ou décrit simplement les scènes. Nous pensons alors que la parole dans ces textes dépasse de loin le rôle descriptif, pour se doter d'un pouvoir qui lui attribue la vertu de façonner l'esprit. Comme deuxième raison, nous avons remarqué que P. Claudel a tenté de tracer sa ligne de démarcation par rapport aux écritures antérieures. Une ambition pour lui qui consiste à mettre un grain de singularité en optant, par exemple, pour une écriture métaphorique où la parole soulève toutes les questions posées et les place dans un décor qui facilite les échanges de vues, contre toute intention qui dicte la conduite à tenir ou le chemin à suivre.

---

<sup>360</sup> . Ibidem

<sup>361</sup> , Ibid., p.13.

<sup>362</sup> . *Le Petit Robert, op.cit., p.2511.*

Ce sont a priori, entre autres, ces motivations qui rendent l'étude de la trilogie passionnante et incitent à disséquer particulièrement, et le mieux possible, la question de la parole avec ses incidences dans ces textes. À cet effet, nous essayerons dans cette deuxième partie de l'étude, de saisir les indications du jeu que la parole donne, de définir ses éléments, et savoir par quel biais le lecteur pourra accéder à l'histoire qui lui est racontée dans le récit. Nous examinerons également, les voix <sup>(363)</sup> des acteurs romanesques pour déterminer la catégorie des personnages qui a un accès direct à la parole, et celle qui ne l'a qu'indirectement. Une catégorisation par le biais de la parole, qui conduit à la fois à établir un système hiérarchique des personnages, qui distinguera ceux qui sont porteurs de sens et ceux qui ne le sont pas, et permet de définir le type de narration qui prédomine au niveau macrostructural. Mais, sans se limiter à cette typologie d'ordre narratif taxinomique qui désignera les récits selon leur forme grammaticale (est-ce que c'est un "il" qui relate, ou un "je" qui raconte). Nous chercherons à mettre l'accent, surtout sur les attitudes des narrateurs en face de la boucherie et ses conséquences, les rapports qu'ils établissent avec les énoncés, les opinions exprimées des personnages, les jugements qu'ils émettent, les tendances qui les poussent à prendre une attitude à l'égard de la guerre, comme l'a fait remarquer Maurice Rieuneau dans son livre cité plus haut :

*" Nous avons noté à plusieurs reprises que la guerre offre un point de vue privilégié sur la vie et la mort, l'action et la méditation, le bonheur et l'amour, bref sur tous les aspects de la condition humaine, et qu'elle oblige les personnages romanesques à se déclarer, à choisir une attitude morale, philosophique ou politique . "* <sup>(364)</sup>

Puis nous réserverons une bonne partie de l'étude aux fonctions <sup>(365)</sup> du narrateur. Celles-ci permettent de particulariser les récits selon une visée idéologique ou esthétique, si l'on se rapporte à la terminologie de Vincent Jouve.

---

<sup>363</sup> . *Le petit Robert*, op, cit., p.2799.

N.B : dans *Le petit Robert*, la parole comme elle a un rapport synonymique étroit avec la voix, elle évoque aussi une notion d'équivalence avec le mot discours. En somme, parole, voix et discours sont des mots qui ont une signification voisine. De même pour le texte romanesque les voix qui se font entendre, qu'il s'agit de la voix du narrateur ou celles des personnages, correspondent avec la parole. À ce titre nous utiliserons le mot parole dans la même acception que voix, et vice versa.

<sup>364</sup> . Maurice Rieuneau, op, cit., p. 552.

<sup>365</sup> . Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op, cit., pp .30-31.



Ensuite, nous aborderons une autre question qui a suscité des débats académiques passionnés ou, pour mieux dire, " *elle a fait coulé beaucoup d'encre, sans doute un peu trop*" <sup>(366)</sup>, comme le confirme Gérard Genette. Il s'agit de la notion de "focalisation " ou de "point de vue" ou encore de "perspective", dont l'objet consistera à évaluer la relation qu'entretient le narrateur avec le récit. Donc, par ce mode de représentation qui répond à la question, "*qui perçoit ?*", nous tenterons, premièrement de préciser le type dominant de focalisation dans les différentes œuvres, quoique parfois ce n'est pas dans des récits qu'apparaissent les variations de focalisation mais dans des segments narratifs très brefs voire dans une phrase, ce qui rend la tâche dans certains cas difficile. Deuxièmement, nous allons expliquer selon quel prisme ou vision le lecteur perçoit les informations narratives, ce qui nous mènera bien évidemment à caractériser l'autorité hiérarchique, car par ses yeux le lecteur découvrira les aventures du monde romanesque. Comme l'a noté Jean Prévost dans cette phrase reprise par Michel Raimond, "*presque toujours nous sommes dans l'âme, du héros, nous voyons les choses et les événements par ses yeux.* " <sup>(367)</sup> En dernière étape, l'intérêt sera porté sur les microstructures textuelles afin de relever, autant que faire se peut, les effets recherchés des perspectives choisies.

D'abord, il convient de mentionner que si la voix narrative est envisagée par la présente étude, c'est parce qu'elle débouchera avant tout sur la question du statut du narrateur, comme a tenu à le rappeler Christian Boix :

*" Le concept de voix narrative (...), issu de la tradition de l'analyse structurale et de la théorie <sup>(368)</sup> narratologique de*

---

N.B : Selon V. Jouve, il y a deux types de fonctions, celles qui renvoient à un récit à visée idéologique, qui sont Les fonctions : testimoniale, idéologique et explicative.

Et les fonctions qui renvoient à un récit à visée esthétique, qui sont Les fonctions : de narration, de régie et de communication.

<sup>366</sup> . Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 44.

<sup>367</sup> . Michel Raimond, *op.cit.*, p. 154.

<sup>368</sup> . René Rivara, *La langue du récit, introduction à la narratologie énonciative*, Paris l'Harmattan, 2014, p. 49.

Nous insérons ici cette précision : si Christian Boix considère que la narratologie est une théorie, et d'ailleurs, il n'est pas le seul, d'autres critiques littéraires en revanche ne lui donnent pas ce statut, ils la considèrent comme une discipline, ou moins encore. C'est le cas de René Rivara, ce dernier a exprimé son point de vue sur ce concept, en précisant que la narratologie n'accède même pas au statut de discipline : elle (la narratologie) est d'emblée une étude proprement littéraire. Elle n'est pas une "théorie" (comme la critique marxiste ou psychanalytique) mais un des domaines de la recherche littéraire, en un mot, une sous-discipline de la littérature.

*Genette des années 70-80 a constitué le mode d'accès privilégié à l'étude du narrateur (...)." (369)*

Ainsi l'identification du narrateur montrera l'un des versants essentiels de la voix qui contribuera également à éclairer les vrais enjeux du récit. De là, répondre à la question "*qui raconte ?*" revêt une importance considérable, dans la mesure où chaque type de narrateur, qu'il soit absent ou présent dans la diégèse, décide différemment des effets produits au stade de la réception.

*"Le choix du type narratif détermine la narration et par conséquent la façon spécifique dont le récit et l'histoire sont communiqués au narrataire/lecteur, la production, et la réception du monde romanesque se trouvent donc filtrées par le type narratif. "* (370)

À ceci, il faut ajouter, comme dit Jaap Linvelt, que : "*Chaque type de récit requiert la création d'un type particulier à soutenir. "* (371)

Puis, si l'on note qu'en termes méthodologiques, la terminologie embrassant le domaine de la narratologie ne fait aucun objet de consensus entre les spécialistes des différents horizons, et que les divergences sont nombreuses entre les écoles (372), comme l'a relevé J. Linvelt, cela ne soustrait guère l'efficacité des concepts ou les notions que recèle la nomenclature de ce champ de recherche. À cet effet, et vu la variété de l'outillage qu'offre la narratologie, nous avons limité le cadre théorique pour l'analyse des textes, aux travaux de trois critiques littéraires : D'abord Gérard Genette, dont la notoriété, comme l'atteste René Rivara est indiscutable : "*L'analyse de Genette et les concepts qu'elle utilise sont applicables à tous les récits (sauf un certain nombre de romans expérimentaux) et elle a donc valeur d'essai de narratologie générale.*" (373), Ensuite Vincent Jouve, connu pour la didactique de ses ouvrages, et enfin Jaap Linvelt.

---

<sup>369</sup> . Christian Boix, *Les outils d'analyse de la voix narrative*, Marc Marti, Nice, cahiers de narratologie, n°9, 1999, p. 159.

<sup>370</sup> . Jaap Linvelt, *Essai de typologie narrative, le "point de vie"*, Paris, José Corti, 1981, p. 182.

<sup>371</sup> . *Ibid.*, p. 129.

<sup>372</sup> . N.B : de la page 111 à la page 167, dans cet ouvrage de J. Linvelt ,le lecteur trouvera une étude détaillée sur les différentes caractéristiques de chacune des écoles qui se sont intéressées à la question narratologique.

a- L'école anglo-saxonne, connue par sa typologie inductive, à sa tête, Percy Lubbock.

b- L'école allemande, a fondé une typologie narrative combinatoire, l'un de ses fondateurs, est Erwin leibfried.

c- L'école structurale tchèque, dont le plus célèbre de ses théoriciens reste, Lubomir Dolezèl.

d- L'école soviétique, dont le mérite revient à Boris Uspenski lequel a proposé une typologie culturelle.

<sup>373</sup> . René Rivara, op, cit., p.20.

Nous avons donc emprunté à ces spécialistes les notions et les catégories conceptuelles pour répondre aux interrogations posées préalablement.

## **Chapitre 1 : Narrateurs, narration et voix**

### 1.1. *La petite fille de Monsieur Linh, une voix muette de l'exil*

On souligne en amont, qu'à l'opposé de la multiplicité des voix narratives qui se trouvent dans *Les Âmes grises* et *Le rapport de Brodeck*, le paysage diégétique de *La petite fille de Monsieur Linh* présente peu de voix. On en repérera trois grandes, celle du narrateur, celle de M. Linh et celle de Bark. Pour ainsi dire, on est devant une structure narrative simple, dominée dans l'ensemble par une narration omnisciente<sup>(374)</sup>, synonyme d'un récit à la troisième personne pris en charge par un narrateur qui, selon la terminologie de G. Genette, est extra-hétérodiégétique<sup>(375)</sup>.

À vrai dire, ce sont là des micro-récits racontés exclusivement par un narrateur invisible, absent dans la diégèse, qui permettent à l'action de progresser, et qu'on peut résumer en trois principaux événements caractérisant la vie du héros. Le premier micro-récit relate la période d'avant-guerre de M. Linh, celle d'une vie simple et joyeuse, "*Il est à des milliers de jour d'une vie qui fut jadis belle et délicieuse.*"<sup>(376)</sup> Celle où il était à la fleur de l'âge, " (...), *il y a si longtemps pourtant, alors qu'il était un homme jeune.*"<sup>(377)</sup> Dans cette période, il épousa une jeune fille qui faisait rêver les garçons de l'époque qui travaillaient dans les rizières, "*elle riait à tous innocemment, mais c'est Monsieur Linh qui l'avait épousée, et c'est à lui qu'elle avait donné un bel enfant, avant de mourir d'une fièvre mauvaise.*"<sup>(378)</sup> Puis le deuxième micro-récit raconte la violente rupture qu'a subie le héros dans sa vie, un passage douloureux entre la splendeur du passé et l'agitation de l'évènement advenu. Il s'agit d'un fragment de texte qui expose le grand voyage pour l'exil de Monsieur Linh.

*" Il avait marché durant des jours. Il avait quitté le village qui n'était plus que cendres. Il était allé vers la mer (...), il s'était aperçu que la plupart des paysans des autres compagnes, ceux qui avaient survécu étaient partis comme lui et se retrouvaient là hébétés, les mains vides, avec pour seule*

---

<sup>374</sup> . Ibid., p.26.

Narrateur omniscient : absent de l'histoire et décrit l'univers de fiction de l'extérieur sans que le lecteur puisse jamais le situer précisément ou se le représenter. Sa relation au monde fictif du récit rappelle celle d'un démiurge (Dieu) maître de l'univers du récit qu'il constitue et qu'il a le pouvoir de révéler de la manière et au moment qu'il choisit.

<sup>375</sup> . Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.

extra-hétérodiégétique : narrateur absent de l'histoire qu'il raconte.

<sup>376</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op. cit., p.44.

<sup>377</sup> . Ibid., p.45.

<sup>378</sup> . Ibid., p.46.

*fortune ou presque les vêtements qu'ils portaient (...). On les avait regroupés dans un baraquement en planches. Ils étaient des centaines (...), certains avaient murmuré qu'on allait venir les massacrer, que le bateau n'arriverait pas, que les passeurs à qui ils avaient donné leurs dernières pièces leur couperaient à tous la gorge ou abandonneraient là, à tout jamais. Monsieur Linh avait serré Sang diû durant toute la nuit. Autour de lui ce n'était que peur et crainte, murmures, souffles précipités, cauchemars. Puis le matin était venu dans sa lumière blanche. Et vers le soir, ils avaient aperçu le bateau, un maigre bateau qui dériva ensuite, durant des jours, sur la mer sous l'effroyable chaleur du soleil qui écrasait la coque et le pont de son étreinte, avant de tomber dans l'eau, très tard vers le soir comme un astre mort." (379)*

Ensuite, un troisième segment de récit qui retrace la vie du héros en terre d'exil, compris entre le voyage et la fin de la fiction. Une tranche de vie souvent saignante, dans laquelle le héros est radicalement bouleversé, désespéré, ne sait plus où il en est, ni quoi faire : " (...), ce n'est pas son pays, c'est un pays étrange et étranger (...) la soupe est comme l'air de la ville (...) .Il n'y reconnaît rien." (380) Ces nouveaux lieux ne lui donnent aucun goût à la vie :

*"Personne ne fait attention à personne, il y a aussi beaucoup de magasins, leurs vitrines larges et spacieuses (...) dont le vieil homme ne soupçonnait même pas l'existence. Regarder cela lui donne le tournis."*

Dans chacun de ces trois microstructures il y a eu recours à l'écriture impersonnelle. Le lecteur est en effet face à un type de narrateur qui sait tout, nul n'est en mesure de connaître les personnages de l'histoire mieux que lui : " *Le narrateur omniscient est celui qui, en avance sur les personnages (et sur le lecteur), se trouve aux*

---

<sup>379</sup> . Ibid., pp. 115-117.

<sup>380</sup> . Ibid., pp. 14-15.

*avant-postes d'un savoir reçu comme une forme de voyance.*"<sup>(381)</sup> C'est un savoir sans faille qui résonne dans le tressage narratif. D'ailleurs, tous les faits notables de la vie de M. Linh sont exposés dans le récit par un narrateur omniscient. À commencer par cette lointaine belle époque, quand il était jeune, riziculteur, acquérant confiance en soi et fierté dans l'exercice de cette activité ancestrale. Ou cette union conjugale qui le liait à cette femme qui attirait autrefois les jeunes du village, et dont il évoqua la mort suite à une poussée de fièvre. Ou encore, lorsque le narrateur expose soit le voyage, soit la vie d'après, il le fait dans toutes leurs particularités. Donc, connaître ces détails, c'est accéder aux facettes cachées du protagoniste, rien de mieux que le mode de narration impersonnel qui l'autorise d'une manière accomplie, comme l'attestent Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville : *"Le narrateur (omniscient) facilite l'accès à la réalité intime du héros."*<sup>(382)</sup>

Outre la voix de l'autorité narrative qui prédomine, deux autres gravitent autour de celle-ci, celle du protagoniste (M. Linh) et celle de Bark. Toutes les deux se partagent le duo dans la trame romanesque, mais toutes les deux témoignent aussi du fort lien d'amitié qui s'est noué entre eux, tout en signalant qu'il s'agit d'une amitié assez différente. Elle est muette, sans verbe, et pour cause chacun ignore la langue de l'autre. Seulement, elle s'exprime souvent par des gestes simples, des signes et surtout par la noblesse des sentiments qu'éprouvent les deux hommes. Jean Giono parle dans ce cas de figure de langage primitif qui s'établit généralement entre les personnes qui ne se connaissent pas, mais qui se trouvent ensemble à des moments difficiles. Il dit en substance :

*" À base de sympathie, qui leur permet d'échanger les grands sentiments fondamentaux de l'homme exilé par la guerre, loin de ses attaches avec les êtres et les choses. La nostalgie du bonheur perdu s'exprime en gestes naïfs et profonds qui rendent inutiles les phrases(...)."*<sup>(383)</sup>

Il faut noter que ces deux voix présentes dans l'espace diégétique sont peu bavardes, elles n'interviennent que parcimonieusement. Particulièrement M. Linh, excepté les

---

<sup>381</sup>. Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville, *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 24.

<sup>382</sup>. Ibid., p. 105.

<sup>383</sup>. M. Rieuneau, op, cit., p.287.

quelques rares interventions qu'il a eues dans le récit, est enclin à garder le silence. Ce mutisme du héros, s'il paraît dans une première lecture tout naturel, comme allant de soi avec son statut d'exilé, ignorant la langue de l'autre, dans une deuxième lecture, sa retenue est due en partie, au choix narratif du romancier qui a préféré le récit à la troisième personne plutôt que celui à la première personne. Car, la discrétion du personnage paraît comme une stratégie narrative qui convient au mode de narration impersonnel. Selon M. Pascale Huglo et Sara Rocheville, *" le mutisme du personnage fait place à " une vie intérieur" traduite au niveau de la narration par une écriture voulue impersonnelle (...)." (384)*

Pour Bark, si les prises de parole dépassent en nombre celles de M. Linh, elles restent moins nombreuses que celles du narrateur. Cependant, dans toutes les conversations qu'il a menées avec M. Linh, ce sont deux sujets qui retiennent l'attention, dans lesquels la peine du protagoniste paraît insurmontable. Le premier sujet est celui de la femme de Bark, il l'évoque comme une dame distinguée, brave et travailleuse : *" Elle travaillait en face, dans le parc, elle tenait un manège." (385) " Elle fermait son manège à cinq heures en hiver, sept heures en été. Je la voyais de l'autre côté de la rue, quand elle sortait du parc, elle me faisait un signe de la main. Moi aussi je lui en faisais un, de signe. " (386)* Quant au deuxième sujet, c'est celui de la guerre. Les interventions de Bark retracent le passage de l'armée dans ces villages où il avait commis les crimes avec les autres :

*" Tous ces villages dans lesquels on est passés, dans la jungle, ces gens vivaient de rien et sur lesquels on devait tirer, ces maisons, toutes fragiles, faites de paille et de bois (...), le feu dans ces maisons, les hurlements, les enfants qui s'enfuyaient sur les chemins, dans la nuit et les flammes..." (387)*

Hormis donc les quelques passages qui reviennent aux deux personnages du récit (M. Linh et Bark), la fonction narrative dans *La petite fille de Monsieur Linh* est presque de bout en bout accomplie par le narrateur. Mais les rares segments textuels où il cède la parole à ses personnages revêtent une importance particulière. Pour un effet de

<sup>384</sup> . Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville , op, cit., p.111.

<sup>385</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op, cit., p. 28.

<sup>386</sup> . Ibid., p. 29.

<sup>387</sup> . Ibid., pp. 97-98.



persuasion la parole passe, selon les termes de Jaap Linvelt, de la narration auctorielle<sup>(388)</sup> à la narration actorielle<sup>(389)</sup>. Cet exemple d'alternance des voix entre l'instance narrative et le personnage donne aux mots exprimés par ce dernier un sens plus fort que s'ils étaient formulés par le narrateur. L'usage d'une telle technique dans *La petite fille de M. Linh* n'est nullement fortuit, étant donné que l'impact de la voix qui, à la fois énonce et témoigne (ici, il s'agit de la voix de Bark), laisse plus d'effet que celle du narrateur qui, dans ce cas, se contente d'énoncer. Lorsque le narrateur de *La petite fille* a voulu fustiger l'ordre guerrier, il s'est interrompu pour laisser entendre celle d'un témoin oculaire, c'est-à-dire celle de Bark qui, rappelons-le, fut également acteur dans le drame. Ce personnage paraît toutefois le bien placé pour parler de la guerre et de ses abus, des scènes qu'il avait vécues, où les gens mouraient innocemment, chassés sauvagement de leurs maisons délabrées, avec comme image désolante ces enfants dépouillés de leurs vêtements. Toute cette panoplie d'images reposant sur le témoignage du personnage (Bark) exerce un pouvoir de persuasion sur le lecteur pour qu'il haïsse cette machine destructrice, et légitime davantage la thèse de l'œuvre orientée vers le pacifisme. Le lecteur se trouve ainsi osciller d'une microstructure où l'énonciation est auctorielle, vers une deuxième où l'énonciation est actorielle. Jaap Linvelt propose ce type d'alternance pour mieux convaincre, il dit : " (...) *les narrateurs exploitent les stratégies persuasives des alternances du type de narration.*"<sup>(390)</sup>

À cette stratégie narrative qui alterne deux voix, celle du narrateur omniscient et celle d'un personnage qui bénéficie d'un traitement de faveur auprès de la première instance narrative, présent comme témoin dans la diégèse, s'ajoute une autre stratégie d'intérêt technique, celle qui crée le suspense. L'objectif, dans ce cas de figure, consiste à retarder le moment pour donner l'information. L'exemple dans *La petite fille de Monsieur Linh* est très illustratif dans la mesure où le narrateur a pris en dérision le lecteur en usant d'un artifice qui déguise la vérité de Sang diû. Contrairement à ce que le roman laisse croire Sang diû n'est pas un enfant comme l'évoque la narration,

*" Monsieur Bark aperçoit, aux pieds de cet homme (...), la  
jolie poupée dont son ami Monsieur Tao-Lai ne séparait jamais,*

<sup>388</sup> . Dans le type narratif auctorielle, le lecteur s'oriente dans le monde romanesque, guidé par le narrateur (auctor)

<sup>389</sup> . Dans le type narratif actorielle, le centre d'orientation est le personnage (actor).

<sup>390</sup> . Jaap Linvelt, *Ibid.*, p.218.

*ayant pour elle des attentions de tous les instants, comme s'il était agi d'une véritable enfant.*"<sup>(391)</sup>

Si le lecteur découvre à la clôture du texte que Sang diû n'est qu'un jouet, il faut préciser que tous les autres fragments qui parlent de Sang diû dès le début, laissent croire qu'il s'agit bien évidemment de l'unique et légitime enfant du fils de M. Linh : *"L'enfant est sage. C'est une fille elle avait six semaines lorsque monsieur Linh est monté à bord (du bateau).*"<sup>(392)</sup> Cette technique qui consiste à suspendre l'information, en la repoussant à plus tard, s'accommode parfaitement avec ce type de narrateur omniscient parce que celui-ci, comme le rappelle René Rivara, est *"maître de l'univers du récit, qu'il constitue et qu'il a le pouvoir de révéler de la manière et au moment qu'il choisit.*"<sup>(393)</sup>

Il reste enfin quelques explications à apporter sur le temps de la narration dans *La petite fille de Monsieur Linh*. Premièrement, nous soulignons qu'il s'agit d'une narration postérieure à ce qu'elle raconte. Car le récit semble faire allusion à la guerre du Viêt Nam <sup>(394)</sup>, c'est à dire qu'entre l'histoire et le récit on marque une distance temporelle. À cet égard nous pouvons considérer *La petite fille de Monsieur Linh*, comme le dit G. Genette : *" Un récit tourné vers l'avant à partir du passé, comme dans le roman à la troisième personne (...), on a l'illusion que l'action est en train d'avoir lieu (...).*"<sup>(395)</sup> Donc, étant un récit à la troisième personne, *La petite fille* intègre convenablement le type de narration rétrospective. Deuxièmement, le temps dominant dans ce roman est indiscutablement le présent intemporel qui alterne avec les temps passés si peu employés dans le récit. Mais tout de même, il faut préciser que c'est un présent qui énonce des faits du passé. Prenons l'exemple de ce passage dans lequel M. Linh est assis à côté de Bark, fumant une cigarette, qui le fait penser à un soir de sa vie passée dans son village, où chacun des villageois était accoutumé à faire quelque chose :

*" Ce parfum lui rappelle celui des pipes que les hommes du village allument le soir, assis au bord des maisons, tandis que*

---

<sup>391</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op. cit., p.181.

<sup>392</sup> . Ibid., p. 10.

<sup>393</sup> . René Rivara, op. cit., p.26.

<sup>394</sup> . La guerre du Viêt Nam qui se déroula entre 1963 et 1975, opposa le sud du Viêt Nam et le nord. Ce conflit, qui s'inscrit dans le sillage de la guerre froide, a connu l'intervention de plusieurs forces régionales et internationales, à leur tête l'armée américaine. Les accords de paix en 1975 à Paris ont mis fin à cette guerre. Si on devine qu'il s'agit de la guerre du Viêt Nam est non d'une autre, c'est parce que P. Claudel dans la préface de *La trilogie de l'homme devant la guerre* apporte une information supplémentaire, en disant " Je me souviens comment j'écoutais et voyais les fracas qui nous parvenaient du Viêt Nam quand j'étais jeune adolescent."

<sup>395</sup> . G. Genette, *Figure III*, op. cit., p.189.

*les enfants infatigables jouent dans la rue et que les femmes en chantant tressent les bambous.*"<sup>(396)</sup>

Tous les verbes de l'extrait sont au présent, mais expriment des actions du passé, c'est une formule souvent utilisée dans les récits : "*Le passé peut aussi s'exprimer par le présent. Dans les récits, c'est un usage fréquent qu'on désigne du nom de présent historique.*"<sup>(397)</sup>

## **1.2. Les Âmes grises, une voix narrative qui témoigne.**

Si *La petite fille de Monsieur Linh*, comme nous l'avons souligné, est un récit à la troisième personne, celui des *Âmes grises* est fondamentalement un récit à la première personne. Son narrateur présent dans l'univers diégétique, raconte à la fois et se raconte. Il retrace les parcours des personnages, celui par exemple, du procureur Destinât, du curé Lurant, de l'institutrice Lysia, du juge Mierk, du commandant Matziev, mais également il raconte sa propre histoire, son chagrin, ses douleurs, l'affection qu'il a pour sa femme, l'enquête qu'il mène sur l'assassinat de Belle de jour en tant que policier dans la diègèse. Il est pour ainsi dire narrateur-personnage, selon la terminologie de G. Genette, On peut le qualifier d'intra et homodiégétique<sup>(398)</sup>. À comparer avec le récit en "*il*", ce type de narrateur offre plus de minutie dans les faits rapportés. Car comme dit,

*"Ce "je" explicite, qui se trouve, au cœur de l'aventure romanesque, proche des faits, sur la piste du crime, à la recherche du coupable, évoquant les minutes heureuses et malheureuses des uns et des autres assurera plus ou moins, mieux l'exactitude de ce qu'il raconte qu'un narrateur omniscient."*

Ou comme l'appuie Marie-Pascale Huglo : "*Le "je" authentifie la véridicité du fait rapporté (...).*"<sup>(399)</sup> Ou comme l'exprime encore Michel Raimond avec d'autres mots :

*"Le narrateur peut utiliser la première personne pour se porter garant, ne fût-ce que par quelques mots dans une préface,*

---

<sup>396</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op, cit., p.50.

<sup>397</sup> . *Le Petit Robert*, op, cit., p.2058.

<sup>398</sup> . G. Genette, *Figure III*, op, cit., p.252.

Intra et homodiégétique, selon Genette est un narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte.

<sup>399</sup> . Marie. Pascale Huglo et Sarah Rocheville, op, cit., p.43.

*ou en exergue, de l'exactitude des faits qu'il rapporte. " (400)*

Alors, sans qu'il soit l'acteur principal du récit qui accapare plus l'attention que Destinât, le rôle du narrateur-personnage des *Âmes grises* reste aussi déterminant du moment où plusieurs événements marquants sont relatés par sa voix. On peut lui assigner le statut de témoin. Mais, un témoin plongé dans l'histoire, impliqué dans la progression événementielle du roman. Il prend part à la vie des autres, fait des investigations, l'exemple en est l'enquête qu'il mène sur le meurtre de Belle de jour. La deuxième remarque qu'on peut souligner, c'est que le narrateur est plus ou moins discret devant le protagoniste, cherchant à lui céder généralement la place du premier rang. Bien qu'il le mentionne avec son nom, comme il le fait à l'ouverture du roman, il préfère le désigner dans l'ensemble par "il" : *"Je vais faire défiler beaucoup d'ombres. L'une surtout sera au premier plan. Elle appartenait à un homme qui se nommait Pierre-Ange Destinât. Il fut procureur à V ; pendant plus de trente ans,(...)." (401)* En plus, quand il l'évoque, il lui choisit les bons mots, les meilleures expressions et d'élogieux passages :

*"(...), il exerça son métier comme une horloge mécanique qui jamais ne s'émeut ni ne tombe en panne. Du grand art si l'on veut, et qui n'a pas besoin de musée pour se mettre en valeur (...), il avait plus de soixante ans (...) c'est un homme grand (...) qui ressemblait à un oiseau (...) majestueux (...). Il parlait peu. Il impressionnait beaucoup." (402)*

Toutes ces qualités, placent Destinât obligatoirement au sommet de la hiérarchie, mais relègue plus ou moins le narrateur en tant que personnage à la seconde place.

*" La première personne ( le "je") est parfois celle d'un témoin plutôt que celle d'un héros : ce témoin a côtoyé par exemple un être d'exception sur lequel il apporte sa déposition, ou bien il lui a été donné d'assister, voire de participer modestement à des événements dont tel ou tel de ses proches a été le héros. De tout façon, il s'efface devant la personnalité dont il évoque la vie, il joue les seconds rôles. Il est dans l'histoire*

---

<sup>400</sup> . Michel Raimond, op, cit., p.145.

<sup>401</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit., p. 12.

<sup>402</sup> . Ibidem.

*(...), il parle à la troisième personne de celui qui à joué le premier rôle. "*<sup>(403)</sup>

Ce n'est pas uniquement Destinât qui a acquis cette notoriété auprès de l'instance narrative dans *Les Âmes grises*, Lysia Verhareine pour sa part a tout de même bénéficié de la caution du narrateur, elle a reçu faut-il le rappeler, tous les qualificatifs qui la hissera tout bonnement vers le haut de la pyramide. Tantôt, elle est "*jeune créature (...) trop belle, beaucoup trop belle (...).*"<sup>(404)</sup> Tantôt, elle est séductrice, "*(...), elle sut séduire tout son monde avec des riens.*"<sup>(405)</sup> Cette raffinée et gracieuse jeune fille, "*délicate et douce*"<sup>(406)</sup> rend la voix du récit parfois inaudible par ses interventions, par ses discours et par ses lettres écrites à son fiancé, Francœur. À maintes reprises, le narrateur préfère s'éclipser, laissant Lysia Verhareine s'exprimer, surtout et de manière directe sur le thème de la guerre.

Au demeurant, pour mieux structurer le récit, l'autorité narrative a usé de son droit en présentant Pierre-Ange Destinât comme protagoniste, et Lysia Verhareine comme figure textuelle importante, tous les deux ont eu des jugements positifs à leur égard. Cette hiérarchisation donnera au moins au lecteur une clé de lecture. Elle permet d'évaluer les rôles, et de situer de quel côté sont les voix influentes. Alors, que dit la voix du récit, puis celle de Lysia sur la guerre ?

Quant à la prise de parole du narrateur, elle prend un aspect particulièrement alarmant, elle nous livre ses inquiétudes, son refus pour cette illusion qui cache le visage terrible des choses. Car, au-delà des limites qui séparent le village et le théâtre des affrontements, à quelques encablures seulement, la réalité est tout à l'inverse. Là-bas au front, les crimes sont commis en toute impunité, les atrocités se répandent, les accès aux souffrances sont assurés par le fantôme de la guerre qui, en dernier ressort constitue un refuge pour les esprits étroits :

*" La guerre déroulait son petit carnaval viril sur des kilomètres et de là où nous étions, on avait pu croire à un simulacre organisé dans un décor pour nains de cirque. Tout était si petit. La mort ne résistait pas à cette petitesse. Elle s'en*

---

<sup>403</sup> . M. Raimond, op, cit., p. 145.

<sup>404</sup> . P. Claudel. *Les Âmes grises*, op, cit., p. 55.

<sup>405</sup> . Ibid., p. 70.

<sup>406</sup> . Ibid., p. 260.

*allait et avec elle son barda de souffrance, de corps déchiquetés,  
de cris perdus de faim et de peur au ventre, de tragédie.*"<sup>(407)</sup>

Synonyme donc de tragédie, la guerre, selon la voix du récit n'est qu'un décor en trompe-l'œil, elle complique l'existence plus qu'elle ne résout les conflits. C'est un monde à l'envers : *"La guerre, c'est le monde cul par-dessus tête.*"<sup>(408)</sup>

Pour Lysia Verhareine, avant qu'elle rallie la parole du narrateur, et livre son aveu sur la guerre, elle a eu de la part de l'instance narrative tous les commentaires favorables. Chaque mention auctorielle portant sur l'une de ses qualités la rend plus crédible, et prépare le lecteur à recueillir positivement ses propos. Par exemple, le texte fait part de la beauté de l'institutrice *"(...), on vit descendre une jeune fille (Lysia). Un vrai rayon de soleil"*<sup>(409)</sup>, comme il évoque son amabilité, *" (...), son sourire de lumière, le mot gentil pour chacun.*"<sup>(410)</sup>

Outre ses nombreuses qualités qui rappellent le rang qu'elle occupe dans le système hiérarchique du récit, Lysia a fait entendre sa voix par le biais des correspondances qu'elle avait écrites à son futur mari. Sept lettres au total, qui disaient sa proximité du front, la nouvelle maison où elle était installée, ses rapports avec Destinât, sa peur, sa solitude, ses angoisses, mais surtout elle exprimait son désir pour que les hostilités prennent fin, avec une formule d'affirmation énergique : *" Je (Lysia) veux vite la fin de cette guerre."*<sup>(411)</sup> Désespérée, ne sachant pas quoi faire, Lysia s'interroge continuellement sur cette guerre qui n'en finit pas, sur son avenir, sur son quotidien qui devient de plus en plus insupportable *" (...), combien de temps encore durera cette guerre ?"*<sup>(412)</sup>

Par ailleurs, cette stratégie narrative qui repose sur la valorisation du caractère esthétique (le cas de Lysia), ou sur l'indication des compétences intellectuelles du personnage (l'exemple de Destinât ) *" (...), monsieur pétri de latin, de grec, d'importance (...),"*<sup>(413)</sup> avant toute prise de parole, valide en tout état de cause les discours de l'un et de l'autre. Cette manière de présenter préalablement les personnages comme tels, n'est

---

<sup>407</sup> . Ibid., p. 85.

<sup>408</sup> . Ibid., p. 179.

<sup>409</sup> . Ibid., p. 53

<sup>410</sup> . Ibid., p. 258.

<sup>411</sup> . Ibid., p. 250.

<sup>412</sup> . Ibid., p. 257

<sup>413</sup> . Ibid., p. 33.

pas la seule dans *Les Âmes grises*, il y en a bien d'autres. Celle qui suit consiste à s'exprimer au beau milieu de la narration sans qu'il soit nécessaire de dire tout. Cette stratégie laisse exprès dans le récit, des zones d'ombres, de l'incertitude, du doute, mais un doute qui, par-dessus tout, devient une source de réflexion. Il est connu dans la conception de Descartes du " *doute philosophique* ", ou du " *doute méthodique* ". Car, dans tout examen d'une idée, ou d'une question, celui qui pense, passe par une première phase qu'on appelle la situation de doute. Comme il est dit dans la méthode cartésienne : " *Le grand principe expérimental est donc le doute, le doute philosophique qui laisse à l'esprit sa liberté et son initiative.* " <sup>(414)</sup> Cet état d'esprit, le narrateur des *Âmes grises* le réclame volontiers dans son récit : " *L'étrange aussi, c'est que je m'étais habitué à vivre dans le mystère, dans le doute, la pénombre, l'hésitation, l'absence de réponses et de certitudes.* " <sup>(415)</sup> Donc, c'est une écriture qui s'inscrit dans le droit chemin du nouveau roman, qui préfère les ombres à trop de lumière.

" *On sait que les voix contemporaines privilégient le rudimentaire à l'original, l'inachevé au fini, le répertoire à l'uniforme, constituant par là même l'idée d'une médiation discontinuée, interrompue.* " <sup>(416)</sup>

Il reste enfin une remarque sur laquelle nous devons apporter un éclairage. Il s'agit des temps verbaux dans *Les Âmes grises*. Contrairement au peu d'emploi du passé simple dans *La petite fille de Monsieur Linh*, son usage dans *Les Âmes grises* est fréquent à côté de l'autre temps du récit, l'imparfait. Entre le passé simple qui constitue un premier plan, mais aussi assure la progression des actions et l'imparfait qui se considère comme un arrière plan, la concomitance des deux temps contribue à la compréhension des textes, comme le signale Yves Reuter : " *Cette alternance (passé simple/imparfait) présente bien souvent une valeur narrative.* " <sup>(417)</sup>

Néanmoins, cette alternance qui s'oppose souvent entre les temps du passé dans *Les Âmes grises*, et le temps de l'énonciation, c'est-à-dire le présent intemporel, donne à l'histoire racontée, selon M. Raimond, une visée esthétique : " *Beaucoup d'effets parviennent de cette opposition classique entre le présent de l'écriture et le passé de*

<sup>414</sup> . *Le petit Robert*, op, cit., p. 793.

<sup>415</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit., p. 272.

<sup>416</sup> . Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville, op, cit., p. 90.

<sup>417</sup> . Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2011, (2<sup>è</sup> éd), p. 65.

*l'histoire contée.*"<sup>(418)</sup> Quel est donc, l'effet recherché par cette oscillation qui va du récit au discours ? Il faut préciser, que les segments de récits dans *Les Âmes grises*, dans lesquels, passé et présent se succèdent avec une prédominance pour les temps du passé, commencent généralement par des propositions comprenant les verbes du passé, et s'achèvent par l'emploi d'une ou de quelques propositions contenant un verbe au présent. À l'exemple de cet extrait dans lequel le narrateur décrit l'atmosphère qui règne dans le village, où la discorde entre les mobilisés et les gens de l'arrière est de mise face à la guerre :

*"Notre petite ville entendit la guerre mais ne la fit pas vraiment. On peut même dire sans choquer qu'elle en vécut : tous les hommes faisaient tourner l'Usine. On en avait besoin. Un ordre tomba d'en haut. Un bon cette fois, c'est si rare : par dérogation de je ne sais plus quelle huile lointaine, tous les ouvriers furent réquisitionnés pour le service civil : huit cents gaillards échappèrent ainsi au garance pétant et au bleu horizon. Huit cents hommes qui aux yeux de certains n'en furent jamais et qui, chaque matin sortiraient d'un lit chaud, de bras endormis, et non d'une tranchée boueuse, pour aller pousser les wagonnets plutôt que des cadavres. La bonne aubaine ! Le souffle des obus, la peur, les copains qui geignent et meurent à vingt mètres accrochés dans les barbelés, les rats rongant les morts, au loin tout ça ! À la place, la vie, la vraie, tout simplement. La vie chaque matin étreinte non pas comme un rêve par-delà les fumées mais comme une certitude chaude qui sent le sommeil et le parfum des femmes."Veinards ! Planqués !"* voila ce que pensaient tous les soldats en convalescence ;borgnes, culs-de-jatte, amputés, écrabouillés, gueules cassées, charcutés, en croisant dans nos rues les ouvriers à musette, roses et bien portants. Certains le bras en

---

<sup>418</sup> . M. Raimond, op, cit., p. 142.



*écharpe ou la jambe en bois se retournaient à leur passage et crachaient par terre. Il fallait les comprendre."* <sup>(419)</sup>

Juste après ce long passage, dans lequel dominant les temps du passé, on remarque l'insertion d'une phrase au présent en queue de ce fragment, très proche d'une maxime exprimant une vérité générale : " *On peut haïr pour moins que ça.*" <sup>(420)</sup> Ou encore, ce deuxième segment qui parle du départ du maître d'école :

*" Et puis il y eut un départ qui fit date : celui de l'instituteur, qui s'appelait fracasse (...). Il n'était pas du coin. On organisa une cérémonie. Les enfants avaient composé une chansonnette, bien émouvante et naïve, qui lui tira la larme à l'œil. Le conseil municipal lui offrit une blague à tabac et une paire de gants de ville."* <sup>(421)</sup>

Après cette suite de verbes au passé contenus dans ce fragment de récit, le présent remplacera le flux narratif de cet énoncé qui résume parfaitement l'incidence de l'événement sur la communauté : " *La folie, c'est un pays où n'entre pas qui veut. Tout se mérite.*" <sup>(422)</sup> Si dans un premier cas, le présent succèdera presque régulièrement aux temps passés de l'œuvre, ce qui va de soi dans une écriture romanesque, dans le deuxième cas, l'usage du présent est plus que sollicité, dans la mesure où il sauve le récit de sa mort. Il lui assure une certaine pérennité en l'extirpant de l'univers clos du passé simple, pour l'inscrire dans ce qui semble une éternité. Dans *Les Âmes grises*, un bon nombre de maximes qui parsèment le roman justifie en partie l'emploi du présent. Car, en énonçant soit une valeur morale, soit une règle générale, ces formules lapidaires, dont l'objet consiste à résumer ou à aller du singulier au général, n'admettent aucun autre temps, sauf le présent intemporel.

### **1.3. Brodeck, la voix orphique.**

Dans le troisième roman, *Le rapport de Brodeck*, le plus souvent la narration est dévolue à Brodeck. Il est à la fois narrateur et héros de l'histoire qu'il raconte. Pour reprendre les termes de Gérard Genette, il s'agit d'une narration homodiégétique, non pas du type de témoin comme nous l'avons vu dans *Les Âmes grises*, mais du type

---

<sup>419</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op.cit., pp. 48-49.

<sup>420</sup> . Ibidem.

<sup>421</sup> . Ibidem.

<sup>422</sup> . Ibid.p.50.

autodiégétique, *"le degré fort de l'homodiégétique."*<sup>(423)</sup> Parallèlement à ce que propose G.Genette, Jaap Linvelt considère que le "je" dans ce cas précis est à la fois "narrant" et "narré." *" Dans la narration homodiégétique les fonctions de narrateur et d'acteur sont remplies par le même personnage, comme je-narrant et comme je-narré."* <sup>(424)</sup> Mais, il faut tout de même signaler, qu'à un certain moment du récit de la vie de Brodeck, la voix narrative qui est censée être une et une seule, semble se dissocier et marquer une distance notable entre le narrateur Brodeck et le personnage Brodeck. Celui-ci, en tant que narrateur, ne se détourne pas de ses souffrances, de ses tribulations, il les assume pleinement, il le dit à plusieurs endroits de la narration :

*" Durant les nuits, les gardes avaient fini de m'attacher à un piquet, près de la niche des dogues. Je dormais à même le sol, dans la poussière et l'odeur des pelages, des souffles des chiens, de leur urine. Au-dessus de moi il y avait le ciel. "*<sup>(425)</sup>

C'est un narrateur, qui se prend lui-même en charge, d'ailleurs il se manifeste successivement dans l'extrait ci-dessus par l'emploi des pronoms personnels "je", "moi" et l'adjectif possessif "ma". Contrairement au passage qui suit, où le narrateur prend ses distances avec l'attitude que Brodeck a adoptée en tant que personnage. La narration homodiégétique prend l'allure d'une narration hétérodiégétique dans l'extrait qui suit : *" Chien Brodeck, est revenu chez lui, vivant, et a retrouvé son Emélia qui l'attendait. "*<sup>(426)</sup> Le lecteur peut constater que c'est un "il" qui parle, au lieu d'un "je". Or, il faut préciser qu'il s'agit tout simplement d'une narration homodiégétique, même si Brodeck fait l'usage du pronom personnel de la troisième personne "lui" ou l'adjectif possessif "son" ( Brodeck est à la fois narrant et narré). C'est le point de vue de Jaap Linvelt, qui rappelle que *"c'est un je-narrant-témoin, qui observe son comportement (...) en se désignant (...) à la troisième personne."*<sup>(427)</sup> Car selon toujours J.Linvelt *"La narration homodiégétique permet ce genre d'élaboration."* <sup>(428)</sup>

---

<sup>423</sup> . G. Genette, *Figure III*, op, cit., p. 253.

<sup>424</sup> . J. Linvelt, op, cit., p. 79.

<sup>425</sup> . P. Claudel, *le rapport de Brodeck*, op, cit., p. 31.

<sup>426</sup> . Ibidem.

<sup>427</sup> . J. Linvelt, op, cit., p. 80.

<sup>428</sup> . Ibid., p. 81.

Le deuxième point sur la voix narrative, et sur lequel nous souhaitons apporter un éclaircissement a un rapport direct avec l'attitude de Brodeck. Celui-ci, comme nous l'avons relevé dans la première partie, a assimilé volontiers le rôle de témoin, pourvu qu'il échappe au naufrage. Il a pratiquement rempli toutes les tâches humiliantes qui lui ont été assignées par les maîtres du camp. Donc, tenir à survivre pour écrire l'histoire et faire en sorte qu'elle ne tombe pas dans l'oubli était pour Brodeck la première cause qui l'avait poussée à adopter une conduite assez avilissante aux yeux de ses semblables. D'ailleurs il était en rupture avec tout le monde :

*"Aucun des autres prisonniers ne m'adressait plus la parole depuis longtemps. " Tu es pire que ceux qui nous gardent, tu es un animal, tu es une merde Brodeck ! "Comme les gardiens, ils répétaient que je n'étais plus un homme. Ils sont morts. Tous morts. Moi, je suis vivant. Peut-être n'avaient-ils aucune raison de survivre ? Peut-être n'avaient-ils aucun amour au profond de leur cœur ou dans leur village ? Oui peut-être n'avaient-ils aucune raison de vivre. "* (429)

Sur le coup, la voix du récit exprime des doutes sur les motivations qui poussaient ses compatriotes à agir ainsi, mais sans donner de réponses précises, elle laisse le soin au lecteur d'apporter ses propres explications. Pourtant, plus loin dans le récit, Brodeck justifie cette disharmonie avec les siens. Il s'agit pour lui d'un choix de vie qui émane de ses propres convictions, pleinement assumé : *" Moi, j'ai choisi, de vivre, et ma punition c'est ma vie "*, (430) contrairement au jeune Kelmar qui a choisi le plus court chemin *" Il a choisi de mourir vite. "* (431) En fait la raison qui amène Brodeck à faire ce choix est fondamentale, dans le sens où sa voix est celle qui assure la continuité du récit. Or, si ce dernier refuse de faire le chien, sa mort devient inévitable, et par suite, le récit perd sa voix narrative. À cela, il convient de rappeler que la source qui prend en charge au moins les deux fonctions, narrative et de régie, garantit la progression de la narration. Selon G. Genette la présence du narrateur dans le récit dépasse le cadre narratif ou organisationnel, il est saisi : *" comme analyste et commentateur, comme styliste (...) et particulièrement*

---

<sup>429</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op, cit., pp. 30-31.

<sup>430</sup> . Ibid., p. 355.

<sup>431</sup> . Ibidem.

(...) *comme producteur de métaphores.*" <sup>(432)</sup> Nous pouvons alors ajouter une deuxième raison à celle de témoignage, celle de la pérennité de la voix narrative dans le récit. Les deux se rejoignent pour justifier l'attitude de Brodeck.

Tout bien considéré, la voix de Brodeck s'acquitte explicitement de la fonction narrative en l'annonçant ouvertement au deuxième chapitre " *D'accord, ai-je dit, je vais raconter, je vais essayer, je vous promets que je vais essayer, je dirai "je" comme dans mes rapports, parce que je ne sais pas raconter autrement.*" <sup>(433)</sup> Cette voix demeure déterminée à assurer dans l'univers diégétique sa place de primauté en assumant son rôle qui consiste à relater sa propre histoire, mais également celle de l'autre, et ceci en dépit de toutes les peines et les tristes vicissitudes que Brodeck a reçues. Rappelons au passage que ses bourreaux ont voulu faire taire sa voix, tantôt par le châtement corporel, tantôt par le supplice moral, ceci pour dire qu'il a subi toutes les variétés de peine. Tous les autres ont disparu, lui est resté vivant : " *Ils sont morts. Tous morts. Moi je suis vivant.*" <sup>(434)</sup> Le narrateur avoue ainsi que nul ne peut échapper au sort funeste dans les camps. Si quelqu'un y entre, il ne sortira que mort : " *Brodeck, toi qui es revenu d'où on ne revient pas.*" <sup>(435)</sup> Ce rappel d'Orschwir à Brodeck résume nettement ce que représentent ces lieux qui soufflent la haine et programment la mort. Après la descente aux enfers, la voix sépulcrale du revenant Brodeck résonne encore dans la diégèse. Elle s'élève, après qu'elle se soit presque éteinte dans les rivages de la mort. Elle ressemble bizarrement à la voix du poète mythique grec, Orphée, lui qui est descendu aux enfers pour ramener son épouse Eurydice, à cause d'un péché qu'elle avait commis. Séduites alors par la parole chantée d'Orphée, les puissances infernales ont autorisé Eurydice à revenir d'où elle venait, à condition que le couple s'interdise durant son retour toute communication ainsi qu'à tout regard. Ne pouvant résister au charme de son épouse, le jeune poète brava l'interdit et commit l'irréparable en la regardant. Ce regard transgresseur lui valut la seconde chute d'Eurydice dans les enfers. Ce parallèle établi entre la voix d'Orphée et celle de Brodeck est justifié, premièrement par les propos mêmes de Brodeck qui, lorsqu'il est parvenu à sortir du camp et échapper à la surveillance des bourreaux, compare le camp à un enfer, il le dit clairement au chapitre X :

---

<sup>432</sup> . G. Genette, *Figure III*, op, cit., p. 188.

<sup>433</sup> . P. Claudel., *Le rapport de Brodeck*, op, cit., p. 22.

<sup>434</sup> . Ibid., p. 31.

<sup>435</sup> . Ibid., p. 368.

*" Je venais de quitter le centre de la terre. J'avais eu cette chance, moi, de sortir du Kazerskwir, de remonter le long de ses parois, et chaque mètre gagné me semblait être une résurrection. (...). Comment j'ai pu marcher autant, coudre tous ses sentiers sous mes pieds nu, je ne saurais dire. Peut-être tout simplement parce que sans le savoir, j'étais déjà mort. Oui peut-être parce que j'étais mort, comme les autres, comme tous les autres, dans le camp, mais que je ne le savais pas, que je ne voulais pas le savoir, et comme je le refusais, j'étais parvenu à tromper la vigilance de ceux qui gardent les Enfers."*<sup>(436)</sup>

Deuxièmement, les ressemblances que présentent ces lieux, camps et enfers, les uns et les autres sont considérés comme des endroits taillés pour le châtiment et le supplice. En plus, comme on l'a montré plus haut, si personne ne peut retourner de l'enfer, il en est de même pour les camps de déportation, selon le héros du *Rapport*. À cet égard, rien n'empêche de comparer la voix narrative à la voix orphique.

Contrairement à la voix du récit, celle de l'Anderer qui s'inscrit dans une logique de compensation et qui vient consolider la parole de Brodeck, a cessé d'être dans le récit, l'Anderer a été assassiné par les villageois : *" Hier soir, les hommes du village ont tué l'Anderer. Ça s'est passé à l'auberge de Schloss, très simplement, comme une partie de cartes ou une promesse de vente."*<sup>(437)</sup> Désormais reste la voix narrative, comme centre d'orientation pour le lecteur.

Enfin, un deuxième point qu'on aimerait clarifier et qui a un rapport avec le narrateur qui, en réalité dans la trame romanesque, relate non pas un seul récit mais deux à la fois. Dans le premier, il raconte la guerre, même si celle-ci apparaît comme une sorte d'idée en filigrane dans le roman, quoique ses conséquences soient saisies dans un plan bien grossissant. C'est pourquoi, des thèmes comme la peur de Brodeck, celle des autres aussi, son grand voyage, la torture, l'humiliation, le mépris dans le camp, la solitude, le mutisme de sa femme, la bassesse des autres, bref tout ce qui peut succéder à la boucherie occupe largement plus de place que les images, ou les scènes de guerre. Dans le deuxième récit, le narrateur-personnage, Brodeck, est sommé en tant que scribe,

---

<sup>436</sup>. Ibid., pp. 88-89.

<sup>437</sup>. Ibid., p. 56.

"Brodeck, (...) tu vas raconter l'histoire, tu seras le scribe" <sup>(438)</sup>, à rédiger son rapport sur le drame qui a secoué le village, genre d'enquête qu'il va mener pour élucider le meurtre de l'Anderer. Il commence les investigations, consigne les témoignages pour reconstruire les faits et les éléments. Ayant achevé l'écriture du rapport, Brodeck, le remet au maire, Orschwir. Ce sont donc deux récits que Brodeck raconte alternativement, qui s'imbriquent tous deux, parfois s'emboîtent l'un dans l'autre, mais restent distincts : "*J'(Brodeck) ai entrepris ce récit, en marge du rapport que les autres m'avaient demandé de rédiger. J'écris les deux à la fois.*" <sup>(439)</sup> Le premier porte toutefois sur les dévastations que la guerre laisse derrière elle, c'est un récit encadrant. Le second dresse les faits d'un acte d'assassinat, il est interne. Les deux récits ne paraissent pas avoir de rapport à première vue, cependant leur examen prouve le lien étroit entre le crime et le contexte qui a suivi la guerre, où la peur, la méfiance, le refus de l'autre persistent encore comme traits de caractère chez les habitants du village.

En passant en revue les textes de la trilogie, avec comme premier objet, de déterminer le jeu et les enjeux narratifs, nous sommes arrivé à conclure qu'en somme, P. Claudel alterne les récits en "*il*" et les récits en "*je*". *La petite fille de Monsieur Linh* est raconté à la troisième personne, mais dans *Les Âmes grises*, et *Le rapport de Brodeck*, c'est un "*je*" qui remplit la fonction narrative. Il est témoin dans le premier, et narrateur-personnage dans le deuxième.

#### **1.4. Les fonctions des narrateurs de la trilogie**

On peut dire alors que si l'identification du statut du narrateur revêt une importance particulière dans l'étude narratologique, comme l'a noté Vincent Jouve, dans la mesure où "*elle permet donc indirectement de dégager la finalité du récit,*" <sup>(440)</sup> les fonctions qu'assume le narrateur sont également des moyens pertinents pour l'agencement des actions et leur interprétation : "*On remarquera que les fonctions de narration, de régie et de communication renvoient au fonctionnement du récit.*" <sup>(441)</sup> Elles sont obligatoires pour l'existence et l'organisation du récit. Les autres sont optionnelles, telles-

---

<sup>438</sup> . Ibid., p. 21.

<sup>439</sup> . Ibid., p. 39.

<sup>440</sup> . V. Jouve, *Poétique du roman*, op. cit., p. 29.

<sup>441</sup> . Ibid., p.30.

que "la fonction, testimoniale, idéologique et explicative concernent l'interprétation de l'histoire." <sup>(442)</sup>

À cet effet, nous tenterons dans ce qui suit, de discerner plus ou moins le goût du narrateur claudélien, et dire quelle(s) fonction(s) il exploite essentiellement. Est-ce qu'il privilégie les fonctions qui ont une visée esthétique, ou plutôt celles qui ont une visée idéologique ? Mais, avant cela, il est indispensable de souligner deux points, l'un concernant la fonction narrative, l'autre porte sur la fonction de régie.

#### 1.4.1. La fonction narrative dans la trilogie, entre l'implicite et l'explicite

Il faut préciser que la fonction narrative dans la trilogie prend deux formes. Elle est implicite dans *La petite fille de Monsieur Linh*, ce qui paraît généralement comme allant de soi car, comme le signale V. Jouve : " C'est le cas le plus fréquent." <sup>(443)</sup> En revanche, elle est explicite dans *Les Âmes grises* et dans *Le rapport de Brodeck*, comme le remarque toujours V. Jouve, le narrateur peut commencer son récit par " une annonce liminaire" <sup>(444)</sup>, à la manière de "je vais raconter" <sup>(445)</sup>. Tel est le cas dans *Les Âmes grises* où le narrateur, dès l'ouverture du roman, tente d'expliquer ce qui le tourmente depuis fort longtemps : "Mais il faut tout de même que j'essaie de dire. De dire ce qui depuis vingt ans me travaille le cœur." <sup>(446)</sup> C'est également, le cas du narrateur du *Rapport*. Celui-ci, après un large consensus obtenu du village pour mener à bien son enquête sur l'assassinat de l'Anderer, a indiqué ouvertement, en jurant, de montrer les villageois, chacun dans toute sa vérité :

" D'accord, ai-je dit, je vais raconter, je vais essayer, je vous promets que je vais essayer, je dirai "je" comme dans mes rapports, parce que je ne sais pas raconter autrement, mais je vous préviens, ça voudra dire tout le monde, tout le monde vous m'entendez. Je dirai "je" comme je dirais tout le village, tous les hameaux autour, nous tous quoi, d'accord ? " <sup>(447)</sup>

---

<sup>442</sup> . Ibid., p. 31.

<sup>443</sup> . Ibid., p. 29.

<sup>444</sup> . Ibidem.

<sup>445</sup> . Ibidem.

<sup>446</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit.,p. 11.

<sup>447</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op, cit., p. 22.

Avec la fonction narrative que remplit chaque narrateur dans le récit, il s'en combine une deuxième et les deux, faut-il le rappeler, renvoient implicitement au fonctionnement du récit. Les spécialistes de la narratologie s'entendent à nommer cette deuxième par " fonction de régie". Selon V. Jouve,

*"elle consiste à organiser le récit, (...). C'est par exemple, de la fonction de régie que relèvent les retours en arrière, les sauts en avant, les ellipses, les oppositions et les symétries. Le narrateur peut ainsi choisir de raconter son récit dans l'ordre (...) ou en commençant par la fin (...)."*<sup>(448)</sup>

À cet égard, nous essayerons dans ce que suit, de dire comment sont organisés les récits de la trilogie, d'expliquer selon quel ordre sont exposées les actions. Sont-elles évoquées dans une succession linéaire ou sont-elles caractérisées par les ruptures et le manque d'ordre ?

#### **1.4.2. Le décousu, à l'image de la vie des narrateurs de la trilogie**

Tout d'abord, il serait bon d'indiquer que la correspondance est, en réalité, rare entre les événements exposés dans l'histoire et ceux relatés dans le récit, excepté " *dans certains contes ou certains récits pour enfants.* <sup>(449)</sup>" Et que généralement les récits opèrent des modifications fréquentes dans l'ordre de l'histoire. À commencer par *La petite fille de Monsieur Linh*, nous pouvons constater que le schéma chronologique de l'histoire se compose de quatre moments. Le premier, parle de la vie du protagoniste (sa jeunesse, son mariage, sa relation avec ses compatriotes), le deuxième relate la guerre, l'agression du village de M. Linh. Le troisième expose le grand voyage du héros vers le pays d'exil ; et le dernier se charge de ce qui reste de la vie de M. Linh en terre d'exil. Or l'agencement du récit ne correspond en aucun cas à l'ordre de l'histoire. Le lecteur, dès l'incipit, se trouve directement plongé au cœur de l'aventure du héros, étant donné que le narrateur a commencé son récit par le voyage de M. Linh :

*"C'est un vieil homme debout à l'arrière d'un bateau. Il serra dans ses mains une valise légère et un nouveau-né plus léger que la valise. Le vieil homme se nomme Monsieur Linh. Il*

---

<sup>448</sup> . V. Jouve, *Poétique du récit*, op. cit., p. 29.

<sup>449</sup> . Yves Reuter, op. cit., p. 62.



*est seul à savoir qu'il s'appelle ainsi car tous ceux qui le savaient sont morts autour de lui. Debout à la poupe du bateau, il voit s'éloigner son pays."* <sup>(450)</sup>

Donc sans avoir le moindre renseignement sur le vécu du protagoniste, le lecteur est d'emblée propulsé vers une scène dramatique de la vie du héros, dans une étape avancée de son parcours. Comme le révèle l'ouverture du roman, c'est un protagoniste qui a vécu longtemps fragilisé sûrement par l'âge, "*c'est un vieil homme*". Le texte le présente aussi dans un état d'anxiété : "*Il serre dans ses mains une valise légère, et un nouveau-né plus léger que la valise*". Non pas, "il tient" ou "**il porte**" mais "*il serre*" c'est-à-dire qu'il maintient la valise et le nouveau-né vigoureusement, de peur de les perdre. Ici on remarque que si le verbe "*serrer*" connote l'inquiétude du héros, "*la légèreté de la valise, et du nouveau-né*" se lit comme signe de hâte et de précipitation. Soit M. Linh n'a pas eu suffisamment de temps pour ranger ses affaires, soit il n'a rien trouvé. Puis, après que le lecteur a eu le privilège de connaître le nom du héros, "*Monsieur Linh*", il sait désormais que c'est un rescapé, qu'il a échappé bel et bien à la mort : "*Il est seul à savoir qu'il s'appelle ainsi car tous ceux qui le savaient sont morts autour de lui*". Sorti indemne de ce sinistre, Monsieur Linh, sans qu'il le veuille, accepte de quitter non pas son village pour un autre du même pays, mais de fuir sa patrie, celle de ses ancêtres, là où il était né et avait grandi.

Comme nous avons eu à le constater dans cette ouverture du récit, le héros nous est présenté directement sur le bateau. On ignore encore d'où il vient, et vers quelle destination il ira. Sans en savoir trop, le lecteur est devant un protagoniste ayant l'air inquiet, scrutant les lieux d'enfance qui s'éloignent peu à peu, poussé à contrecœur à prendre le bateau pour fuir une situation grave et dangereuse. C'est en effet ce que les spécialistes de la narratologie nomment, le début in medias res, "*un procédé particulièrement efficace, (...) plongeant le lecteur dans une action en cours.*" <sup>(451)</sup> Si toutefois, le récit de Monsieur Linh a commencé dès le début du roman, son histoire par contre semble bien commencer avant, et donc l'ordre chrono-logico-logique de la fiction ne correspond pas à l'ordre de la narration. Chronologiquement, l'apparition de cette

---

<sup>450</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op, cit., p. 9.

<sup>451</sup> . V. Jouve, *Poétique du récit*, op, cit., p. 20.

scène dans le récit n'a pas la même position dans l'histoire. Également, à considérer les choses avec logique, s'enfuir du pays, n'est que la conséquence d'une cause, c'est-à-dire une suite à la guerre d'agression, ici le narrateur a relaté les choses dans un ordre inversé : au lieu de commencer par la cause (qui est la guerre), il a préféré donner cette image saisissante d'un protagoniste en train de fuir, de s'éloigner en toute hâte afin d'échapper à la mort. Or, à notre sens, cette image n'est qu'une suite logique à la cause principale qui est la guerre.

En fait, le narrateur de *La petite fille* a ouvert son récit par un procédé d'anticipation qui s'appelle prolepse ou cataphore, et qui "*consiste à raconter ou à évoquer un événement avant le moment où il se situe normalement dans la fiction.*" <sup>(452)</sup> Cette scène dramatique que nous avons évoquée se situe normalement, à un moment ultérieur. Cependant, faire usage de prolepse dès l'ouverture du roman a pour but, comme l'a exprimé Yves Reuter, "*d'installer la tension chez le lecteur ou le spectateur.*" <sup>(453)</sup>

À l'inverse de ce saut en avant, par lequel le narrateur de *La petite fille* a choisi de commencer son récit, pour raconter le moment où le bateau a pris la mer, il a préféré procéder au XIII<sup>e</sup> chapitre, par un retour en arrière pour évoquer ces moments de panique et d'hébétude de la population autochtone, une scène qui a précédé le début du voyage. Voici un fragment de ce long récit :

*" Il (Monsieur Linh) avait marché durant des jours. Il avait quitté le village qui n'était plus que cendres. Il était allé vers la mer, avec Sang diû dans ses bras et lorsqu'il y était enfin parvenu, il s'était aperçu que la plupart des paysans des autres campagnes, ceux qui avaient survécu, étaient partis comme lui et se retrouvaient là, hébétés (...). On les avait regroupés dans un baraquement en planches. Ils étaient des centaines, serrés les uns contre les autres, (...). Certains avaient murmuré qu'on allait venir les massacrer, que le bateau n'arriverait pas (...). Puis le matin était venu, de sa lumière blanche. Et, vers le soir, ils avaient aperçu le bateau, un maigre bateau qui dérivait ensuite, durant des jours, sur la mer sous l'effroyable chaleur du*

---

<sup>452</sup> . Yves Reuter, op. cit., p. 63.

<sup>453</sup> . Ibidem.

*soleil qui écrasait la coque et le pont de son étreinte, avant de tomber dans l'eau, très tard, vers le soir, comme un astre mort."* <sup>(454)</sup>

On remarque ainsi qu'il y a une modification dans l'ordre de l'apparition des événements, la veille du voyage est apparue bien après le début du voyage. C'est une anachronie narrative qu'on appelle analepse ou anaphore ou encore flash-back, qui consiste "*à raconter ou à évoquer un événement après le moment où il se situe normalement dans la fiction.*" <sup>(455)</sup>

Ce trait caractéristique relevé dans *La petite fille de Monsieur Linh*, qui conteste l'organisation linéaire et la cohésion mécanique du récit, demeure plus manifeste dans les deux autres textes de la trilogie. Premièrement, dans *Les Âmes grises*, les anachronies narratives sont souvent répertoriées grâce aux dates que le narrateur attribue aux événements. Cette datation permettra donc de savoir si l'événement évoqué ou raconté est avant ou après le moment où il se situe.

Comme dans l'ouverture de *La petite fille de Monsieur Linh*, le lecteur des *Âmes grises*, se trouve dès l'incipit projeté à l'avant-dernière année de la Première Guerre mondiale, c'est-à-dire en 1917. Le narrateur, en présentant son personnage Pierre-Ange Destinat qui "*fut procureur à V ; pendant plus de trente ans, et il exerça son métier comme une horloge (...)*" <sup>(456)</sup> , nous fait connaître qu'à cette année précise, le protagoniste était devenu sexagénaire : "*En 1917, au moment de l'affaire (...) il avait plus de soixante ans (...)*" <sup>(457)</sup> Il ajoute qu'à cette année la guerre battait son plein "*(...), en 1917 (...) avec cette guerre qui n'en finissait pas et qui nous amenait un grand fracas sur les routes (...)*" <sup>(458)</sup> C'est donc un récit qui commence par la fin de la vie professionnelle du procureur qui voit arriver la vieillesse à grands pas, mais également c'est un récit qui s'ouvre directement sur la fin de la guerre. Peu après cette évocation de l'année 1917 dans le récit, avec le fait notable qui l'a marquée, l'assassinat de Belle de jour, le narrateur revient sur le moment psychologique qui a précédé le déclenchement de la guerre, avec ses histoires douloureuses qu'on reprend à chaque fois, et qu'on mêle

---

<sup>454</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op. cit., pp. 115-116-117.

<sup>455</sup> . Yves Reuter, *ibid.*, p. 63

<sup>456</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op. cit., p. 12.

<sup>457</sup> . *Ibidem.*

<sup>458</sup> . *Ibidem.*

toujours au faux patriotisme, afin de pousser le mouvement des foules à aller vers la boucherie :

*"1914. Chez nous, à la veille du grand massacre, (...) l'été s'annonçait en effet aussi chaud sous les tonnelles que dans le crâne de bien des patriotes qu'on avait remontés à bloc comme de beaux mécanismes d'horlogerie. Partout, on tendait des poings et des souvenirs douloureux. Par ici, comme ailleurs, les blessures ont du mal à se refermer, surtout celles qui dégouttent bien, et qui s'infectent à loisir dans les soirées de ressassement et de rancœur. Par amour-propre et par bêtise, tout un pays était prêt à se jeter dans la gueule d'un autre."* <sup>(459)</sup>

Puis le narrateur prend soin de raconter, dans un segment proleptique, sa visite au foyer familial devenu un lieu funeste, la mort de son père, ses rapports tendus avec lui, l'état de ruine du village. C'est en effet grâce à un saut en avant indiqué par une date, l'an 26 que cette évocation de l'après-guerre est relaté :

*" C'était la mort de mon père, en 26. Il avait fallu que je retourne dans la maison bancale où j'étais né et où j'avais grandi (...). La maison, c'était la maison de mes morts (...). Elle avait pris un goût de tombe. Même le village ne ressemblait plus à rien de ce que j'avais connu (...), les bâtiments éventrés et les rues trouées comme des fromages suisses."* <sup>(460)</sup>

Cette visite effectuée sur ce lieu d'enfance, en 26, était aussi l'occasion pour que le narrateur d'évoquer sa relation avec son père :

*"Je n'avais jamais aimé mon père, je ne savais même pas pourquoi. Je ne l'avais jamais détesté non plus. On ne s'était pas parlé, c'est tout. Il y avait toujours eu la mort de ma mère entre nous comme une épine, un pan de silence épais et qu'aucun de nous deux n'avait osé découper pour tendre la main vers l'autre."* <sup>(461)</sup>

---

<sup>459</sup> . Ibid., p. 47.

<sup>460</sup> . Ibid., p. 117.

<sup>461</sup> . Ibid., p. 120.

D'abord le récit, comme nous l'avons constaté, s'est ouvert sur l'année 1917, puis il y eut un retour en arrière à 1914, puis encore un saut en avant vers 26. Ainsi, les micro-récits s'alternent, non pas avec la succession des événements dans l'histoire, mais à l'image de la vie du narrateur, faite dans le désordre. D'ailleurs, le narrateur a tenu à exprimer clairement ce point de vue, au chapitre XII :

*" Tout cela a l'air bien embrouillé, comme un coq-à-l'âne cafouilleux, mais au fond c'est à l'image de ma vie, qui n'a été faite que de morceaux coupants, impossible à recoller." <sup>(462)</sup>*

De ce fait, et outre le rôle d'ancrage dans le réel qu'elles remplissent, les indications temporelles dans *Les Âmes grises*, contribuent aussi à expliquer la délinéarisation<sup>(463)</sup> du récit. Il faut préciser, par ailleurs, que c'est un décousu systématique dans le texte qui s'opère par ces retours en arrière, et ces sauts en avant.

Pour le troisième roman, *Le rapport de Brodeck*, en procédant au relevé des fragments de récit qui racontent les étapes de la vie du héros selon leur apparition, celles-ci manquent invariablement d'ordre. En les examinant une à une, nous remarquons que le narrateur a en quelque sorte brûlé les étapes de l'histoire. Il a commencé à relater son retour du camp de la mort, le premier jour où il est revenu au village. Il s'est constamment interrogé sur l'incompréhensible comportement des villageois qui, à chaque fois qu'il les apercevait, le fuyaient comme s'il s'agissait d'un pestiféré :

*" Le premier jour de mon retour. Lorsque je suis revenu du camp après ma longue marche, et que je suis entré dans les rues de notre village (...) et puis surtout ceux qui sont entrés dans les leurs de maisons, ont fermé leurs portes prestement comme si je venais avec un plein chargement de malheur ou de haine, de vengeance, et que j'allais répandre tout cela dans l'air, comme des cendres froides." <sup>(464)</sup>*

Puis, en continuant de progresser dans le récit, on constate que le narrateur a fait un pas vers l'arrière dans l'histoire, il est revenu sur les pénibles jours qu'il a passés dans le camp, les tâches qu'il remplissait et qui devenaient de plus en plus dégradantes :

---

<sup>462</sup> . Ibid., p. 107.

<sup>463</sup> . Florence Gaiotti, *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 17.

<sup>464</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., pp. 87-88.

*"Après la Bùxte ( cellule de prisonnier) et avant de devenir chien Brodeck, au camp, j'ai été pendant de longs mois le Scheizeman- "l'homme merde". Mon rôle consistait à vider les latrines au-dessus desquelles les ventres de plus de mille prisonniers se soulageaient plusieurs fois par jour." (465)*

Il convient donc de souligner que plus on avance dans le récit, plus on revient en arrière dans l'histoire. Cet extrait que nous venons de citer et dans lequel le héros-narrateur évoque ses mauvais jours dans le camp, se situe au XIV<sup>e</sup> chapitre du roman. Cependant la progression dans la lecture montre bien qu'au XXIV<sup>e</sup> chapitre, c'est-à-dire, dix chapitres plus loin, le lecteur se trouve projeté encore vers l'arrière, à la période de l'avant-guerre, aux moments où les tambours de la guerre ont commencé à battre, préparant les esprits et agitant les foules. Ce flash-back qui permet de remonter le cours des ans dévoile une face cachée de la vie du héros que le lecteur ignore jusque là, mais constitue bien évidemment une pièce utile qu'on assemble avec d'autres pour reconstituer l'ensemble du puzzle. Cette petite fenêtre ouverte par le narrateur (Brodeck) pour remonter le temps, outre qu'elle évoque son passage dans la capitale quand il fut envoyé faire des études, met en exergue quelques signes avant coureurs qui présageaient déjà un avenir peu reluisant. Il les dessine en premier lieu, vaguement, quand il dit : *"Il y a longtemps, il avait eu des signes déjà. Lorsque j'étais à la Capitale, qu'on m'y avait envoyé pour les études."* (466) Puis, dans le chapitre qui suit, il donne plus de détails sur ces signes qui deviennent plus apparents :

*" Il y eut soudain, pour agiter ce grand corps tentaculaire, des bruits, des rumeurs qui naissent d'un rien, deux ou trois conversations, un article de quelques lignes, non signé dans un quotidien, le boniment d'un bateleur sur un marché, une chanson venue de nulle part et dont le refrain féroce était repris en un clin d'œil par tous les chanteurs de rue. De plus en plus, on assistait à des rassemblements, quelques hommes s'arrêtaient*

---

<sup>465</sup>. Ibid., p. 116.

<sup>466</sup>. Ibid., p. 207.

*près d'un réverbère, parlaient entre eux, bientôt imités par d'autres, et d'autres encore." (467)*

Mais en plus de ces signes précurseurs, il y avait eu des nouvelles alarmantes non confirmées qui parvenaient de l'Est, qui disaient qu'un danger imminent était en train de se préparer :

*"De la frontière de l'Est parvenaient des nouvelles singulières et contradictoires. On disait que de l'autre côté, des garnisons entières se déplaçaient, de nuit, dans la plus grande discrétion, qu'on assistait à des mouvements de troupes d'une ampleur jamais connue. On disait aussi qu'on entendait des machines au travail, qui creusaient fossés, galeries, tranchées et ouvrages secrets. On disait enfin que des armes d'une puissance et d'une portée diaboliques venaient d'être mises au point et qu'elles s'apprêtaient à servir, et que la Capitale était pleine d'espions prêts à y mettre le feu quand l'heure serait venue." (468)*

Cette étape qui, en vérité, constitue le prélude aux hostilités, est apparue ultérieurement dans le récit, c'est-à-dire aux chapitres XXIV et XXV loin derrière les segments de récit qui relatent le retour du protagoniste au village et son quotidien dans le camp. Ce choix narratif qui confirme par là la discontinuité du récit demeure assumé jusqu'à la fin de la narration. En effet, dans le dernier quart du roman, le narrateur raconte un événement antérieur à son retour du camp de déportation. Il parle de son arrestation, le début d'une longue et douloureuse épreuve. Il exprime cette mésaventure laconiquement au chapitre XXX :

*" Je ne suis pas parti de moi-même pour le camp. On m'a arrêté et on m'y a emmené. Les fratergekeime.<sup>(469)</sup> Venaient d'entrer dans notre village depuis à peine une semaine. La guerre avait commencé trois mois plus tôt." (470)*

Puis ce qui reste du jour de l'arrestation va être repris pour être complété à la fin du chapitre XXXI :

---

<sup>467</sup> . Ibid., p. 213.

<sup>468</sup> . Ibid., p. 214.

<sup>469</sup> . Les fratergekeime : ce sont les nouveaux conquérants qui occupent le territoire (les allemands).

<sup>470</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 261.

*"Avant même que j'aie eu le temps de me rendre compte de ce qui se passait, les soldats entraient déjà dans notre chambre. Ils m'attrapèrent par les bras, me traînèrent au-dehors tandis qu'Emélia hurlait, s'accrochait à moi, tentait de les battre avec ses faibles poings. Ils ne prêtaient pas même attention à elle. Des larmes coulaient sur les vieilles joues de Fédorine (...). Je vis Simon Frippman, les mains liées dans le dos, qui attendait entre deux soldats. Il me sourit, me souhaita le bonsoir, comme si de rien n'était, me dit qu'il ne faisait pas très chaud. Emélia essaya de m'enlacer, on la poussa, elle tomba à terre." (471)*

Le dernier extrait que nous proposons pour justifier la délinéarisation du récit relate le terrible voyage en train vers les camps de la mort. Il commença à la gare de la ville :

*" On nous y avait fait monter à la gare de S., après nous avoir séparés en deux colonnes, comme je l'ai dit. Nous étions tous des fremdër (472). Certains riches, certains pauvres, certains venant de la ville, d'autres des campagnes. Les différences vite s'estompèrent. On nous poussa à l'intérieur de grands wagons sans fenêtre." (473)*

Ce voyage se termina, après six épouvantables jours, dans les rivages de la mort. Ce dernier segment, il faut préciser qu'il est différé presque vers la fin, il est cité seulement au chapitre XXXIII du roman, lequel est composé au total de quarante chapitres. Or le voyage selon l'ordre de l'histoire devrait normalement précéder le vécu du héros dans le camp et son retour au village.

En résumé, si nous essayions de réorganiser l'histoire en donnant aux événements une succession logique qui tienne compte du rapport de causalité, nous classerions les événements dans la vie du héros comme suit : A/ les signes d'avant guerre, B/ l'arrestation de Brodeck , C/ le voyage vers les camps de la mort, D/ le vécu de Brodeck dans le camp , E/ le retour de Brodeck au village.

---

<sup>471</sup> . Ibid., p. 279.

<sup>472</sup> . Fremdër : mot allemand, signifant, étranger, pourriture.

<sup>473</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op, cit., p. 347.



Or, les cinq moments de l'histoire qui sont apparus avec l'ordre alphabétique A, B, C, D et E occupent respectivement dans le récit les positions 3, 4, 5, 2 et 1. Ce qui nous permet d'obtenir les couples suivants (A ; 3), (B ; 4), (C ; 5), (D ; 2) et (E ; 1). Pour ainsi dire, le récit a modifié radicalement l'ordre d'apparition des événements. À noter que la modification est totale dans le couple (E ; 1), dans la mesure où le narrateur a rapporté en premier le retour de Brodeck dans le récit qui, ce chronologiquement, est postérieur à tous les autres événements.

En alignant donc les fragments de la trame qui racontent les différentes étapes de la vie du héros, selon leur apparition, on remarquera sans peine qu'elles manquent d'ordre. Mais en vérité, ce découpsu qu'on appelle anachronie narrative, paraît refléter a priori la personnalité de celui qui raconte. L'illustration ici vient du narrateur lui-même :

*"J'ai relu tantôt mon récit depuis le début. Je ne parle pas du Rapport officiel, je parle de toute cette confession. Cela manque d'ordre. Je pars dans tous les sens. Mais je n'ai pas à me justifier. Les mots viennent dans mon cerveau comme la limaille de fer sur l'aimant, et je les verse sur la page, sans plus me soucier de quoi que ce soit. Si mon récit ressemble à un corps monstrueux, c'est parce qu'il est à l'image de ma vie, que je n'ai pu contenir et qui va à vau-l'eau." (474)*

A posteriori, cette discontinuité dans la narration devient un réflexe pour le narrateur du rapport, elle échappe dans un sens au contrôle de sa volonté, comme il l'exprime :

*"Ce récit, si jamais il est lu, le prouve assez, où je ne cesse d'aller vers l'avant, de revenir, de sauter le fil du temps comme une haie, de me perdre sur les côtés, de taire peut-être, sans le faire exprès, l'essentiel." (475)*

Par ce choix narratif qui refuse de raconter les faits dans leur forme linéaire, l'écriture claudélienne semble s'inscrire dans le sillage du Nouveau roman, comme le montre Yves Reuter,

---

<sup>474</sup> . Ibid., p. 239.

<sup>475</sup> . Ibid., p. 134.

*"ces jeux avec l'ordre ont donc de multiples fonctions (...), contester l'objectivité du réalisme et la chronologie du roman classique, faire monter l'angoisse chez le lecteur en lui dévoilant à l'avance un moment ultérieur inquiétant, exciter sa curiosité en lui dissimulant des événements antérieurs. "*<sup>(476)</sup>

En plus de ces deux fonctions consubstantielles, à savoir la fonction narrative et celle dite de contrôle ou de régie, les narrateurs claudéliens, comme généralement beaucoup d'autres instances narratives, assument d'autres fonctions, qui ne sont pas obligatoires comme les deux précédentes, elles sont facultatives. Elles permettent à la lumière de l'analyse d'ensemble du récit, d'examiner les rapports du narrateur avec l'histoire, avec le récit, avec le narrataire et de déterminer ses centres d'intérêt, connaître ses croyances, ses doctrines, ses affinités intellectuelles, ses états émotionnels et affectifs. En somme ces fonctions, contrairement aux deux premières, qui renvoient au fonctionnement direct du récit, celles-ci ont une visée idéologique.

### **1.4.3. La visée esthétique de *La petite fille de Monsieur Linh***

Il est donc essentiel à présent de préciser, quelle(s) fonction(s) le narrateur claudélien préfère-t-il. Dans *La petite fille de Monsieur Linh*, il est clair que l'ambition esthétique prédomine. Le narrateur a principalement exploité deux fonctions, celle qui se veut constitutive à l'acte de raconter et celle qui organise la structure du récit. À l'exception de la fonction évaluative,<sup>(477)</sup> ce choix d'écriture a sensiblement empêché d'utiliser les autres fonctions<sup>(478)</sup> qui relèvent de l'interprétation. À cet égard, l'intérêt de l'étude portera exclusivement sur la fonction évaluative qui éclairera plus ou moins le point de vue du narrateur omniscient de *La petite fille de Monsieur Linh*, sur la guerre.

#### **1.4.3.1. La fonction évaluative**

Il est à rappeler, comme nous l'avons souligné précédemment dans la problématique de la parole, qu'en dépit de la dominance de la voix du récit dans la diégèse, les deux autres voix, celle de Bark surtout, et celle de Monsieur Linh

---

<sup>476</sup> . Yves Reuter, op. cit., p. 63.

<sup>477</sup> . Pour Jaap Linvelt, la fonction évaluative est un type de fonctions autonome par rapport aux autres, tandis que pour V. Jouve, elle fait partie de la fonction testimoniale.

<sup>478</sup> . Les autres fonctions pour V. Jouve sont les fonctions, idéologique, explicative et bien sûr testimoniale.

interviennent de temps à autre. Mais sans prendre en considération leur peu de fréquence dans le récit, ces deux voix bénéficient allégrement de la caution du narrateur, qui use d'épithètes, d'attributs et de comparaisons pour émettre ses propres jugements sur ses acteurs impliqués dans l'histoire. Il relate pratiquement deux vies de M. Linh, celle d'hier et celle d'aujourd'hui. Une première période dans laquelle le protagoniste avait une bonne constitution, des bras musculeux, des jambes de vingt ans, que les jeunes filles de son village courtoisaient :

*"Monsieur Linh était fort alors. Il avait porté la tante sur son dos durant presque tout le voyage de retour. Tous ses muscles saillaient sur son corps. Il avait les bras puissants, prompts à arrêter un buffle en l'empoignant par les cornes. Ses jambes aussi étaient puissantes, sur lesquelles il prenait appui pour retourner d'un coup de hanche ses adversaires à la lutte durant la fête du village. C'était il y a longtemps. (...). Monsieur Linh était encore un jeune homme qui n'avait pas pris femme et sur le chemin duquel les jeunes filles se retournaient et gazouillaient à la façon des oiseaux au printemps." (479)*

Ce fragment de texte illustre l'image d'un héros assez fort, qui excellait dans les combats qui l'opposaient avec ses adversaires, c'est parce qu'il était jeune, c'était jadis, avant la guerre, avant qu'il ait été exilé, il possédait à cette époque un physique fort et développé. Aujourd'hui, Monsieur Linh est solitaire, il ne lui reste rien, il est seul au monde avec sa petite fille (la poupée) :

*"Seuls à deux. Que son pays est bien. Que son pays, pour ainsi dire n'est plus. N'est plus rien que des morceaux de souvenirs et de songes qui ne survivent que dans sa tête de vieil homme fatigué." (480)*

Derrière cette présentation, le lecteur se trouve projeté tantôt vers le passé du héros, tantôt vers son présent. Ce sont en effet deux tranches de vie radicalement opposés. Il se dégage de la première l'image d'un protagoniste fort, épanoui qui vit en parfaite harmonie avec le monde qui l'entoure, où son émerveillement était grand devant

---

<sup>479</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op. cit., p.43.

<sup>480</sup> . Ibid., p. 65.

la beauté de la nature de son pays, sa joie était profonde dans les rizières, où il passait son temps à travailler. Ses rapports avec les autres villageois étaient très conviviaux. Tout ce monde, Monsieur Linh le regardait d'un œil bienveillant, or voilà que son présent dans le pays d'exil n'est que lassitude et abattement. Toutes ces belles images du passé qui renvoient au bien-être du héros se sont brusquement envolées. Avec ce nouveau statut de réfugié, conséquence logique de la guerre, le lecteur conservera l'image d'un être textuel perdu dans sa douleur, désemparé, ne sachant ni où il en est, ni où il ira. C'est en tout cas, ce que constate le narrateur de *La petite fille* dans une série d'interrogations qu'il pose, marquant l'incertitude et l'assombrissement de l'avenir du héros : "*À quoi sert d'aller ainsi dans les jours, les mois, les années, toujours plus faible, toujours meurtri ? Pourquoi faut-il que les lendemains soient toujours plus amers que les jours passés ?*" (481)

Ainsi, au long de la trame romanesque s'établit plusieurs comparaisons entre les deux vies du protagoniste, celle de l'avant-guerre et celle de l'après. L'une synonyme de ravissement et d'enchantement, au cours de laquelle le narrateur compare son héros au maître des lieux "*Que c'est beau ! S'exclame le gros homme (Bark). C'est mon pays...*", dit Monsieur Linh en faisant un geste de la main comme s'il en était le seigneur", (482) l'autre vie, c'est-à-dire celle de l'exil, traduit le sentiment nostalgique du protagoniste. "*On ne peut jamais s'envoler vers ce qu'on a perdu, songe alors Monsieur Linh.*" (483) Ces deux moments s'alternent dans la narration, laissant de temps à autre, les bons souvenirs d'antan resurgir dans le présent du protagoniste. Ils permettent aussi de comparer le personnage d'avant à celui d'après, afin de se rendre compte du poids de la guerre sur les destinées des acteurs impliqués. Par cette mise en contraste, l'instance narrative remplit sa fonction évaluative qui consiste à émettre d'une manière suggestive son jugement négatif sur l'ordre guerrier.

On peut inférer alors que *La petite fille de Monsieur Linh* est un texte qui s'inscrit dans une perspective esthétique, dans la mesure où les fonctions de narration et de régie ont été essentiellement les plus exploitées. Qu'en est-il de la visée de l'instance narrative respectivement dans *Les Âmes grises* et *Le rapport de Boodeck* ? Opte-t-elle

---

<sup>481</sup> . Ibid., p. 168.

<sup>482</sup> . Ibid., p. 140.

<sup>483</sup> . Ibid., p. 128.

pour le même choix ? Ou préfère-t-elle un autre, c'est-à-dire la visée idéologique, selon la terminologie de V. Jouve.

#### 1.4.4. La visée idéologique des *Âmes grises*

D'emblée, il faut préciser que les autorités énonciatives de *La petite fille* et des *Âmes grises* n'ont pas le même goût pour les fonctions qu'elles remplissent. Si toutefois, dans le premier récit prédominent celles dites de fonctionnement, dans *Les Âmes grises* par contre, l'instance narrative assume d'autres fonctions. Celles que Gérard Genette et Vincent Jouve appellent fonctions testimoniale et idéologique, quand " *la fonction renseigne sur le rapport particulier (affectif, moral, intellectuel) que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte* " <sup>(484)</sup>; mais également, si " *la fonction peut renvoyer aux sentiments que lui inspire un personnage (évaluation), ou encore à des informations sur les sources de son récit (attestation)*" <sup>(485)</sup>, elle est toujours testimoniale. Cependant, la fonction est idéologique, lorsque " *le narrateur peut interrompre son récit pour émettre des jugements directs sur le mode du discours.*" <sup>(486)</sup> Ce sont alors deux fonctions qui permettent l'interprétation de l'histoire.

Prenons à titre d'exemple quelques fragments dans *Les Âmes grises*, où le narrateur caractérise les personnages par leur nom, ou leur prénom ainsi que par leurs attitudes en les évaluant positivement ou négativement. Il a donné à son héros, un prénom composé, Pierre-Ange, dont les parents s'étaient partageaient la désignation. Pour la mère de Destin, comme le rappelle le texte, " *elle eut le droit de choisir un prénom à son fils : ce fut Ange* <sup>(487)</sup>. " Pour le père, " *Le vieux rajouta Pierre. Il trouvait que Ange manquait de nerfs et de virilité.*" <sup>(488)</sup> En réalité, le prénom de "Pierre", avant de prendre des significations comme roc, solide ou dur, il est réputé dans la tradition chrétienne pour être celui d'un saint. Il est, selon *Larousse*, l'un des apôtres de Jésus. Quant à "Ange", *Le Robert* le considère comme un être spirituel intermédiaire entre Dieu et l'homme. Donc, si l'on juge le protagoniste du point de vue du narrateur, on peut conclure qu'il est un être textuel parfait. Cette évaluation par le nom, qui s'avère positive s'applique aussi à d'autres

---

<sup>484</sup> . V. Jouve, *Poétique du roman*, op, cit., p. 30.

<sup>485</sup> . Ibidem.

<sup>486</sup> . Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p.92.

<sup>487</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit., p. 33.

<sup>488</sup> . Ibidem.

personnages du récit, particulièrement à l'institutrice, Lysia Verhareine, à la mère de Destin, Clélis, à la fillette de Bourrache âgée de dix ans, Belle de jour, et ses deux sœurs, Aline et Rose, à la femme du narrateur, Clémence...

À commencer par la désignation de l'institutrice, le narrateur atteste que le prénom de Lysia dénote le nom d'une fleur qui lui sied si bien. *"Elle avait un prénom, on le sut plus tard, dans lequel sommeillait une fleur, Lysia, et ce prénom lui seyait comme une tenue de bal."* <sup>(489)</sup> Il nous semble qu'il s'agit de "lis", un nom de fleur, de couleur blanche symbolisant la pureté. Il est tout de même utile de signaler que le syntagme "lys" (Le mot prend les deux orthographes, " lys" et "lis") fait partie du prénom de "Lysia". Puis, ce n'est pas d'un coup de hasard que le prénom de la mère de Destin, Clelis se termine aussi par le morphème "lis". Quant à la petite fille, " Belle de jour", son prénom, est celui d'un liseron dont la fleur s'épanouit dans la journée et se ferme à la tombée de la nuit. Ce prénom, quoiqu'il exprime l'éphémère, car Belle de jour est assassinée en bas âge, renvoie à la beauté. Et enfin Clémence, le prénom que porte la femme du narrateur, signifie générosité, vertu, douceur et humanité. Donc, tout ce réseau de personnages aux belles désignations, si leurs actions ne contredisent pas le sens général du texte, on peut les prendre alors comme des évaluations positives de la part de leur créateur. *"Le nom propre, d'abord, se présente comme un moyen d'évaluation efficace."* <sup>(490)</sup> Néanmoins, cette évaluation par le nom peut marquer le personnage positivement, mais peut également le déprécier. Prenons pour ce deuxième ensemble, les exemples des personnages suivants, pour lesquels leurs dénominations paraissent prendre des valeurs dévalorisantes. La première personne fictive se nomme "Crochemort". Le mot "mort", comme nous pouvons le constater, fait partie intégrante du nom. Ce faisant, l'association du morphème "mort" à la nomination du personnage, procure un avant-goût de privation, l'appellation l'exclut en quelque sorte du cercle des vivants. Sans doute son petit métier de tanneur de peaux, à six kilomètres du village, le met davantage en quarantaine. Alors, il convient de dire que l'exclusion, la solitude, la marginalisation semblent être des signifiés que le signifiant "Crochemort" véhicule préalablement. D'ailleurs, le texte confirme ce choix de nomination :

---

<sup>489</sup> . Ibid., p. 53.

<sup>490</sup> . V. Jouve, *Poétique des valeurs*, op, cit., p. 108.

*" Crochemort venait rarement en ville. Mais quand il y était, on le suivait à la trace. On savait sans peine par quelle rue il était passé tant il puait terriblement, été comme hiver, soir et matin, comme s'il avait lui-même mariné des jours entiers dans ses bains d'alcali. (...). Un très bel homme seul. Je le voyais toujours à la façon d'un condamné perpétuel, comme on dit qu'il y en avait chez les Grecs, roulant des rochers ou se faisant manger le foie. Peut-être bien qu'il avait commis une faute. Crochemort, une faute sombre et qui le poursuivait ? Peut-être qu'il la payait ainsi, dans sa solitude et son fumet de charogne (...)." <sup>(491)</sup>*

Le deuxième personnage, s'appelle "le Grave", domestique chargé du procureur Destinat et de son château. On pense que si le narrateur a bien choisi ce nom, " le Grave", c'est pour dépeindre le caractère distinctif du personnage et montrer l'une de ses caractéristiques, comme l'atteste ce point de vue du philologue et linguiste français Ferdinand Brunot : *" On caractérise êtres, personnes, actions pour les nommer."* <sup>(492)</sup> Mais, il faut tout de même ajouter qu'au sens grammatical, le mot "Grave" est un adjectif substantivé, c'est-à-dire, transformé en substantif. Donc à la fois, nom et adjectif, "le Grave" peut désigner un être textuel sévère, austère, ayant de la gravité, soit dans le visage, soit dans le ton ou l'apparence. Apparemment, ce que le nom donne à entendre, le récit le confirme, en évoquant ce personnage : *" (...), on l'appelait le Grave car personne ne l'avait vu jamais sourire, même pas sa femme qui, elle, avait toujours le visage plissé et joyeux."* <sup>(493)</sup> Parfois aussi le narrateur, dans *Les Âmes grises*, cherche à déconsidérer ses créatures par des commentaires explicites sur le nom du personnage. Le cas le plus significatif est celui de "Prurion". À un moment donné, le narrateur sort de sa réserve, juge négativement son personnage en prenant son nom comme cible. : *C'était signé (il s'agit d'un article de journal) Amédée Prurion. Un beau nom d'imbécile pour un vrai*

<sup>491</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit., p. 127.

<sup>492</sup> . Le Petit Robert, op, cit., p.352.

<sup>493</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit., p. 35.

*salopard. Qu'est-il devenu ce Prurion ? (...). Prurion. Le nom sonne comme une maladie, un vieil herpès jamais guéri."* <sup>(494)</sup>

L'évaluation des personnages est présente également dans *Les Âmes grises* par les jugements directs émis par le narrateur ou par la description des attitudes, des comportements et les portraits des acteurs. S'il attribue les bons qualificatifs au procureur Destinat, il discrédite presque autant le juge Mierk. Pour lui, l'assiduité du procureur qui s'acquitte régulièrement des obligations de son travail, relève, non pas de ce qu'on appelle le devoir, mais du savoir faire :

*"Il (Destinat) fut procureur à V., pendant plus de trente ans, et il exerça son métier comme une horloge mécanique qui jamais ne s'émeut ni ne tombe en panne. Du grand art si l'on veut, et qui n'a pas besoin de musée pour se mettre en valeur, (...). Il impressionnait beaucoup."* <sup>(495)</sup> *"Un procureur au début du siècle, c'était encore un grand monsieur."* <sup>(496)</sup>

Contrairement au procureur, l'instance narrative considère le juge, au ton hargneux, comme vraiment autoritaire. *"Le juge Mierk, sous son chapeau cronstadt et ses allures repues de bonne chère, c'était un pète-sec."* <sup>(497)</sup> Pour mieux persuader, le narrateur diversifie les techniques d'évaluation. S'il s'exprime parfois explicitement sur le personnage, soit pour le dénigrer, soit pour vanter ses mérites, d'autres fois par contre, il passe par la description des attitudes en citant les défauts des uns et les qualités des autres. Lisons ce qu'il dit sur les deux commis de l'État :

*"Mierk mangeait en ogre sale, la serviette nouée autour du cou comme un valet d'écurie, les doigts grasseyés de sauce (...). Le procureur avait de l'éducation, lui. Il coupait son poisson comme en le caressant."* <sup>(498)</sup>

Pour Vincent Jouve, la description de la conduite de l'individu reste un instrument efficace pour l'évaluer :

---

<sup>494</sup> . Ibid., pp. 122- 123.

<sup>495</sup> . Ibid., p. 12.

<sup>496</sup> . Ibid., p. 13.

<sup>497</sup> . Ibid., p. 20.

<sup>498</sup> . Ibid., p. 44.



" L'évaluation explicite des personnages se rencontre rarement dans le roman. Le narrateur se contente en général de décrire les comportements, convaincu que les actions parlent d'elles-mêmes et que le lecteur saura la valeur qu'il faut leur assigner. " (499)

À cette fonction évaluative (500) dans *Les Âmes grises*, s'ajoute une deuxième fonction, sans doute la plus importante, celle que V. Jouve nomme la fonction idéologique :

"Elle apparaît lorsque le narrateur émet des jugements généraux (et qui dépassent le cadre du récit) sur le monde, la société et les hommes. Elle se signale, en général, par le recours au présent gnominique (à valeur intemporelle). " (501)

Cette fonction, si elle garde la même acception pour Jaap Linvelt, "*discours par lequel le narrateur énonce des réflexions générales abstraites (...) sous forme de maximes*" (502), elle change de nom, celui-ci préfère l'appeler, fonction généralisante.

L'une des particularités que présente le roman *Les Âmes grises*, c'est qu'il abonde en citations. On trouve beaucoup de remarques, ou plutôt de réflexions, sous forme de maximes qui renvoient aux thèmes, par exemple de :

La guerre, " *La guerre n'a pas seulement fait des morts à la pelle, elle a aussi coupé en deux le monde et nos souvenirs.* " (503) "*La guerre massacre, mutile, souille, salit, éventre, sépare, broie, hache, tue, mais parfois, elle remet aussi certaines pendules à la bonne heure.* " (504)

Comme nous pouvons le remarquer, le narrateur use pleinement de son autorité. Pour s'exprimer sentencieusement sur la guerre qui a pour corollaire la ruine humaine, il met en garde contre les conséquences néfastes de celle-ci. Si toutefois la guerre réclame son lot de victimes dans l'immédiat, dans l'après-guerre elle confrontera les survivants à leurs blessures. En d'autres termes, si les morts ont bien payé de leur vie,

---

499 . V. Jouve, *Poétique des valeurs*, op, cit., p.109.

500 . La fonction évaluative, si elle constitue, un type proprement dit, séparé des autres fonctions du narrateur pour Jaap Linvelt, dans les écrits de Vincent Jouve, par contre, elle est seulement, l'une des variantes de la fonction testimoniale.

501 . V. Jouve, *Poétique du roman*, op, cit., p.30.

502 . Jaap Linvelt, op, cit., p.65.

503 . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit., pp.49- 50.

504 . Ibid., p.204.

ceux qui survivront garderont leurs stigmates avec eux. Car, les souvenirs, la division, le déchirement sont l'apanage du vivant.

Dans la deuxième citation, le narrateur dresse un bilan effroyable de ce que peut entraîner l'acte guerrier. De la souillure à la tuerie, en passant par l'éventration, cette énumération qui se rapporte au champ sémantique de la guerre montre combien les effets psychologiques ainsi que physiques du désastre sont irréparables. Mais, parallèlement à cette faillite, la guerre peut à la fois révéler et éveiller les bons sentiments, comme surtout la générosité (le cas de Mme de Flers).

À vrai dire, le discours de l'instance narrative dépasse le cadre de l'histoire, et toute tentative de réduire le sens du roman à une succession simple d'événements, c'est-à-dire à une histoire qui s'ouvre sur une situation initiale et se termine sur une autre qu'on appelle finale, ayant pour intrigue le meurtre de la petite fille Belle de jour, serait à notre sens une totale méconnaissance de l'œuvre. Donc, les limites du texte sont de loin franchies, car le discours du narrateur est proche d'une réflexion qui extirpe le lecteur, d'un monde clos, et le met face à ses responsabilités et ses abus. À cet effet, la stratégie énonciative, qui se veut payante, consiste à s'exprimer, sous forme de maximes, dont les mots sont copieusement choisis et leur signification transcende le cadre du récit pour s'inscrire dans une dimension intemporelle.

Un deuxième thème, qui est fort associé à la guerre, c'est la mort. La relation entre les deux demeure ainsi très étroite, autant que celle de cause à effet. Selon Maurice Rieuneau, elles sont inséparables, "(...), *guerre et mort ne se séparent pas.*" <sup>(505)</sup>

Il convient de noter que dans *Les Âmes grises*, on parle beaucoup de la mort, mais pas de celle qui guette et tient les soldats dans les tranchées ou dans les combats, cette mort-là, n'est pas à chercher dans ce roman, exception faite, la scène des mourants dans la clinique du village qui reste, l'unique scène de mort, ayant un rapport direct avec la guerre. Donc, hormis celle-ci, toutes les autres images convoquées relevant du domaine de la mort ne se rattachent pas au contexte guerrier. Elles expriment simplement le point de vue du narrateur sur ce sujet. De ce fait, l'examen du thème de la mort dans *Les Âmes grises*, serait proche d'un verdict qui laisse entendre une certaine incompréhension de sa part. Les mots avec lesquels s'est exprimée explicitement

---

<sup>505</sup> . M. Rieuneau, op, cit., p. 554.

l'instance narrative traduit clairement sa révolte, et son refus de l'injustice de la sentence : *"On dit toujours que la vie est injuste, mais la mort l'est encore davantage, le mourir en tout cas. Certains souffrent et d'autres passent comme dans un soupir."* <sup>(506)</sup> Sans doute, la mort est jugée sévèrement, du moment où elle prive les hommes de leurs bien-aimés et sans même prévenir, elle rompt avec brutalité tous les liens de parenté, de cousinage ou de voisinage. Cette idée d'injustice a été soutenue et complétée dans un autre passage du texte, sous une forme élaborée, au ton de maxime : *"Les bonnes gens partent vite. Tout le monde les aime bien, la mort aussi. Seuls les salauds ont la peau dure. Ceux-là crèvent vieux en général, et parfois même dans leur lit. Tranquilles comme Baptiste."* <sup>(507)</sup>

Dans un troisième extrait que nous insérons ici, le jugement du narrateur sur le thème de la mort paraît moins sévère que les précédents. Il souffle le chaud et le froid : d'une part, il reconnaît à la mort son caractère brutal, de l'autre, il considère qu'elle est noble. Il dit proverbialement : *"La mort brutale prend les belles choses, mais les garde en l'état. C'est là sa vraie grandeur. On ne peut pas lutter contre."* <sup>(508)</sup>

En plus de la guerre et de la mort, d'autres thèmes sont abordés dans *Les Âmes grises*, mais sous quelle forme ? Nous pensons que le texte, à des endroits stratégiques, ou à des moments importants de la narration, choisit de s'exprimer par ces formules lapidaires, qu'on appelle maximes, qui illustrent une conduite, une règle de morale, un jugement d'ordre général.

Les illustrations suivantes sur des sujets divers, comme la mémoire, la haine, le savoir vivre, l'enfer, la folie montrent bien le choix idéologique de l'œuvre. Ce mode d'écriture allant du particulier au général, tend à inscrire les idées dans une portée plus grande en s'exprimant en peu de mots sur des sujets qui parfois provoquent de vives controverses. On doit admettre que la tâche est assez rude pour apprivoiser de pareils thèmes, et de quelle manière ! On citera ici quelques expressions proverbiales qui ornent le texte et lui procurent un attrait particulier, avec au début de chaque citation la leçon à retenir :

---

<sup>506</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op. cit., p. 234.

<sup>507</sup> . Ibid., pp. 153-154.

<sup>508</sup> . Ibid., p. 45.

La mémoire, à la fois bizarre et défaillante : *"La mémoire est curieuse : elle retient des choses qui ne valent pas trois sous. Pour le reste, tout passe à la grande fosse."* <sup>(509)</sup>

La férocité de la haine : *" La haine est une cruelle marinade : elle donne à la viande une saveur de déchet."* <sup>(510)</sup>

Respecter les règles de la bienséance : *"Mieux vaut une table de Roi, sans le Roi, qu'un client assis aux pieds pleins de fumier !"* <sup>(511)</sup>

Sauver les apparences : *"À la vue de vos chaussures, vous étiez jugé digne d'être regardé dans les yeux ou pas."* <sup>(512)</sup>

En période de guerre, la folie devient un rêve : *" La folie, c'est un pays où n'entre pas qui veut. Tout se mérite."* <sup>(513)</sup>

L'enfer, un supplice pour les damnés : *" Tant mieux ! Si l'enfer existe, il faut bien qu'il serve."* <sup>(514)</sup>

L'erreur est humaine : *" Mais rien n'est simple, il n'y a que les saints et les anges qui ne se trompent jamais."* <sup>(515 )</sup>

La guerre est tueuse, les mots et les pensées sont aussi assassins :

*"On tue beaucoup dans une journée, sans même se rendre compte vraiment, en pensée et en mots. Au regard de tous ces crimes abstraits, les assassinats véritables sont bien peu nombreux, si l'on y réfléchit. Il n'y a vraiment que dans les guerres que l'équilibre se fait entre nos désirs avariés et le réel absolu."* <sup>(516)</sup>

Par l'emploi ainsi de la fonction idéologique, le narrateur interrompt son récit pour laisser ses pensées s'exprimer sur des sujets variés qu'il juge utiles. En d'autres termes, l'usage de cette fonction permet de sortir momentanément de l'espace clos du récit, vers un autre qui n'a pas de bornes, réservé aux idées et aux réflexions. Sans toutefois oublier de signaler que dans toute cette série d'exemples, le temps employé est

---

<sup>509</sup> . Ibid. p. 81.

<sup>510</sup> . Ibid., p. 123.

<sup>511</sup> . Ibid. p. 17

<sup>512</sup> . Ibid., p. 67.

<sup>513</sup> . Ibid., p.50.

<sup>514</sup> . Ibid., p. 150.

<sup>515</sup> . Ibid., p. 116.

<sup>516</sup> . Ibid., p. 147.

le présent gnominique qui, selon V. Jouve, reste un critère sûr permettant de distinguer la fonction idéologique des autres :

*"L'autorité énonciative -que, par commodité et compte tenu du critère de fréquence, j'appellerai désormais, quel que soit le cas de figure, "narrateur"- se fait le plus clairement entendre par des jugements explicites qui prennent parfois la tournure de maximes intemporelles. L'on prêtera une attention particulière aux affirmations énoncées au présent gnominique (en particulier lorsque le récit est au passé). Ces passages, rendant compte de ce que le narrateur considère comme des vérités générales valables au-delà de l'univers textuel, relèvent de ce que Barthes appelle " les codes de référence." (517)*

Enfin, il reste une fonction qui est exploitée dans le texte, il s'agit de la fonction métanarrative, un type, selon Jaap Linvelt, indépendant des autres, qu'il définit comme étant un *"discours par lequel le narrateur se prononce dans le récit sur le récit."* (518)

L'exemple qui suit est un passage dans lequel le narrateur commente son récit en comparant son écriture à un troupeau d'oies : *"Quand je dis j'arrête, c'est ce que je devrais faire vraiment. À quoi sert tout ce que j'écris, ces lignes serrées comme des oies et ces mots que je coude en n'y voyant rien ?"* (519) Le narrateur, dans cet extrait, utilise le discours métanarratif pour signifier la nullité de son récit.

Donc, contrairement à *La petite fille de Monsieur Linh*, dont l'emploi des fonctions de narration et de régie est accentué, dans *Les Âmes grises*, on remarque que le narrateur a fait appel à d'autres fonctions, particulièrement aux fonctions évaluative, idéologique, et dans un degré moins, à la fonction métanarrative.

Si l'autorité énonciative s'est servie de la fonction évaluative, c'est pour organiser, selon un ordre hiérarchique, le personnel fictif du récit afin de valider ou non les propos, les attitudes des uns et des autres. Quant à l'usage de la fonction idéologique, elle éclaire surtout sur ce que peut véhiculer la pensée d'une œuvre. Elle nous a permis,

---

<sup>517</sup> . V. Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 93.

<sup>518</sup> . Jaap Linvelt, op. cit., p. 62.

<sup>519</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op. cit., pp. 81-82.

dans le cas des *Âmes grises*, d'examiner certains points de vue de l'instance narrative sur certains sujets.

Comme nous avons essayé de situer plus ou moins la préférence de chaque narrateur pour telle ou telle fonction dans les deux textes précédents (*La petite fille et Les Âmes grises*), nous allons aussi nous interroger sur les fonctions que remplit l'instance narrative dans le troisième roman, *Le rapport de Brodeck*.

#### **1.4.5. La visée idéologique du *Rapport de Brodeck***

Les fonctions d'évaluation, idéologique, métanarrative, auxquelles le narrateur des *Âmes grises* a fait appel, sont également convoquées dans *Le rapport de Brodeck*. Le seul et nouvel élément qui a fait son apparition dans ce troisième texte, est la fonction émotive, <sup>(520)</sup> "discours par lequel le narrateur manifeste les émotions que l'histoire suscite en lui. <sup>(521)</sup>" Elle est présente, du moment où Brodeck, sur lequel est dévolue la narration, est pris dans la tourmente de la déportation, et a exploité cette fonction pour exprimer au grand jour son lot de douleur et de souffrance.

En commençant par étudier la fonction évaluative dans *Le rapport de Brodeck*, nous constatons que l'autorité énonciative distingue les figures romanesques selon une approche qui considère les uns victimes de l'abus, les autres, s'ils ne sont pas des acteurs impliqués directement dans la violence, sont complices. À cet effet, des personnages comme Emélia, la femme de Brodeck, Fédorine, sa mère adoptive, l'étudiant Kelmar, son compagnon dans le train pour les camps de la mort, l'Anderer, celui qui lui ressemble, Diodème l'instituteur avec qui, il a des affinités. Tout ce monde qui a chèrement payé est traité avec égard par le narrateur. Les autres, par contre, comme Hans Orschwir, le maire, Göbbler, le voisin de Brodeck administrateur avant la guerre, marchand de poules pendant la guerre, l'aubergiste Schloss et enfin le capitaine Adolf Buller, ont eu de la part de l'autorité narrative des jugements défavorables.

À la tête du tableau qui comprend les personnages dont le portrait, ou l'attitude, est admiré par le narrateur apparaît indiscutablement le nom d'Emélia, la femme de Brodeck, qui ne cache guère son admiration pour elle. Pour lui, elle est comblée de tous

---

<sup>520</sup> . Selon la conception de Jaap Linvelt, il s'agit d'un type de fonctions autonome des autres. Pour V. Jouve, elle représente seulement une variante de la fonction testimoniale.

<sup>521</sup> . J. Linvelt, op. cit., p. 65.

les attributs féminins, comme par exemple la beauté et la douceur. Il suffit de lire sa réaction, quand Brodeck a appris pour la première fois le prénom d'Emélia :

*" J'ai osé lui demander son prénom. Elle me l'a donné et ce fut pour moi le plus précieux des présents. Dans la nuit qui a suivi, je n'ai cessé de le murmurer ce prénom, de le dire et le redire, comme si le répéter ainsi à l'infini allait devant moi faire apparaître comme par magie l'ange aux yeux noisette qui le portait : "Emélia, Emélia, Emélia..." (522)*

Mais, il serait également utile de s'arrêter sur le portrait que Brodeck a tracé pour sa femme, afin de marquer le sentiment de joie devant celle qu'il juge ravissante et gracieuse. Cela, il l'exprime dans plusieurs de ses descriptions fragmentaires, qu'il s'agisse de son agréable visage dont il se rappelle souvent et qu'il contemple pendant les jours de son absence : *" Et puis vint le visage d'Emélia, son beau visage, ses lèvres chantonnant son sempiternel refrain "* (523), ou qu'il s'agisse de sa chevelure : *"Des cheveux, ses si beaux cheveux, s'enroulaient dans un petit chapeau rouge."* (524) Ou encore, sa voix et son accent : *"(...), sa voix de velours, (...) son accent de l'ailleurs(...)." (525)* Sans doute, l'ensemble de ces fragments réunis met le lecteur en face d'une image plus complète d'Emélia, si douce et si attendrissante : *"Elle est tellement belle que je me demande souvent ce que j'ai fait qu'un jour elle se soit intéressée à moi."* (526) Comme le nom qui à travers ses connotations, demeure un élément déterminant pour l'évaluation du personnage, le portrait aussi est à prendre en compte car, selon V. Jouve, *"le portrait proprement dit permet (...) de présenter positivement ou négativement un individu."* (527)

Beauté et douceur sont en somme deux qualités qui, plus ou moins, résument le discours évaluatif du narrateur pour sa femme Emélia. Certainement dans *Le rapport*, elle n'est pas la seule que le regard de l'instance narrative paraît sensiblement apprécier. D'autres personnages, bien entendu, sont admis à figurer dans cette liste, l'Anderer par exemple dont le récit de son séjour au village (depuis son arrivée jusqu'à son assassinat)

---

<sup>522</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 76.

<sup>523</sup>. Ibid., pp. 286-287.

<sup>524</sup>. Ibid., p.159

<sup>525</sup>. Ibid., p. 89

<sup>526</sup>. Ibid., pp. 29-30.

<sup>527</sup>. V. Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 107.

dépasse largement en longueur le récit de vie du protagoniste, Brodeck. Cette présence dans la trame permet sans doute de mieux connaître la figure romanesque de l'Anderer.

À prendre les jugements du narrateur en compte sur son personnage, nous pouvons dire qu'ils revêtent, tantôt un caractère intellectuel, tantôt un caractère plus moral. Néanmoins, et avant d'entamer ce relevé, il serait judicieux de souligner une appréciation générale du narrateur qui fait distinguer complètement l'Anderer des autres. La voix narrative avoue dans les premières lignes du texte que l'Anderer " *était différent*" <sup>(528)</sup>. Une différence notable qui est indiquée premièrement par le surnom avec lequel le narrateur le désigne dans un dialecte de la région, " *De Anderer, ou l'Anderer*", qui signifie " *l'Autre*" <sup>(529)</sup>. Puis, l'écart se maintient et devient plus voyant entre l'Anderer et les villageois quand il s'agit du portrait. L'originalité de l'accoutrement du personnage, à savoir

*"jabot blanc qui moussait entre deux revers de satin noir, chaînettes de montre, de clés (...), une quincaillerie dorée, manchettes éclatantes et boutons assortis, redingote bleu nuit, ceinture tressée, gibrette impeccable, pantalon à soutaches, guêtres grenat, souliers vernis (...)." <sup>(530)</sup>*

Ce portrait jette indiscutablement le narrateur dans un état d'émerveillement : " *Ben qu'il parle, ça nous empêche pas d'admirer le phénomène !* " <sup>(531)</sup> L'Anderer fait donc l'objet d'un traitement positif dans le texte, et ceci au moyen du surnom que lui a choisi le narrateur et de son accoutrement. V. Jouve parle de nombreuses procédures qui permettent d'évaluer le regard du texte sur le personnage. Il évoque, entre autres,

*" le portrait du personnage est également à prendre en compte. Le nom, par ses connotations sociales et une éventuelle portée symbolique, peut induire une série de jugements dépréciatifs ou valorisants." <sup>(532)</sup>*

Quant au relevé de passages où sont portées certaines évaluations intellectuelles et morales, il faut ajouter qu'elles sont variées. Elles placent l'Anderer en

---

<sup>528</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op, cit., p. 12..

<sup>529</sup> . Ibidem.

<sup>530</sup> . Ibid., pp. 242-243.

<sup>531</sup> . Ibidem.

<sup>532</sup> . V. Jouve, *La poésie des valeurs*, op, cit., p. 107.



haut de l'échelle des valeurs. Moralement, il n'est pas moins, aux yeux du narrateur, qu'une âme sainte, d'une vertu exemplaire : *"Parfois, en le regardant, j'avais songé à quelque figure de saint."* <sup>(533)</sup> Artistiquement, l'Anderer est un fin dessinateur. Il a suggéré aux habitants du village une exposition de dessins, et dans chaque tableau il était question de mieux connaître la personnalité de chacun d'eux. En vérité la représentation était plus qu'une simple exposition : *" Les portraits qu'en avait faits l'Anderer agissaient comme des révélateurs merveilleux qui amenaient à la lumière les vérités profondes des êtres."* <sup>(534)</sup> Il confrontait ainsi les habitants du village à leur lâcheté, à leur veulerie, à leur bassesse. Ce jour de la représentation, l'Anderer avait une autre dimension. Selon le narrateur, il avait toutes les qualités d'un maître :

*"Je (le narrateur) me plais à croire que l'Anderer, derrière sa fenêtre, contempla le spectacle. J'imagine son petit sourire. Le ciel lui rendait grâce, et tout ce qu'il voyait à ses pieds, ces créatures trempées vomissant et se lançant des injures, entrechoquant leurs rires, leurs mots bredouillés et leurs jets de pisse, ne faisait que rendre ses portraits détruits un peu plus vrais encore. C'était en quelque sorte une manière de triomphe pour lui. Le sacre du maître du jeu."* <sup>(535)</sup>

En plus de son talent de dessinateur, l'Anderer a eu droit à d'autres qualificatifs qui le placent logiquement à un échelon supérieur de la hiérarchie. Dans un premier temps, et vu le vêtement qu'il porte, l'instance narrative lui a décerné la qualification d'un homme d'état, un statut uniquement reconnu dans le corps diplomatique : *" Je ( le narrateur) le fixais tellement, espérant comprendre quelque chose en regardant son visage, sa bouche un peu ouverte, son peignoir de ministre plénipotentiaire (...)." <sup>(536)</sup>* Dans un deuxième temps, il est propulsé au sommet et perçu comme un chef : *"Au début, notre village accueillit l'Anderer comme une sorte de monarque."* <sup>(537)</sup>

On peut ajouter à ces deux noms (Emélia, l'Anderer), d'autres noms de personnages qui ont fait l'objet d'admiration du narrateur. Il s'agit de l'étudiant Moshe

---

<sup>533</sup> . P. Claudel, *Le rapport de brodeck*, op, cit., p. 57.

<sup>534</sup> . Ibid., p. 325.

<sup>535</sup> . Ibid., p. 329.

<sup>536</sup> . Ibid., p. 343.

<sup>537</sup> . Ibid., p. 191.

Kelmar, de l'instituteur Diodème, du professeur Nösel. Trois acteurs appartenant au domaine de la science et du savoir, mais ayant tous une même préoccupation, l'amour des livres, le symbole de la lecture, de l'étude et de l'érudition. Cette passion excessive de Kelmar pour les livres est exprimée par l'usage de l'adverbe "*beaucoup*" qui marque le grand nombre de livres qu'il a lus : "*Il connaissait beaucoup de livres et savait aussi beaucoup de noms de fleurs (...).*"<sup>(538)</sup> De même pour Diodème, sa ferveur pour les livres est indiscutable, une vraie motivation qui fait de lui un adepte de la connaissance livresque et de tout ce qui se rattache à ce domaine :

*" Diodème passait la plupart de ses heures de liberté dans les archives du village. Je voyais parfois sa fenêtre éclairée très tard dans la nuit. Il vivait seul, au-dessus de l'école, dans un logement exigü, inconfortable et poussiéreux. Les livres, les documents et les registres des temps anciens étaient tout son mobilier. "*<sup>(539)</sup>

Quant à Nösel, l'instance narrative le considère comme un fin connaisseur dans l'univers des livres, "*savant dans les livres (...)*"<sup>(540)</sup>. Il est tombé, depuis son jeune âge, dans le charme des livres et de la lecture qui, dans un certain sens, l'ont poussé à vivre isolé du reste du monde. C'est en tout cas, ce que lui reproche le narrateur, "*(...), et parce qu'à force de ne téter depuis toujours que la mamelle des livres, il en avait oublié le vrai monde et ceux qui y passaient.*"<sup>(541)</sup>

À l'opposé de cette évaluation positive pour certains personnages du récit, le narrateur n'a pas épargné les partisans de la violence et leurs complices. Il les a disqualifiés en tenant parfois des jugements très fermes à leur égard. Prenons comme premier exemple, le cas du capitaine Adolf Buller, dont le nom a été commenté dans la première partie de la présente étude. Cependant, on se chargera ici d'éclairer une autre facette du personnage, afin de saisir l'image plus ou moins complète de cet officier de l'armée conquérante. Que dit alors l'autorité énonciative à son égard ? Comment juge-t-elle ce chef d'escouade ? Elle le représente sous une forme caricaturale car il est possédé d'un tic qui le rend curieusement ridicule :

---

<sup>538</sup> . Ibid., p. 74.

<sup>539</sup> . Ibid., p. 39.

<sup>540</sup> . Ibid., p. 215.

<sup>541</sup> . Ibid., p. 175 .

" (...) devant cette créature en uniforme, qui faisait presque la moitié de sa taille (il s'agit de la taille d'Orschwir) à lui, cet homme minuscule affublé d'un tic grotesque (...)." <sup>(542)</sup>

À ce mouvement involontaire et répété du menton, qui révèle un certain aspect déplaisant du personnage, le narrateur lui a associé le portrait physique du squelettique :

"Adolf Buller (...). Je me souviens de lui comme d'un homme de petite taille, très maigre, affligé d'un tic qui lui faisait donner un coup de menton sec sur sa gauche toutes les vingt secondes environ." <sup>(543)</sup>

Puis encore, le discours évaluatif juge la voix du personnage, excessivement sensible, ce qui le dépouille du caractère viril de l'homme : "Buller avait une voix délicate, presque féminine (...)." <sup>(544)</sup> Au regard donc du narrateur, Adolf Buller qui a le caractère qu'on prête traditionnellement aux femmes, avec aussi un corps amaigri, n'est qu'une machine dérégulée qui agit sans liberté. Il le compare à un déséquilibré, c'est un "automate détraqué." <sup>(545)</sup>

Le deuxième exemple concerne le maire Hans Orschwir, un des personnages sur lequel le narrateur a porté des jugements négatifs. Il le décrit comme étant un être textuel d'une laideur affreuse. Mais il faut préciser que c'est une laideur qui a deux aspects, l'un physiologique, l'autre éthique et moral. Car, selon le narrateur, Orschwir déplaît par ses imperfections physiques, particulièrement celles du visage,

"Orschwir m'a pris par les épaules (a pris Brodeck) de ses deux mains larges comme des sabots de mule. Son visage était encore plus violet que d'ordinaire et sur l'arête de son nez piqué de vérole une goutte de sueur minuscule et brillante comme un cristal de roche glissait avec une lenteur extrême." <sup>(546)</sup>

Cette laideur, si elle est implicite comme dans cet extrait, dans d'autres passages est exprimée en termes explicites. À titre d'exemple, nous citons ce passage,

---

<sup>542</sup> . Ibid., p. 274.

<sup>543</sup> . Ibid., p. 262.

<sup>544</sup> . Ibid., 265.

<sup>545</sup> . Ibidem.

<sup>546</sup> . Ibid., p. 20.

" (...), bien qu'il (Orschwir) soit aussi laid qu'un régiment barbare au grand complet." <sup>(547)</sup> Ou encore cet autre passage qui parle d'un personnage habituellement laid, mais dont la tristesse a légèrement masqué cette disgrâce :

*" Orschwir, jamais je ne l'avais vu aussi lointain, aussi pensif. Même son visage n'avait pas les traits brutaux qu'il présente d'ordinaire. Une sorte de tristesse avait un peu gommé sa laideur." <sup>(548)</sup>*

Sur le plan éthique, la laideur d'Orschwir est particulièrement odieuse, elle est synonyme de compromission. Son habitude de pactiser avec les nouveaux maîtres du territoire a pour contrepartie la préservation de ses biens, et surtout la prospérité de son commerce :

*" L'or des Orschwir ; c'étaient les porcs, depuis plusieurs générations, la famille vivait et s'enrichissait sur le gras des cochons. Il n'y avait pas d'autres éleveurs aussi importants à cinquante kilomètres à la ronde. Chaque matin, plusieurs voitures quittaient le domaine emmenant des bêtes tuées ou qui, affolées et chuintantes, s'apprêtaient à l'être, vers les villages, les marchés et les boucheries des environs. C'était un ballet bien réglé que même la guerre n'avait pas réussi à troubler. On mange aussi en temps de guerre. Certains en tout cas." <sup>(549)</sup>*

Mais le comble de la compromission, n'a vraiment atteint son apogée que lorsqu'Orschwir a agi contre sa conscience. Il a tout bonnement transigé sur l'honneur de sa famille en se servant du sang de ses deux fils pour briguer le poste de maire du village, comme le laisse entendre le texte : *"On murmure que c'est grâce à la mort de ses fils qu'Orschwuir est devenu Maire." <sup>(550)</sup>* Cette idée de la mort des fils, et de la mauvaise conscience d'Orschwir est reprise dans un autre passage laissant dissiper le doute sur l'ambition démesurée du maire :

*"(...), Orschwuir ne fut pas inquiété le moins du monde : il continua à élever ses cochons, à les vendre, à en manger. Sa*

---

<sup>547</sup>. Ibid., p. 36.

<sup>548</sup>. Ibid., p.365.

<sup>549</sup>. Ibid., pp.48-49.

<sup>550</sup>. Ibid., p.37.

*porte demeura immaculée. Aucun signe obscène n'y fut peint. Ceux qui marchaient dans nos rues en vainqueurs étaient tout de même un peu responsables de la mort couillonne de ses deux fils, mais il leur céda sans état d'âme les plus gras de ses porcs contre des pièces d'argent qu'ils sortaient par poignées de leurs poches après les avoir sans doute volées quelque part."* <sup>(551)</sup>

C'est pourquoi, quand l'Anderer a suggéré le dessin d'Orschwir dans l'exposition qu'il a présentée dans l'auberge de Schloss, le narrateur qui n'est autre que Brodeck, présent à cet événement, a apporté ses explications sur les dessins. Il a commenté ces représentations qui reproduisent à peu près les portraits des villageois. Pour celui d'Orschwir, le narrateur croit qu'il exprime la bassesse, le compromis imparfait, la faiblesse et la souillure, "*Celui d'Orschwir parlait de lâcheté, de compromission, de veulerie, de salissure.*" <sup>(552)</sup>

Bien évidemment Orschwir n'est pas le dernier personnage à qui le narrateur a attribué une évaluation négative. Göbbler aussi fait partie de ce réseau de figures textuelles discréditées par l'autorité énonciative.

Si on se réfère à la terminologie de Philippe Hamon dans l'analyse sémiologique du personnage, Göbbler prend forcément dans le schéma actantiel, le statut d'opposant. Il est de bout en bout l'antagoniste de Brodeck (le héros). Quand, Göbbler a choisi le camp des forts, celui des bourreaux, Brodeck est devenu victime de la terreur et de l'arbitraire. Faut-il rappeler que le héros a été envoyé au camp de la mort, seulement après avoir été dénoncé par la confrérie de l'Éveil (sorte de conseil formé de cinq sages, soi-disant, du village) dont Göbbler faisait partie. C'est un peu ce qui explique le dénigrement systématique qu'a eu ce personnage de la part de Brodeck.

Ainsi, nous estimons que les bribes de phrases qui définissent les traits physiques et psychologiques de Göbbler sont suffisantes pour cerner le point de vue du narrateur sur lui. Réunies entre elles, ces bribes retracent le portrait d'un personnage physiquement répulsif et moralement condamnable. Göbbler, le sexagénaire, paraît hermétique, aux lignes rudes et grossières. Pratiquement il ne se lit aucun attendrissement, aucune joie sur son visage. Plus encore, il est presque privé de la vue :

---

<sup>551</sup>. Ibid., pp. 49-50.

<sup>552</sup>. Ibid., p. 324.

*" C'est un homme qui a passé la soixantaine, au visage taillé à la serpe, qui ne sourit jamais et ne parle pas davantage. Un voile de peau blanche mange peu à peu ses yeux et il ne voit pas à plus de cinq mètres." (553)*

Il n'y a pas que les yeux qui trahissent Göbbler, il y a aussi sa mauvaise dentition :

*"C'était la première fois que je (Brodeck) le voyais (...), et que j'apercevais ses dents, grises, et pointues, comme s'il les avait limées durant des soirs et des soirs." (554)*

Ou encore, quand il parle du corps déformé de ce personnage qui ressemble à ceux des nains :

*"Le corps de Göbbler et sa tête de basse-cour se sont découpés dans l'embrasure, à la façon des silhouettes que les petits vendeurs des rues, dans la Capitale, près du grand marché !de l'Albergeplatz, taillaient aux ciseaux dans du papier noirci à la fumée, et qui représentaient des gnomes ou des monstres." (555)*

Même, sa voix, au regard du narrateur, est étrange et drôle : *" Sa voix prenait dans l'obscurité des intonations bizarres." (556)* Ceci dit, si ces morceaux descriptifs (557) chargés de traits physiques grossiers sont recollés, ils semblent donner un portrait répugnant.

Et pour mieux déprécier Göbbler, le narrateur le compare aux coqs qu'il loge dans son poulailler : *"Il vit désormais de sa pension et de son poulailler. Il a d'ailleurs fini par ressembler un peu à ses coqs." (558)* Là où passe Göbbler, répand la mauvaise odeur avec laquelle il vit constamment *" (...), mais je sentais son odeur, de volaille humide et de poulailler." (559)* Sa présence est en effet annoncée avant même qu'il soit vu,

---

<sup>553</sup> . Ibid., p. 33.

<sup>554</sup> . Ibid., p. 34.

<sup>555</sup> . Ibid., p. 85.

<sup>556</sup> . Ibid., p.86.

<sup>557</sup> . V. Jouve, *Poétique du roman*, op, cit., p.87.

Pour V. Jouve, il ne voit pas de différence entre la description et le portrait, il note ceci, Le portrait fonctionne de la même façon que la description. Il privilégie en général, les fonctions, évaluative, explicative et symbolique.

<sup>558</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op, cit., p.33.

<sup>559</sup> . Ibid., p. 86.

comme il peut être suivi à la trace tant il pue : "*Je sentis alors derrière moi une odeur de poulailler.*" <sup>(560)</sup>

Concernant les traits caractériels, l'instance narrative associe à Göbbler la lâcheté et la faiblesse :

*"Göbbler devint une sorte de Maire en second, avec l'assentiment de tout le village et la bénédiction d'Orschwir. On le voyait souvent dans la tente de Buller, qui au départ le considéra avec suspicion, puis comprenant tout le profil qu'il pouvait tirer de cet homme veule et du rapprochement qu'il favorisait, se mit à le traiter presque en camarade."* <sup>(561)</sup>

Enfin, pour mieux compléter l'image négative dont le texte s'est en chargé de donner de Göbbler dès le début, nous insérons le commentaire du narrateur sur le portrait qui en a été dressé par l'Anderer, et qui renvoie aux mêmes traits précédents du personnage, soulignés dans les bribes qui parlent de Göbbler. Celui-ci, selon le discours évaluatif du narrateur demeure jusqu'à la fin méchant, haineux, au sourire grimaçant, exprimant des sentiments négatifs

*" (...), pour le portrait de Göbbler par exemple (...), si on le prenait un peu, de droite, les mêmes lignes fixaient les expressions de la bouche, du regard, du front dans un rictus fielleux, une sorte d'horrible grimace, hautaine et cruelle."* <sup>(562)</sup>

Du coup, nous inscrivons le discours du narrateur du *Rapport*, dans une perspective évaluative en l'appliquant à un acteur de l'histoire, qui est Göbbler, et ce par l'emploi d'épithètes, de comparaisons et de commentaires. Nous estimons cependant que cette évaluation n'est qu'un jugement négatif à l'égard du personnage.

En s'acquittant alors de la fonction évaluative, le narrateur du *Rapport de Brodeck* divise le personnel fictif en deux catégories, d'une part, Emélia, l'Anderer, Kelmar, Diodéme, Fédorine qui font partie de la catégorie, vivement appréciée par l'autorité énonciative. La deuxième, au nombre supérieure, celle d'Adolf Buller, d'Hans Orschwir, de Göbbler... elle est fortement dépréciée par le narrateur.

---

<sup>560</sup> . Ibid., p. 240.

<sup>561</sup> . Ibid., p. 292.

<sup>562</sup> . Ibid., p.324.

Un autre type de fonctions, pour lequel le narrateur du *Rapport* a du goût, est la fonction émotive <sup>(563)</sup>, ou " *discours émotif, par lequel le narrateur manifeste les émotions que l'histoire suscite en lui.*" <sup>(564)</sup> Il arrive parfois que les deux types de discours, à savoir l'évaluatif et l'émotif se recoupent, comme l'atteste Jaap Linvelt. Mais généralement ils restent distincts : " *Le discours évaluatif exprime surtout l'attitude intellectuelle du narrateur, tandis que le discours émotif fait plutôt ressortir sa disposition affective.*" <sup>(565)</sup> L'exemple qui suit montre ce double discours du narrateur : avant qu'il ne prenne l'aspect d'un discours émotif à la fin du passage, il est nettement évaluatif à son début. Il s'agit alors de deux attitudes différentes que le narrateur du *Rapport* a adoptées pendant son voyage pour les camps de la mort, la première est fortement intellectuelle. Lorsqu'il s'interroge sur la destination du train, sur le temps, sur les lieux qui vont être le théâtre du génocide. Il émet à ce stade un jugement qui nie toute valeur humaine à ce pays en le considérant comme une terre hostile, qui a perdu toute sa dignité et qui n'a plus aucune vie morale. Ce sont les propos du narrateur sur ces territoires, où ont été créés les camps de la mort, devenus le symbole de la doctrine négationniste :

*"Aujourd'hui, je sais qu'elles (les contrées que traverse le train) n'existaient sur aucune carte, mais qu'elles naissaient au fur et à mesure que le wagon roulait sur elle. Le wagon, et tous les autres wagons semblables au nôtre, dans lesquels, comme dans le nôtre, des dizaines de femmes, d'enfants et d'hommes étaient dévorés par la soif, la fièvre, la faim, dans lesquels ils suffoquaient, dans lesquels ils étaient serrés les uns contre les autres, parfois morts contre vivants, le wagon et tous les autres wagons inventaient, de minute en minute, un pays, celui de l'inhumanité, de la négation de toute humanité, dont le camp allait être le cœur."* <sup>(566)</sup>

---

<sup>563</sup> . N.B : Selon la conception de Jaap Linvelt, la fonction émotive est un type différent des autres, qui doit être prise à part. Pour G. Genette, il constitue l'une des variantes de la fonction testimoniale. Deuxièmement, il est utile de souligner que la fonction d'émotion a la même acception pour les deux spécialistes de la narratologie, J. Linvelt, et G. Genette.

<sup>564</sup> . Jaap Linvelt, op, cit., p. 65.

<sup>565</sup> . Ibid., p. 66.

<sup>566</sup> . P. Claudel, Ibid., 351.



L'autre attitude du narrateur est distinctement affective. Toujours dans le train, et après cinq jours de voyage, dans un état d'épuisement extrême, quand Brodeck a vu rouler la bonbonne d'un bébé mort, près de sa jambe, il l'a saisie et a bu avec son compagnon, Kelmar, tout ce qui restait d'eau. Les dernières gouttes qui étaient dans la bonbonne ont redonné la vie aux deux protagonistes, mais une vie au goût à la fois bon et mauvais, joyeux et cruel. Ce sont en effet, des états affectifs de plaisir et de peine qu'éprouve le narrateur du *Rapport* à la fin de cet extrait :

*"(...), nous ( Brodeck et Kelmar) bûmes, à tour de rôle, nous bûmes cette eau chaude contenue dans les parois de verre, nous la bûmes jusqu'à la dernière goutte, en fermant nos yeux, avec avidité, comme jamais nous n'avions bu d'eau jusqu'alors, en ayant la certitude que ce qui coulait dans nos gorges, c'était de la vie, oui, de la vie, et cette vie avait un goût sublime et putride, brillant et fade, heureux et douloureux, un goût dont, avec horreur, je me souviendrai je crois jusqu'à mon dernier jour."* <sup>(567)</sup>

Ces réactions affectives s'inscrivent tout naturellement dans le discours émotif que le narrateur du *Rapport* assume.

Ainsi, en étant victime de la haine et de l'abus, Brodeck, le narrateur, manifeste une part assez significative de sentiments le long du récit. Parfois, il livre les impressions très violentes qu'il ressent devant les scènes d'horreur, comme par exemple la décapitation à la hache d'Aloïs Cathor : *"J'avais sans doute mal mesuré les conséquences de l'exécution d'Aloïs Cathor. J'en avais saisi l'horreur, l'odieuse cruauté (...)"* <sup>(568)</sup> Dans d'autres situations, l'instance narrative exprime ses états affectifs dans, à titre illustratif, le douloureux récit de sa vie et ses peines rétrospectives qui l'étranglent toujours :

*" Frippman et moi (Brodeck) avions en commun de ne pas être nés au village, de ne pas ressembler à ceux d'ici, (...) de*

---

<sup>567</sup> . Ibid., p. 354.

<sup>568</sup> . Ibid., p. 271.

*venir de loin, d'être d'un passé obscur et d'une histoire douloureuse, errante et séculaire."* <sup>(569)</sup>

À ces deux fonctions dans *Le rapport de Brodeck*, évaluative et émotive, du narrateur (qui selon la conception de Jaap Linvelt, se considèrent chacune comme un type distinct de l'autre, mais qui, selon le point de vue de Vincent Jouve, peuvent être associées toutes les deux dans la fonction testimoniale), vient s'ajouter la fonction idéologique. Le nombre de maximes signifiant la fonction idéologique avoisine presque le nombre de chapitres du roman qui s'élève à une quarantaine, dans lesquelles le narrateur livre ses réflexions sur la guerre, sur la mort, sur l'homme, sur d'autres thèmes qui le préoccupent.

En termes de fréquence, ces thèmes sous forme de maximes, si on les classe dans un ordre décroissant, se présentent comme suit : premièrement le thème de l'homme (cinq occurrences), puis la mort (quatre), ensuite la guerre (deux) et enfin les autres divers sujets dont chacun n'apparaît qu'une fois.

Si toutefois le sujet de l'homme occupe une place privilégiée dans le roman, ce n'est pas pour chanter ses louanges, ni pour exagérer ses exploits, mais seulement pour le ramener à la raison, lui rappeler ses faiblesses, lui signifier qu'il est à la fois un être de corps et d'esprit, et se tenir loin de tout excès. Dans la première maxime, le narrateur exhorte l'homme à rester modeste en réprimant tout mouvement d'orgueil en lui :

*"L'homme est ainsi fait qu'il préfère se croire un pur esprit, un faiseur d'idées, de songes, de rêves et de merveilles. Il n'aime pas qu'on lui rappelle qu'il est aussi un être de matières, et que ce qui s'écoule entre ses fesses le constitue autant que ce qui s'agite et germe dans son cerveau."* <sup>(570)</sup>

Dans la deuxième maxime, l'instance narrative parle de la faiblesse de l'homme, inhérente à sa nature, de son incapacité devant l'épreuve : *"L'homme est grand, mais nous ne sommes jamais à la hauteur de nous-mêmes."* <sup>(571)</sup> Une troisième, qui tend à déprécier l'homme sujet à l'erreur, répète sans cesse ses maladresses, ses fautes, ses abus. Au regard du narrateur, il n'est pas moins bête qu'une bête : *"L'homme est un animal qui*

---

<sup>569</sup> . Ibid., p. 277.

<sup>570</sup> . Ibid., p. 118.

<sup>571</sup> . Ibid., p. 270.

*toujours recommence.* " (572) Quant à la quatrième maxime, elle abonde presque dans le même sens que la précédente, elle exprime une certaine incompréhension du narrateur pour les relations humaines. Quelquefois les hommes sont mal compris, mal-aimés peut-être, non parce qu'ils manquent de bonnes intentions, mais parce qu'ils manquent de savoir, de tact et d'habileté. La compréhension oblige, en effet, à ce qu'il convient de dire, de faire ou d'éviter dans les rapports humains : " *Les hommes sont parfois si maladroits qu'on les prend pour le contraire de ce qu'ils sont vraiment.*" (573) La cinquième maxime dresse le rapport entre l'homme et la mort, un rapport très contesté dans la mesure où la vie de l'homme est conçue uniquement dans le deuil :

*"L'homme s'il sait qu'un jour il mourra, ne peut vivre durablement dans un univers qui ne lui renvoie que la conscience de sa propre mort, un univers saturé de mort, et qui n'a été pensé que pour cela."* (574)

Les cinq maximes, chacune sur le ton de la sentence, incitent à réfléchir sur la question de l'homme à qui on devait inculquer les bons préceptes dès l'enfance, selon une éducation d'une conception nouvelle qui repose sur l'équilibre entre les besoins moraux et matériels.

Le deuxième thème abordé sous forme de maximes, dans *Le rapport de Brodeck* concerne la mort, sujet qui fait l'objet d'un intérêt particulier dans le texte dans la mesure où il est examiné sous un angle différent que dans *Les Âmes grises*. Si la mort est sévèrement jugée dans *Les Âmes grises* pour son caractère " injuste" , dans *Le rapport de Brodeck* par contre, le narrateur se résigne à l'accepter car elle n'est pas exigeante. Elle revendique uniquement son dû, sa part, sans même tenir compte de la façon avec laquelle les personnages meurent, ou du rang social qu'ils occupent. Face à la mort, toutes les différences s'estompent :

*" Mais au fond, mourir d'ignorance ou mourir sous les milliers de pas d'hommes redevenus libres, il n'y a au vrai aucune espèce de différence. On ferme les yeux, et puis il n'y a*

---

<sup>572</sup> . Ibid., p. 175.

<sup>573</sup> . Ibid., p. 312.

<sup>574</sup> . Ibid., p. 189.

*plus rien. Et la mort n'est jamais difficile. Elle ne réclame ni héros ni esclave. Elle mange ce qu'on lui donne."* (575)

Devant la mort, toute parole devient alors vaine : "*Face à la mort, tous les mots sont bien inutiles."* (576)

Donc, saisi par la grandeur de la mort, l'homme s'incline et reconnaît la supériorité du phénomène. Il accepte ainsi sa propre mort mais supporte mal celle des gens qu'il adore : "*C'est bien la mort des autres, des êtres aimés, pas la nôtre, qui nous ronge et peut nous détruire."* (577)

La guerre est également exprimée par cette formule concise, qui est une maxime dans *Le rapport de Brodeck*. Sa brièveté, et la hardiesse de son aspect permettent de restituer le sens de la guerre que véhicule l'œuvre. Les deux maximes qui feront l'objet d'examen par la suite résument presque, toutes seules le point de vue du narrateur sur ce sujet.

Selon la vision claudélienne, l'approche guerrière ne suggère jamais de solutions pour résoudre les conflits, bien au contraire elle complique davantage la vie des gens en les retranchant davantage dans la solitude et le silence. Elle creuse sur le plan relationnel, non pas des fossés entre les individus, et entre les nations, mais des abîmes :

*"Et puis la guerre bien sûr, qui n'a rien arrangé. Elle a fermé les portes et les âmes un peu plus encore, les cadenassant avec soin, celant ce qu'elles contenaient bien à l'abri du jour."* (578)

Mais ce qui importe le plus dans la réflexion claudélienne, ce sont les deux aspects sous lesquels est envisagée la guerre. L'un tente de dévoiler son côté destructeur, à travers lequel l'index est mis sur les dévastations physiques et surtout psychologiques de la boucherie. L'autre est un révélateur, il met au clair le bas-fond des personnages, et les vérités qu'ils étouffent, "*La guerre ravage et révèle.*" (579)

Pour ce qui du reste des maximes, elles portent sur des sujets bien divers tels que les mœurs, les sentiments, le rêve, les noms... à cet égard, le narrateur du *Rapport* fustige, par exemple, les mœurs d'une société hostile à l'épanouissement et recommande

---

<sup>575</sup>. Ibid., p.144

<sup>576</sup>. Ibid., p.317.

<sup>577</sup>. Ibid., p.190.

<sup>578</sup>. Ibid., p. 191.

<sup>579</sup>. Ibid., p. 335.

aux individus la conduite à suivre, comme dans ce premier extrait : " *Chez nous, pour survivre, mieux vaut se fondre, ne rien laisser saillir, être aussi simple et brut que le bloc de granit émergeant du plat d'un chaume.*" <sup>(580)</sup> Ou encore, lit-on dans ce deuxième extrait : " *Mais ici-bas, mieux vaut ne jamais avoir raison. C'est une chose qu'on vous fait ensuite toujours payer très cher.*" <sup>(581)</sup> Ici, la recommandation ne prend pas le simple sens de la discrétion, c'est-à-dire faire les choix en catimini, elle connote l'effacement total des individus. Le mieux, selon le narrateur, c'est d'apparaître dénués de tact, à l'image des sociétés primitives. À notre sens, ce conseil paraît plutôt une mise en garde contre l'effondrement des valeurs sociétales qu'une conduite à suivre. Car le signifié des maximes qui suivent, décrit une société en perte de repères : " *L'unique morale qui prévaut, c'est la vie.*" <sup>(582)</sup> L'individu se trouve au cœur d'une société dans laquelle la médiocrité remplace la grandeur de l'âme, la bonté et l'indulgence cèdent la place à la cruauté et à la barbarie. Ce sont en effet les sales caractères et les mauvaises conduites des personnages qui supplantent ceux qu'on qualifie de bons : " *Depuis le camp, je sais qu'il y a davantage de loups que d'agneaux.*" <sup>(583)</sup> Ce chamboulement dans l'échelle des valeurs abîme les talents, corrompt la qualité des hommes : " *Les gens parlent beaucoup et si souvent pour ne rien dire.*" <sup>(584)</sup>

À vrai dire, l'attrait des maximes est tellement poétique, qu'elles exercent une séduction certaine sur les esprits. Elles disent succinctement de grandes pensées. Dans *Le rapport de Brodeck*, elles se suivent mais ne se ressemblent pas. Du domaine des mœurs, l'autorité énonciative passe à un autre sujet, celui des sentiments des personnages. Elle rappelle ainsi, combien entre autres, la haine, la colère et la peur deviennent des armes subversives menaçant les vies des hommes :

*" La colère et la haine suffisent à bousculer les cerveaux. Ce sont les plus violentes des eaux-de-vie." <sup>(585)</sup> C'est la peur qui gouverne le monde. Elle tient les hommes par leurs petites couilles.*

---

<sup>580</sup> . Ibid., p. 242.

<sup>581</sup> . Ibid., p. 329.

<sup>582</sup> . Ibid., p. 276.

<sup>583</sup> . Ibid., p. 59.

<sup>584</sup> . Ibid., p. 36.

<sup>585</sup> . Ibid., p. 227.

*Elle les serre dans sa main, de temps à autre, pour leur rappeler qu'elle peut les anéantir si elle le veut. "*<sup>(586)</sup>

Le thème du rêve est également présent dans l'œuvre, sous la forme d'une maxime. Le narrateur suggère une acception à ce phénomène psychique qui se produit pendant le sommeil. Selon lui, les rêves n'ont pas de valeur prémonitoire mais seulement, comme le dit Freud : "*Le rêve est la réalisation d'un désir.*"<sup>(587)</sup> Ce sens est confirmé aussi par le texte :

*"Je ne crois pas que les rêves annoncent quoi que ce soit, comme certains le prétendent. Je pense simplement qu'ils adviennent au moment où il faut, et qu'ils nous disent, dans le creux de la nuit, ce que nous n'osons peut-être pas avouer en plein jour."*<sup>(588)</sup>

Le dernier sujet, sur lequel nous aimerions nous arrêter, concerne la question des noms. Le narrateur préfère s'exprimer sur le ton d'une maxime lorsque il s'agit d'une nomination, soit d'une chose ou d'un personnage. La voix narrative estime alors qu'en dehors de la fonction nominative qu'il a, le nom pourrait avoir un aspect révélateur. Il se peut que derrière un nom se dissimule toute une histoire, ou parfois à partir du nom qu'on entend dans un moment de vie se noue une amitié, ou encore le nom peut être source de réflexion pour le sens étrange qu'il véhicule :

*"C'est très bizarre les noms. Parfois on ne connaît rien d'eux et on les dit sans cesse, c'est un peu comme les êtres au fond, ceux justement que l'on croise durant des années, mais qu'on ne connaît jamais, et qui se révèlent un jour, sous nos yeux, comme jamais on les aurait crus capables d'être."*<sup>(589)</sup>

Comme nous avons pu le constater avec la voix narrative des *Âmes grises*, le narrateur du *Rapport* a aussi ce goût pour la fonction idéologique, dont l'usage nous a permis d'examiner la vision claudélienne sur certains sujets, comme la question de l'homme, la mort, la guerre. Le texte exhorte à cet égard, à se comporter avec modestie, il rappelle à l'homme sa faiblesse, il dénonce également l'approche guerrière, en mettant l'accent conjointement sur l'aspect destructeur et révélateur qu'elle possède. Tous ces

---

<sup>586</sup> . Ibid., p. 165.

<sup>587</sup> . Le petit Robet, op. cit., p. 2292.

<sup>588</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 261.

<sup>589</sup> . Ibid., pp. 67-68.

points de vue du narrateur ont été exprimés sous forme de maximes, montrant ainsi sa préférence pour la fonction idéologique appelée aussi dans la terminologie de Jaap Linvelt, discours abstrait, dont l'objet, aide à déduire la vision du monde que propose l'œuvre.

La dernière fonction du narrateur que nous tenterons d'étudier dans *Le rapport de Brodeck*, est la fonction métanarrative, c'est un récit second qui commente le premier récit de l'instance narrative. Dans *Le rapport*, il convient de préciser que le discours métanarratif est exprimé explicitement, mieux que dans *Les Âmes grises*. À deux endroits dans le roman, le narrateur commente son propre récit, il explique au chapitre XVI son choix narratif pour le décousu, la manière de raconter les choses à bâtons rompus. D'ailleurs, pour justifier la délinéarisation du texte, il le compare premièrement à une haie, puis à un animal pris dans la chasse et qu'on poursuit :

*"Ce récit, si jamais il est lu, le prouve assez, où je ne cesse d'aller vers l'avant, de revenir, de sauter le fil du temps comme une haie, de me perdre sur les côtés, de taire peut-être, sans le faire exprès, l'essentiel. Quand je relis les pages précédentes de mon récit, je me rends compte que je vais dans les mots comme un gibier traqué, qui file vite, zigzague, essaie de dérouter les chiens et les chasseurs lancés à sa poursuite. Il y a de tout dans ce fatras." (590)*

Au chapitre XXVIII, l'autorité énonciative commente une fois de plus son récit, en réitérant le même point de vue qu'elle a exprimée ci-dessus s'agissant du désordre avec lequel est écrit le récit :

*"J'ai relu tantôt mon récit depuis le début (...), je parle de toute cette confession. Cela manque d'ordre. Je pars dans tous les sens. Mais je n'ai pas à me justifier. Les mots viennent dans mon cerveau comme la limaille de fer sur l'aimant, et je les verse sur la page, sans plus me soucier de quoi que ce soit. Si mon récit ressemble à un corps monstrueux, c'est parce qu'il*

---

<sup>590</sup> . Ibid., p. 134.

*est à l'image de ma vie, que je n'ai pu contenir et qui va à vau-  
l'eau." (591)*

On peut ainsi conclure à la fin de ce segment d'étude consacré aux fonctions des narrateurs de la trilogie, que le goût de chaque narrateur se précise dans chaque roman au fur et à mesure que l'étude progresse. On peut à ce sujet considérer *La petite fille de Monsieur Linh* comme un texte à visée esthétique, où essentiellement les fonctions de narration et de régie ont été les plus exploitées. Tandis que *Les Âmes grises* et *Le rapport de Brodeck*, sont deux romans orientés davantage vers la vision idéologique dans laquelle l'emploi des fonctions dites testimoniale et idéologique est le plus accentué.

Après l'identification des statuts des narrateurs de la trilogie, répondant à la question, "qui raconte ?" , suivie de l'examen des fonctions qu'ils ont assumées, la fin de ce chapitre tentera d'apporter une réponse à la question, "qui voit ? " ou "qui perçoit ? " C'est-à-dire, qu'on abordera, la problématique de la focalisation qui permettra, entre autres, de déterminer selon quels prismes le lecteur perçoit l'information narrative. Puis, on essaiera de dégager le type dominant de focalisation dans chaque texte. Et enfin on relèvera, les effets recherchés des perspectives choisies. Mais, avant de répondre à cette série de questions, il serait bien utile de souligner certaines remarques.

### **1.5. Le point de vue dans la trilogie**

La première remarque, est d'ordre historico-philosophique. Il est bon de rappeler que le narrateur omniscient, a été longtemps dans l'écriture romanesque la forme privilégiée, si ce n'est la forme dominante :

*"Ce type de récit à la troisième personne est une forme ancienne, naïve et fondamentale du roman. Dès les épopées antiques, et sauf à se signaler au début, le narrateur raconte ainsi. Il peut certes confier pendant un ou deux chants la parole à un personnage qui, durant une soirée, raconte lui-même une partie de ses aventures, mais il reprend aussitôt après la parole. Du roman*

---

<sup>591</sup> . Ibid., p. 239.

N.B : ces deux citations (590,591) relevées, sont des arguments qui justifient à la fois la discontinuité du récit, l'expression de la fonction de régie, et le discours metanarratif, c'est-à-dire que la voix du récit commente aussi son propre récit en usant de la fonction metanarrative



*médiéval à nos jours, cette forme de narration a été couramment utilisée."* <sup>(592)</sup>

C'est ainsi que le lecteur reçoit presque toute l'information par la vision du narrateur, lui qui est censé connaître les personnages mieux qu'ils ne se connaissent eux-mêmes. Avec le Nouveau roman, cette technique de perspective, de la sélection de l'information délivrée seulement par le narrateur omniscient, a laissé place à ce que les critiques appellent "la vision avec" ou ce que Gérard Genette nomme " la focalisation interne ". Des romanciers comme André Gide et d'autres préfèrent que les événements soient racontés selon la vision d'un ou de plusieurs personnages de la diégèse :

*"Il va de soi que "la vision avec", (...) cette méthode est apparue comme des conquêtes du roman moderne. Gide, Malraux, Faulkner se sont appliqués à ne relater les faits que du point de vue d'un des personnages (...). Cette méthode exclut aussi la présence d'une voix autre que celle des personnages, d'une voix en particulier qui sonde les reins et les cœurs (c.-à-d. celle du narrateur)."* <sup>(593)</sup>

Si toutefois, le centre d'intérêt des romanciers a glissé du point de vue qu'ils appellent " vision par derrière" vers le point de vue qu'ils nomment "*vision avec*", c'est aussi pour répondre aux exigences philosophiques modernes. La théorie d'Einstein, des thèses telles que conçues par Henri Poincaré qui s'inscrivent dans la pensée du relativisme occidentale avaient une influence directe sur la tradition littéraire : "*Les techniques littéraires du point de vue, qui cherchaient à éliminer le narrateur omniscient, trouvaient leur bien-fondé dans de telles thèses.*" <sup>(594)</sup> Pour justifier cette tendance, Michel Raimond cite une expression de Stendhal, dans laquelle celui-ci remet en cause la vision absolutiste et ouvre la voie à la théorie relativiste :

*"Les sens ne perçoivent jamais qu'un état d'un objet à la fois",  
et "quelques bons yeux que nous ayons, nous ne pouvons pas voir à  
la fois les deux côtés d'une orange . "* <sup>(595)</sup>

Après le début du XX<sup>e</sup> s, le perspectivisme romanesque sort petit à petit d'une

---

<sup>592</sup> . Michel Raimond, op. cit., p. 138 .

<sup>593</sup> . Ibid., p. 150.

<sup>594</sup> . Ibid., p. 151.

<sup>595</sup> . Ibidem.

"*crise de confiance dans l'absolue* <sup>(596)</sup>" pour adhérer aux nouvelles idées du courant philosophique dont Kant et Schopenhauer étaient incontestablement les leaders : " *Notre époque, disait un romancier dès 1923, est sous l'emprise du relativisme (...) Nous acceptons qu'il n'y ait plus désormais, dans aucun domaine, de réalité absolue, et, partant, de vérité absolue.*" <sup>(597)</sup>

La deuxième remarque est d'ordre méthodologique, elle portera sur le concept lui-même (la focalisation) et ses catégories. À ce propos, nous disons que le débat entre les spécialistes du domaine reste encore ouvert. Car, dans l'immédiat, il est loin le moment où les critiques s'entendront pour dresser une liste consensuelle de concepts permettant de relancer l'analyse et l'interprétation sur des bases et des règles bien solides. Actuellement presque chaque spécialiste suggère sa conception personnelle de la notion de "point de vue". Elle est, "vision" pour Jean Pouillon, "perspective narrative" pour Jaap Linvelt, et "focalisation" pour Gérard Genette. S'agissant des catégories qui renvoient à la notion de "point de vue", elles sont au nombre de trois, mais désignées différemment. Pour Pouillon elles s'appellent "vision par derrière", "vision avec" et "vision du dehors". Pour Jaap Linvelt les trois types de perspective narrative sont : le type narratif auctorial (narrateur), le type narratif actoriel (acteur, personnage) et le type narratif neutre (caméra). Pour G. Genette il s'agit de focalisation zéro, de focalisation interne, et de focalisation externe.

Afin d'aborder la question du "point de vue" dans la trilogie, nous préférons emprunter la notion de focalisation avec ses catégories à Gérard Genette, lesquelles demeurent un support théorique plus précieux pour nombre de chercheurs dans le champ de la narratologie. Nous nous aidons également de l'étayage de la théorie que préconise V. Jouve dans son livre *Poétique du roman*.

De prime abord, il convient de noter que la notion de focalisation prend un sens assez large. À la question "qui voit ?" , la réponse n'est pas à chercher uniquement dans le champ de la vision, c'est-à-dire que la vue n'est pas le seul sens qu'on sollicite, mais ce sont tous les sens, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher qu'on interpelle. Jaap Linvelt, Yves Reuter parlent tous deux de la même voix et sur le même ton sur ce point :

---

<sup>596</sup> . Ibidem.

<sup>597</sup> . Ibidem.

*"La perspective narrative ne se limite donc pas au centre d'orientation visuel, c'est-à-dire à la gestion de savoir qui "voit", mais implique aussi le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif et olfactif." (598) "La perspective (...) peut passer non seulement par la vision ( cas le plus fréquent), mais aussi par l'ouïe, l'odorat (voir le parfum de Patrick Süskind), le goût ou le toucher." (599)*

Partant de ce rappel théorique qui permet à la fois d'estimer les efforts mobilisés pour forger le concept de focalisation, mais aussi de prendre la notion avec précaution afin d'éviter tout risque de confusion, la suite se limitera à étudier successivement les types de focalisation mis en œuvre dans chaque texte de la trilogie, à déterminer le type dominant, et enfin à tenter d'indiquer les effets qu'ils produisent.

D'emblée, que signifie la notion de focalisation ? Puis quels sont les types de ce concept ? Sur son acception, les critiques sont presque unanimes, leurs suggestions pour définir ce mode de représentation narrative restent plus ou moins proches <sup>(600)</sup>. Pour Vincent Jouve, qui préfère prendre la notion au sens classique, celle-ci signifie

*"la restriction de champ, ou plus précisément, la sélection de l'information narrative que s'impose un récit en choisissant de présenter l'histoire à partir d'un point de vue particulier." (601)*

Quant à Jean Milly, qui prend comme référence la définition de G. Genette, il reproduit ceci :

*"Restriction de champ, c'est-à-dire en fait une sélection narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience. (...) L'instrument de cette nouvelle sélection est un foyer situé, c'est-à-dire une sorte de goulot d'information, qui n'en laisse passer que ce qu'autorise la situation." (602)*

Concernant les catégories de la focalisation, V. Jouve en distingue trois. Nous citerons un extrait de chaque texte de la trilogie pour chaque type.

---

<sup>598</sup> . Jaap Linvelt, op, cit., p. 42.

<sup>599</sup> . Yves Reuter, op, cit ., p. 47.

<sup>600</sup> . NB : le débat ici reste ouvert, sur la dénomination, sur les catégories du concept de focalisation, et surtout, sur les frontières qui séparent ses catégories.

<sup>601</sup> . V. Jouve, *Poétique du Roman*, op, cit., p. 39.

<sup>602</sup> . Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 111.

### 1.5.1. La focalisation zéro

*" On parlera de focalisation zéro lorsque le récit n'est focalisé sur aucun personnage. Il s'agit donc d'une absence de focalisation : le narrateur, n'ayant pas à adapter ce qu'il dit au point de vue de telle ou de telle figure, ne pratique aucune restriction de champ et n'a donc pas à sélectionner l'information qu'il délivre au lecteur. Le seul point de vue qui, en focalisation zéro, organise le récit, est celui du narrateur omniscient." (603)*

Pour *La petite fille de Monsieur Linh*, nous avons choisi l'ouverture du roman dans laquelle le lecteur épouse le point de vue du narrateur omniscient. Main dans la main avec celui-ci, le lecteur fait connaissance, dès la première page, du héros, Monsieur Linh, ou plutôt il plonge directement au cœur de l'action par le recours au procédé de médias res. Ainsi, le récit commence par l'une des conséquences du drame de la guerre, le grand voyage pour l'exil. En présentant le protagoniste à la poupe du bateau, le narrateur indique au lecteur le nom de celui-ci, une information qu'il est le seul à connaître. Puis l'instance narrative remonte dans l'histoire pour faire savoir, qu'elle connaît mieux quiconque M. Linh. Il s'agit d'un départ qui va le séparer des lieux d'enfance et des territoires dévastés par la guerre sur lesquels il a vécu, lui et ses ancêtres. Cette omniscience de l'autorité énonciative paraît mieux exprimée lorsqu'elle énumère le peu de choses se trouvant dans la valise fermée du héros :

*" C'est un vieil homme debout à l'arrière d'un bateau. Il serre dans ses bras une valise légère et un nouveau-né, plus léger encore que la valise. Le vieil homme se nomme Monsieur Linh. Il est seul à savoir qu'il s'appelle ainsi car tous ceux qui le savaient sont morts autour de lui. Debout à la poupe du bateau, il voit s'éloigner son pays, celui de ses ancêtres et de ses morts, tandis que dans ses bras l'enfant dort. Le pays s'éloigne, devient infiniment petit, et Monsieur Linh le regarde disparaître à l'horizon, pendant des heures, malgré le vent qui souffle et le chahute comme une marionnette. Le voyage dure longtemps. Des jours et des jours. Et tout ce temps, le vieil*

---

<sup>603</sup> . V. Jouve, *Poétique du roman*, op, cit., p.39.

*homme le passe à l'arrière du bateau, les yeux dans le sillage blanc qui finit par s'unir au ciel, à fouiller le lointain pour y chercher encore les rivages anéantis. (...) Une sangle entoure la valise afin qu'elle ne puisse pas s'ouvrir, comme si à l'intérieur se trouvaient des biens précieux. En vérité, elle ne contient que des vêtements usagés, une photographie que la lumière du soleil à presque entièrement effacée, et un sac de toile dans lequel le vieil homme a glissé une poignée de terre. C'est là tout ce qu'il a pu emporter. Et l'enfant bien sûr. " (604)*

Quant aux *Âmes grises*, nous citons ce fragment de récit dans lequel le narrateur, après avoir évoqué le rituel de la messe de dimanche du procureur Pierre-Ange Destinat, délivre au lecteur un peu de son savoir, pénétrant ainsi à l'intériorité de ses personnages :

*"Il (Destinat) avait tourné le dos à tout. Tous les dimanches, il se rendait à la messe. Il avait son banc, marqué des initiales de la famille taillées au ciseau à bois dans la masse de chêne. Il n'en ratait pas une. Le curé le caressait du regard dans les sermons comme s'il s'était agi d'un cardinal ou d'un complice. Puis à la fin, une fois la troupe à casquettes et à fichus brodés sortie de l'ancre, il le raccompagnait jusqu'au parvis. Sous la volée de cloches, tandis que Destinat rechaussait ses gants en chevreau -il avait des mains fines comme celles d'une dame, et des doigts minces comme des fume-cigarettes-, ils se disaient des propos de rien, mais avec le ton de ceux qui savent, l'un pour connaître les âmes (il s'agit du curé), l'autre pour en avoir fait le tour (le procureur). Le ballet était réglé. Puis il rentrait chez lui, et chacun de s'imaginer sa solitude et de gloser sur elle." (605)*

Le troisième extrait est tiré du *Rapport de Brodeck*. Suite à la question posée par Brodeck au maire Orschwir qui voulait voir le corps de l'Anderer, victime d'un

---

<sup>604</sup>. P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op. cit., pp. 9-10.

<sup>605</sup>. P. Claudel, *Les Âmes grises*, op. cit., p. 36.

assassinat collectif, le lecteur découvre, à travers les yeux du narrateur, les sautes d'humeur du maire, les sensations de gêne qu'il éprouve et qui se lisent sur son visage :

*" Elle (la phrase de Brodeck) était venue presque seule et je l'avais laissée aller. Orschwir parut surpris et chagriné. Son visage changea en un instant. Il se ferma comme un coquillage sur lequel on aurait versé trois gouttes de vinaigre. Ses traits redevinrent brutalement d'une grande laideur. Il souleva sa toque, se gratta le haut de la tête, se leva, me tourna le dos et alla vers une des fenêtres devant laquelle il se campa." (606)*

Dans chacun des segments de récit précédents, l'information est filtrée uniquement à travers l'œil du narrateur. Celui-ci, omniscient, est à la fois source et canal de l'information. Son omniscience lui permet de sonder les cœurs et les reins, de pénétrer à l'intérieur des consciences, de chercher l'expression des pensées profondes et de révéler les sentiments qu'éprouvent les personnages. À la fin du premier extrait relevé (*La petite fille*), le narrateur sait plus qu'un acteur de la diégèse, il délivre au lecteur une liste d'articles, (vêtements usagés, photographie et une poignée de terre) se trouvant à l'intérieur de la valise fermée du héros, " *Une sangle entoure la valise afin qu'elle ne puisse pas s'ouvrir.*" (607) En plus, ce narrateur omniscient s'acquitte convenablement de sa fonction, du moment où c'est à lui seul et non à quelqu'un d'autre, qu'il revient de désigner le personnage par son nom : "*Le vieil homme se nomme Monsieur Linh.*" (608) Jean Milly abonde dans ce sens et voit dans la désignation du personnage, une tâche qui convient à ce type de narrateur qui opte pour la focalisation zéro, il dit : "*(...) encore qu'en toute rigueur seul le narrateur ( focalisation zéro) puisse nommer le personnage dont il lit les pensées.*" (609)

Dans le deuxième extrait (*Les Âmes grises*), quand le narrateur a vu sortir les deux personnages (le père Lurant et le procureur Destinât) de l'église pour passer au devant, les propos tenus à leur égard paraissent dépasser la connaissance de l'aspect extérieur des personnages pour évoquer ou décrire les choses les plus enfouies en eux. Il

---

<sup>606</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 46.

<sup>607</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op. cit., p. 10.

<sup>608</sup> . Ibid., p. 9.

<sup>609</sup> . Jean Milly, op. cit., p. 117.

s'agit donc d'un narrateur qui scrute les profondeurs de ses êtres textuels, et qui est en mesure de dire sur eux plus qu'un autre personnage du récit ne peut en dire : " (...) ils se disaient des propos de rien, mais avec le ton de ceux qui savent, l'un pour connaître les âmes, l'autre pour en avoir fait le tour." <sup>(610)</sup>

Dans le troisième extrait (*Le rapport de Brodeck*), le narrateur déchiffre ce que livrent les âmes comme contrariété, l'expression spontanée du déplaisir qui se lit sur le visage. On est alors devant un narrateur qui, à travers les traits de ses personnages, paraît connaître mieux leur intériorité :

*" Son visage (du maire) changea en un instant. Il se ferma comme un coquillage sur lequel on aurait versé trois gouttes de vinaigre. Ses traits redeviennent brutalement d'une grande laideur." <sup>(611)</sup>*

Bien qu'il y ait quelques décrochements vers la focalisation externe, dans les trois passages précités où la focalisation zéro se mêle un peu avec la focalisation externe, l'omniscience des narrateurs qui s'exprime par leur capacité à connaître les sentiments, à déceler les intentions et à pénétrer dans les méandres de la pensée des personnages, nous conduira à dire qu'il s'agit bien d'une absence de focalisation, ainsi que le dit V. Jouve : *" Nous sommes donc en focalisation zéro. " <sup>(612)</sup>*

## **1.5.2. La focalisation interne**

### **1.5.2.1. La focalisation interne fixe**

Le deuxième type de focalisation qui sera l'objet de notre étude est la focalisation interne :

*"On parlera de focalisation interne lorsque le narrateur adapte son récit au point de vue d'un personnage. C'est donc ici qu'il y a restriction de champ et sélection de l'information. Le narrateur ne transmet au lecteur que le savoir autorisé par la situation du*

---

<sup>610</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit., p. 36.

<sup>611</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op, cit., p.46.

<sup>612</sup> . V. Jouve, *Poétique du Roman*, op, cit., p. 41.

*personnage. En focalisation interne, le savoir du lecteur sur l'histoire ne peut donc excéder celui d'une figure particulière."* <sup>(613)</sup>

Nous tenterons d'illustrer ce cas de figure qui choisit de présenter l'histoire selon le point de vue d'un personnage, par les exemples qui suivent :

Le premier extrait de *La petite fille de Monsieur Linh*, présente au lecteur par les yeux du héros, le village natal de M. Linh, où le paysage est à contempler, où les animaux paraissent calmes, où les montagnes sont légèrement couvertes de brouillard. À vrai dire M. Linh aime chanter à mi-voix à sa poupée, " Sang diû ", une chanson qu'il a entendue de la bouche de sa grand-mère :

*"Parfois, il murmure une chanson à la petite, toujours la même, et il voit les yeux du nourrisson s'ouvrir et sa bouche aussi. Il la regarde, et il aperçoit davantage que le visage d'une très jeune enfant. Il voit des paysages, des matins lumineux, la marche lente et paisible des buffles dans les rizières, l'ombre ployée des grands banians à l'entrée de son village, la brume bleue qui descend des montagnes vers le soir, à la façon d'un châle qui glisse doucement sur des épaules."* <sup>(614)</sup>

Le deuxième exemple s'étale sur toute une longueur de chapitre dans *Les Âmes grises*. Il s'agit des moments forts d'une scène qui occupe presque dix pages dans le roman, et qui raconte les péripéties du supplice, auquel fut soumis Yann Le Floc, déserteur de l'armée, soupçonné d'être l'assassin de Belle de jour. En passant en revue cette scène, le lecteur découvre à travers l'optique d'un personnage (le gendarme Louis Despiaux à qui le juge Mierk et le colonel Matziev ont confié la mission de surveiller Yann Le Floc) le calvaire de la torture qu'a subi le déserteur, afin que Mierk et Matziev puissent lui arracher ce qu'ils veulent comme aveu. Voici quelques fragments qui renvoient à ce spectacle désolant perçu à travers les yeux de Louis Despiaux :

*"Le gamin (Yann Le Floc), il m'avait dit deux mots de tout le temps que j'étais là avec lui. Il avait pleuré comme une Madeleine. Puis plus rien (...), quand on est arrivés (Yann Le Floc et Despiaux) dans le bureau du maire, on se serait cru au Sahara, rapport à la chaleur. Un*

---

<sup>613</sup> . Ibid., p. 40.

<sup>614</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op. cit., p. 11.



*four de boulanger. Dans la cheminée, il y avait trois fois trop de bûches, et rouges comme des crêtes de coq. Le colonel et le juge étaient assis, la bouche pleine et le verre tendu." (615)*

Peu après leur entrée au bureau du maire, le juge lança au jeune Le Floc la nouvelle de la mort du typographe, le deuxième déserteur, son acolyte. Que s'est-il donc passé ?

*"Il y eut un silence, pas très long. Despiaux me dit que le gamin le regarda, puis il regarda Mierk, puis Matziev, et alors, tout d'un coup, il poussa un hurlement, mais un hurlement comme jamais paraît-il on n'en avait entendu, même que Despiaux me dit qu'il n'aurait jamais cru un homme capable de pousser un tel hurlement, et que le pire, c'est qu'il n'avait pas de fin, qu'il ne s'arrêtait pas, qu'on se demandait où il allait le chercher ce cri. Ce qui l'arrêta par contre, c'est le coup de badine que le colonel lui cingla en plein visage. Il s'était levé tout exprès. Le petit Breton s'arrêta net. Un grand trait violet lui barrait toute la face, et le sang y perlait par intermittence." (616)*

Puis, commença alors le vrai supplice en renvoyant le petit Breton dans la cour, en dehors des bureaux de la mairie, sous la belle étoile de la nuit, où la température était largement négative : *"On passait du bureau où on crevait de chaleur, et on retrouvait la nuit, et le gel, moins dix, moins douze peut-être." (617)* Là également, Despiaux aperçoit Le Floc à travers la fenêtre de la chambre où il était assis :

*"Là aussi il y avait une fenêtre, et là aussi on voyait la cour, et le prisonnier attaché à l'arbre, (...).De temps à autre, le colonel sortait justement pour aller dire quelques mots au prisonnier. Il se penchait près de lui, parlait à son oreille. Le petit Breton grelottait, gémissait que ce n'était pas lui, qu'il n'avait rien fait. Le colonel haussait les épaules, se frottait les mains, soufflait dessus, tremblait de froid, et*

---

<sup>615</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit., pp. 191-192.

<sup>616</sup> . Ibid., pp. 192-193.

<sup>617</sup> . Ibid., p. 194.

*rentrait bien vite au chaud. Despiaux voyait tout cela. Plongé dans le noir, comme attaché lui aussi.*" (618)

Ensuite, le colonel passe à l'acte rapidement en précipitant les choses :

*" Matziev laissa retomber le corps grelottant du petit Breton, puis il regarda à droite et à gauche, comme pour y trouver quelque chose. Mais il ne trouva rien, sauf une idée, une belle idée de salaud dans sa tête faisandée. (...). Et il prit dans sa poche un couteau de chasse qu'il déplia. Puis il fit sauter tous les boutons de la vareuse du petit Breton, un par un, avec méthode, et ensuite ceux de sa chemise, puis il fendit d'un coup son maillot. Il en leva ses habits précautionneusement, et le torse nu du prisonnier apporta une grande tache claire dans la pénombre de la cour."* (619)

Enfin, et toujours sous le regard mécontent de Despiaux, la scène s'achève sur une séquence atroce, au cours de laquelle Yann avoue le crime :

*"Ce qui est sûr, c'est qu'un peu plus tard Despiaux aperçut le colonel sortir une nouvelle fois, et venir vers le prisonnier, le toucher du bout de sa botte, (...). Le gosse tenta d'attraper la botte, pour supplier sans doute, mais Matziev le repoussa en lui écrasant le talon sur le visage. Le petit Breton gémit, puis il hurla de plus belle lorsque le colonel renversa sur sa poitrine le contenu d'un broc d'eau qu'il tenait à la main. (...), et puis, tout au bout de cette litanie, il gueula, gueula que c'était lui, oui, que c'était lui, qu'il avouait tout, le crime, tous les crimes, qu'il avait tué, bien tué... On ne l'arrêtait plus."* (620)

Pour le troisième exemple, on se rapportera à un passage du *Rapport de Brodeck*, qui justifiera la présence de la focalisation interne. Il s'agit de l'arrivée de l'Anderer au village, dans l'optique du berger Gunther Beckenfür, témoin oculaire, qui a aperçu l'Anderer mettre les pieds pour la première fois dans le village. Depuis ce moment, jusqu'à ce que l'Anderer soit parvenu à côté de la cabane du berger, qui rafistolait son toit, les yeux de Gunther n'ont pas lâché le nouveau venu. Si donc le

---

<sup>618</sup> . Ibid., pp. 194-195.

<sup>619</sup> . Ibid., p. 197.

<sup>620</sup> . Ibid., pp. 199-200.

segment de récit qui retrace l'arrivée de l'Anderer au village commence par une focalisation externe :

*" L'Anderer est arrivé à la fin de l'après-midi du 13 mai (...). Dans les champs qui entourent le village (...), on ne voyait que des houles blanches et jaunes. L'herbe jeune disparaissait presque sous le tapis de fleurs de pissenlit. (...). Sur les chaumes, quelques pelages de neige résistaient encore aux premières chaleurs qui les lapaient, les amenuisaient de jour en jour, et les changeraient bientôt en des flaques chaires et froides." <sup>(621)</sup> ,*

Le reste de la scène est filtré par le regard de Gunther Beckenfür. Nous sommes ainsi en focalisation interne, du moment que le narrateur restreint l'information au point de vue de son personnage.

*"Il pouvait être cinq heures, cinq heures et demi, lorsque Gunther Beckenfür qui était occupé à rafistoler le toit de son abri de berger sur le Revers du Bourenkopf aperçut ( le personnage qui aperçoit) sur la route qui vient de la frontière, et sur laquelle depuis la fin de la guerre on ne voit jamais, où personne ne va plus, où personne n'aurait l'idée d'aller, jamais, un curieux équipage. "Ça allait d'un vrai train de lenteur", c'est lui (Gunther) qui parle, à ma demande (...). Ça avançait à peine, comme si le bonhomme (l'Anderer) charriait à lui seul un lot de bornes en granit. Je me suis arrêté pour scruter longuement, voir si je ne rêvais pas, je voyais bien quelque chose. (...), cette forme d'homme avec ses deux bêtes que je ne savais alors ni vache ni cheval. Il était précisément sur cette route. (...). L'apparition trottinait lentement, regardant paraît-il à gauche et à droite en flattant de la main le col de sa monture, et en lui parlant souvent, car ses lèvres bougeaient. Le second animal était attaché au premier. C'était un vieil âne, encore solide, aux paturons carrés qui allait d'un pas assuré, sans faiblesse, ni écart alors qu'il avait sur le dos trois grosses malles qui semblaient être très lourdes ainsi que divers sacs qui pendaient sur la droite et sur la gauche, à la façon des*

---

<sup>621</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 60.

*bottes d'oignons sur les poutres des cuisines. Finalement, il arriva tout de même à ma hauteur. Je le regardais comme si c'était un génie, (...). Il enleva son chapeau, son drôle de chapeau en forme de melon dont on aurait raboté les rondeurs, et me salua avec cérémonie. (...). Il se laissa glisser le long de sa panse, en soufflant fort et en se frottant le ventre qu'il avait foutrement rebondi. (...). L'âne gémit un peu. Le cheval lui répondit en agitant son col et c'est là que ce drôle de gaillard me dit avec un sourire : " Vous vivez dans un magnifique pays, Monsieur, oui, un magnifique pays... (...). Ses deux bêtes n'avaient pas bougé, trop polies comme leur maître, (...). Puis il sortit une breloque, sembla étonné de l'heure, ce qui augmenta son sourire, et me demanda simplement en faisant un signe de tête vers la direction de chez nous : " Il faut que j'arrive avant la nuit ..." Il ne dit pas le nom de notre village. Il fit juste le signe de tête dans la direction et d'ailleurs il n'attendit même pas ma réponse. Il savait très bien où il allait. Il le savait ! Et c'est vraiment ça qui était le plus bizarre, le fait que ce ne soit pas un homme perdu sur la montagne, mais bel et bien un qui cherchait à venir chez nous, à y venir tout exprès." (622)*

Il faut bien souligner que dans les trois segments des récits, les trois narrateurs ont opté pour la dissimulation, laissant ainsi les personnages présenter les événements et les êtres de leur propre point de vue. Dans *La petite fille*, le savoir délivré de l'instance narrative passe uniquement par la perspective du héros, M. Linh. De même dans *Les Âmes grises*, il s'agit d'un acteur de la diégèse (Despiaux) qui porte à la connaissance du lecteur les supplices infligés au soldat Yann Le Floc. Dans *Le rapport de Brodeck*, c'est aussi un personnage (Gunther Beckenfür) de l'intérieur de l'espace diégétique qui nous fait voir l'arrivée de l'Anderer dans le village. C'est en effet, à l'intérieur de l'œuvre que se situe le point de vue, ou plus encore, c'est par les prismes des personnages des récits que nous voyons les choses et les êtres. À cela il convient de dire que la focalisation interne, ou comme la nomme Jaap Linvelt, la "vision avec", choisit le personnage comme

---

<sup>622</sup>. Ibid., pp. 60-64.

unique foyer de perception. *"C'est "avec" lui (le personnage) que nous voyons les autres protagonistes, c'est "avec" lui que nous voyons les événements racontés."* <sup>(623)</sup>

### 1.5.2.2. La focalisation interne variable

Les exemples, relevés ci-dessus, appartiennent tous au type fixe de la focalisation interne, c'est-à-dire que les événements se profilent seulement par l'œil d'un seul personnage. Or dans le deuxième cas qui suit, la mise en perspective peut passer par plusieurs optiques. Il s'agit ici d'une focalisation interne variable :

*"Dans le type narratif actoriel, la perception du monde romanesque est orientée par la perspective d'un des acteurs. Selon qu'il y a un seul acteur-percepteur (James, les Ambassadeurs ; ce que savait Maisie) ou plusieurs (Flaubert, Madame Bovary), la perspective sera fixe ou variable."* <sup>(624)</sup>

La bonne illustration est cette scène dans *Les Âmes grises*, dans le vestibule du château, vue et rapportée par le maire, où Destinât était en face de l'institutrice Lysia :

*"Destinat finit par prendre la petite main tendue dans la sienne et l'y garda longtemps. Cela dura. "Une éternité", nous dit le maire, plus tard. "Une éternité" et une grande encore ! "ajouta-t-il avant de poursuivre : "Le Procureur ne lui lâchait plus la main, il la gardait dans la sienne, et ses yeux, vous les auriez vus ce n'étaient plus les siens, et même ses lèvres, qui bougeaient, ou qui tremblaient un peu, comme s'il avait voulu dire quelque chose, mais rien ne sortait, rien. Il la regardait la petite, il la dévorait, comme s'il n'avait jamais vu de femme, en tout cas des comme celle-là ... Moi, je ne savais plus trop où se mettre, pensez donc, ils étaient ailleurs ces deux-là, ils s'enfermaient quelque part, à se perdre dans les yeux l'un de l'autre, car la petite ne cillait pas, elle lui plantait son joli sourire à ne plus en finir ne baissait pas la tête, ne paraissait pas gênée, ni timide (...). C'est la petite qui a fini par retirer sa main mais, pas son regard, et le Procureur a regardé la sienne, de main, comme si on lui avait arraché la peau. Après un silence,*

---

<sup>623</sup> , Jaap Linvelt, op, cit., p. 45.

<sup>624</sup> . Ibid., p. 68.

*il (le procureur) m'a regardé, et il m'a dit "oui", c'est tout, un simple oui, ensuite je ne sais plus." (625)*

Ce fragment de récit est perçu par le maire. Donc l'information est filtrée à travers le regard de ce personnage, tandis que le reste de cette scène est orienté par la perspective narrative d'un autre personnage, celle du vieux *le Grave*, le valet de château des Destinats :

*" Destinats y resta. Longtemps. Debout au même endroit. Et puis il finit par remonter dans ses appartements, d'un pas lourd : je (le narrateur) tiens cela du Grave, qui ne l'avait encore jamais vu aussi vouté, aussi lent et hébété, et Destinats ne répondit même pas au vieux domestique quand celui-ci lui demanda si tout allait bien." (626)*

Cela dit, qu'on passe parfois d'un seul point de vue d'un personnage, dans le même espace diégétique, vers un deuxième, voire vers plusieurs. Cela permet évidemment d'osciller d'une focalisation interne de type fixe, à celle d'une focalisation toujours interne mais variable.

Il faut ajouter également que ce second type de focalisation (interne) répond davantage à une exigence esthétique dans le champ du roman. Son choix dans l'écriture romanesque a détrôné, vraisemblablement le point de vue du narrateur omniscient, maître de l'univers diégétique à travers son regard où presque tout est filtré. Cette prééminence de la perspective du narrateur a été abandonnée petit à petit pour le deuxième type de focalisation (interne), devenu un trait distinctif du nouveau roman. Or, plus on passe du point de vue du narrateur, à celui du personnage, plus on réduit la distance entre le lecteur et ce personnage. Selon Michel Raimond,

*"beaucoup de ces romanciers (Gide, Malraux, Faulkner) cherchent à réduire, autant que faire se peut, l'écart qui les sépare et sépare les lecteurs de leurs personnages. Dans l'emploi du temps, Michel Butor installe d'entrée de jeu son lecteur dans la conscience de son héros : le lecteur ne perçoit que ce que voit, pense, imagine, se rappelle le protagoniste." (627)*

---

<sup>625</sup>. P. Claudel, *Les Âmes grises*, op. cit., pp. 67-68.

<sup>626</sup>. Ibidem.

<sup>627</sup>. M. Raimond, op. cit., p. 150.

Apparemment la formule de la focalisation interne, qui réduit la distance entre le lecteur et le personnage, n'est nullement fortuite. Elle apparaît comme une adhésion aux nouvelles idées introduites dans le roman contemporain, celles qui préfèrent voir les choses en clair-obscur plutôt que celles soumises à trop de lumière. Car si le foyer d'orientation narrative est celui du point de vue du personnage, les zones d'ombre font partie irréfutablement des choses vues et de ce fait le personnage est incapable de les apercevoir dans leur détail. Comme le confirme M. Raimond par cette phrase devenue presque une règle : " *On ne voit jamais les choses en plein.*" <sup>(628)</sup> Prenons comme exemple cette scène dans *Les Âmes grises*, vue par Joséphine Maulpas, la récupératrice de peaux. La veille de l'assassinat de Belle de jour, Joséphine l'a aperçue en conversation avec le procureur à la tombée de la nuit :

*"Il fait froid. Le gel fait tout craquer. Joséphine a le nez qui coule et sa fiole est vide. Le ciel prend des tons gris-bleu et la première étoile y fiche un clou d'argent. La charrette écrase la croûte de neige, les peaux sont raides comme des planches Joséphine lève une main pour se frotter le nez auquel vient un glaçon."* <sup>(629)</sup>

Après ce passage traité en focalisation zéro, celle-ci cède la place à la focalisation interne, et le lecteur dans le segment qui suit, perçoit l'information par le regard de Joséphine :

*"Et c'est là, c'est là que soudain elle voit au loin, sans doute possible, à soixante mètres environ, c'est elle qui le jure, Belle de jour debout, arrêtée, sur la berge du petit canal, en conversation avec un homme grand qui se penche un peu vers elle, comme pour mieux la voir ou l'écouter. Et cet homme, cet homme en noir, très raide, debout dans le jour d'hiver qui s'épuise et s'apprête à tirer sa révérence, c'est le Procureur. Pierre-Ange Destinat lui-même. Craché promis, croix de bois, croix de fer, pattes de bouc et cornes de cerf. Lui. Avec la petite dans la presque nuit. Seuls. Tous les deux. Lui et elle."* <sup>(630)</sup>

---

<sup>628</sup> . Ibid., p. 158.

<sup>629</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op. cit., p. 139.

<sup>630</sup> . Ibidem.

Tout, en effet, laisse à dire que Joséphine a bien remarqué les deux personnages (Destinat et Belle de jour) discuter. Mais qu'y a-t-il comme preuves, ou comme certitude pour incriminer Destinat ? Absolument rien, car le texte par la voix d'un autre personnage (le juge Mierk) fait planer le doute sur ce qu'a vu Joséphine. Surtout que ce qu'elle a perçu était presque dans le noir, et en état d'ivresse : "*À soixante mètres, dans le sombre, une main sur l'épaule, quand on est fin saoule ! Vous vous fichez de nous !*" <sup>(631)</sup>, dit le juge. C'est pour cela que Michel Raimond qualifie les scènes filtrées par le regard des personnages, quelque fois d'incompréhensibles du moment où il y a des obscurités qui tiennent aux choses vues par les acteurs : "*La mise en perspective à partir de l'optique d'un protagoniste aboutit à des scènes qui sont surprises avant d'être comprises, qui parfois demeurent incomprises.*" <sup>(632)</sup> À cela on peut bien ajouter, et ceci contrairement à la focalisation zéro où le point de vue adopté est "divin", permettant au narrateur de "*Sonder les reins et les cœurs*" <sup>(633)</sup>, que la focalisation interne laisse certains détails dans l'ombre, selon M. Raimond :

*"Profiler les événements et les êtres selon l'optique d'un protagoniste, c'est forcément laisser dans l'ombre beaucoup de choses. Et d'abord le sens même de ce qui est perçu."* <sup>(634)</sup>

Si le recours à la focalisation interne est devenu un critère fortement apprécié dans la production romanesque contemporaine, c'est sans doute grâce aux effets de lecture qu'elle produit. Selon Vincent Jouve :

*"Ce choix narratif a une série de conséquences : il contribue à la dissimulation du narrateur, il signale l'importance du personnage, et il amorce un processus d'identification."* <sup>(635)</sup>

Toutes ces conséquences comme rajoute toujours V. Jouve, "*donnent à voir non un hypothétique "réel" objectif, mais la "réalité" telle qu'elle est vue par un individu.*" <sup>(636)</sup>

---

<sup>631</sup> . Ibid., p. 140.

<sup>632</sup> . M. Raimond, op, cit., p. 157.

<sup>633</sup> . Ibid., p. 149.

<sup>634</sup> . Ibid., p. 156.

<sup>635</sup> . V. Jouve, *Poétique du roman*, op, cit., p. 177.

<sup>636</sup> . Ibidem.



### 1.5.3. La focalisation externe

Le troisième et dernier type de focalisation, est la focalisation externe. Comment se définit-elle dans le champ de la narratologie ?

*" On parlera de focalisation externe lorsque l'histoire est racontée d'une façon neutre comme si le récit se confondait avec l'œil d'une caméra. Alors qu'en focalisation zéro le narrateur en sait plus que le personnage et qu'en focalisation interne il en sait autant que lui, en focalisation externe, il en sait moins que lui. Dans ce dernier cas, en effet, le narrateur, incapable de pénétrer les consciences, ne saisit que l'aspect extérieur des êtres et des événements." (637)*

Examinons dans chacun des textes de la trilogie un exemple qui justifiera l'usage de la focalisation externe. À commencer par *La petite fille de Monsieur Linh*, nous choisissons ce passage qui montre l'une des scènes rares de la guerre dans le roman et dans laquelle toute la famille du héros est décimée :

*"Le vieil homme (M. Linh) a couru. Il est arrivé essoufflé près de la rizière. Ce n'était plus qu'un trou immense et clapotant, avec sur un côté du cadavre de buffle éventré, son joug brisé en deux comme un brin de paille. Il y avait aussi le corps de son fils, celui de sa femme, et plus loin la petite, les yeux grands ouverts, emmaillottée, indemne, et à côté de la petite une poupée, sa poupée, aussi grosse qu'elle, à laquelle un éclat de la bombe avait arraché la tête." (638)*

Le deuxième extrait est tiré des *Âmes grises*, il s'agit de la dépouille de l'institutrice Lysia Verhareine, qui fut assassinée, comme dans un film à l'écran. Le narrateur saisit seulement l'aspect extérieur des choses, il visionne la chambre, l'équipement, le corps de l'institutrice, bref, ce qui est à l'extérieur :

*" Le procureur était à mon côté, sur ma gauche, un peu en retrait. Nous étions dans une chambre tendue de tissu clair et peuplée de bouquets. Il y avait quelques meubles, une commode, une armoire à chapeau de gendarme, un lit. Et sur ce lit, il y avait Lysia Verhareine. Les yeux clos. Les yeux définitivement clos sur le monde et sur nous*

---

<sup>637</sup> . Ibid., p. 40.

<sup>638</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op. cit., p. 13.

*autres. Ses mains étaient ramenées sur sa poitrine. Elle avait sa robe du matin, couleur pêche de vigne, et de petits souliers d'un brun singulier, le brun de la terre quand le soleil l'a craquelée (...). Un papillon de nuit tournait au-dessus d'elle, comme un fou, tapant contre le carreau entrouvert de la vitre et repartant de plus belle en cercles titubants vers son visage pour se cogner encore contre la vitre, et recommencer sa danse qui ressemblait alors à une atroce pavane."* <sup>(639)</sup>

Pour le troisième exemple, nous avons retenu ce passage du *Rapport de Brodeck*, dans lequel le narrateur ne sait rien d'avance, il découvre l'entrée du camp, au fur et à mesure qu'il s'approche du lieu,

*" au bout du chemin et au bout de ma course, il y avait l'entrée du camp : un grand portail en fer forgé, joliment ouvragé, comme le portail d'un parc ou d'un jardin d'agrément. De part et d'autre se dressaient deux guérites de rose et de vert pimpant dans lesquelles des gardes se tenaient droits et raides, et au-dessus du portail, il y avait un gros crochet, brillant, semblable à un crochet de boucherie auquel on suspend des bœufs entiers. Un homme s'y balançait, mains liées dans le dos, une corde au cou, les yeux grands ouverts et sortis des orbites, la langue épaisse, gonflée, tendue hors des lèvres, un pauvre gars (...). Le vent le faisait bouger un peu. Trois corneilles patientaient non loin de lui, guettant ses yeux comme des friandises."* <sup>(640)</sup>

Dans les trois passages relevés, les scènes sont vues seulement de l'extérieur, c'est comme si elles étaient filmées par une caméra. Le lecteur n'a pas accès à l'intériorité des êtres et des choses. Dans le premier passage, ce ne sont que des images enregistrées de l'extérieur qui défilent devant les yeux du lecteur, d'abord le cadavre de buffle, puis les corps du fils, de la femme, de la petite et enfin la poupée. Le même procédé est appliqué dans le deuxième extrait, le narrateur se contente d'enregistrer de l'extérieur le corps de l'institutrice après sa mort et le décor dans lequel il se trouve. C'est une série de meubles qui caractérisent le lieu, et quelques éléments du portrait vestimentaire de l'institutrice qui

---

<sup>639</sup>. P. Claudel, *Les Âmes, grises*, op. cit., p. 93.

<sup>640</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 79.

sont relevés. Ils sont seulement vus puis décrits de l'extérieur. Dans le troisième segment choisi, c'est le dehors du camp qui est montré, précisément son entrée. Le texte tente de planter le décor objectivement de l'extérieur seulement, avant même d'accéder au camp. Le portail, les guérites des gardes, le crochet de boucherie, l'homme pendu, les trois corbeaux sont tous les éléments de la scène vus à travers la lentille d'une caméra. On ignore tout ce qui se rapporte aux sentiments et aux pensées des personnages. Il s'agit comme le confirme V. Jouve quand il évoque le cas de la focalisation externe d'une,

*" suite de constats objectifs qui se contentent de décrire une scène vue de l'extérieur. Le savoir délivré par le narrateur ne portant pas sur les pensées et sentiments des personnages, nous sommes en focalisation externe." (641)*

En somme, dans la trilogie claudélienne le concept de focalisation comme instrument pour l'analyse des récits nous a permis d'identifier la source de la perspective. Dans chaque exemple ci-dessus, nous avons indiqué le centre d'orientation visuel. Qu'il s'agisse d'un narrateur omniscient (focalisation zéro), ou qu'il s'agisse d'un personnage comme centre de perspective (focalisation interne), ou encore lorsque l'information narrative passe par une lentille de caméra (focalisation externe). Cette identification de la source, permet de mesurer la quantité et la nature de l'information narrative. Elle est par exemple, *"maximale dans le cas de la narration anonyme (omniscient) ." (642)*, c'est-à-dire en focalisation zéro. Ici la bonne illustration est le récit de *La petite fille de Monsieur Linh*, presque tout le spectacle est perçu à travers la perspective du narrateur. Hormis quelques scènes où le récit se focalise tantôt sur M. Linh, tantôt sur M. Bark, la présentation de la diégèse est perçue d'une manière quasi exclusive par l'optique du narrateur. La même remarque que nous avons faite plus haut dans la question de la narration, demeure aussi vraie et valable dans la problématique de la focalisation. C'est-à-dire qu'il y a autant de voix (trois voix, celle du narrateur, et celles de M. Linh et M. Bark) que de perspectives, (trois points de vue, celui du narrateur et ceux de M. Linh et M. Bark). Néanmoins la perspective du narrateur omniscient se taille la part du lion par rapport à celles des deux autres personnages. Nous pouvons ainsi conclure que la focalisation zéro est dominante dans *La petite fille de Monsieur Linh*. Dans *Les Âmes*

---

<sup>641</sup> . V. Jouve, Ibid., p. 41.

<sup>642</sup> . René Ravara, op, cit., p. 35.

*grises*, et *Le rapport de Brodeck* par contre, comme le remarque Gérard Genette dans l'une de ses analyses, "*le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit.*" <sup>(643)</sup> Nous épousons dans *Les Âmes grises* et *Le rapport de Brodeck* le point de vue du personnage. Il se trouve parfois que la focalisation externe cède, le temps d'une scène ou d'un segment narratif aussi bref qu'il soit, à la focalisation zéro ou à la focalisation interne. Ce qui permet au lecteur d'osciller constamment entre les différentes perspectives mises en œuvre dans le récit. Mais le point de vue qui reste légèrement dominant dans *Les Âmes grises* et *Le rapport de Brodeck* est le parti de la focalisation interne, du moment où c'est avec les personnages des récits qu'on découvre le monde de la fiction.

---

<sup>643</sup>. G. Genette, *Figure III*, op, cit., p. 208.

## **Chapitre 2 : L'implicite**

Si la parole dans l'écriture claudélienne a une fin stratégique qui consiste à dénoncer la guerre, et ceci en mettant l'accent particulièrement sur les répercussions néfastes qu'elle engendre, sa mise en avant demeure pour autant un témoignage accablant sur cette horrible tragédie. L'homme apparaît plus que jamais solitaire, triste, recroquevillé dans le silence, condamné à l'exil, soumis à la torture, infiniment négligeable. Ce point de vue, Philippe Claudel l'a exprimé dans une préface inédite parue en septembre 2015, dans un livre qui a rassemblé, en plus des trois romans, *Les Âmes grises*, *La petite fille de M. Linh* et *Le rapport de Brodeck*, un hommage à son éditeur (propriétaire de la maison d'édition Stock) et ami Jean-Mark Roberts disparu en 2013, sous l'intitulé, *Trilogie de l'homme devant la guerre*. Il dit en substance :

*" Et il a fallu que j'achève, (il cite les trois romans) pour que je me rende compte, que les trois textes s'articulaient entre eux autour d'une idée centrale : la façon dont l'homme, en tant qu'individu faible et isolé, se confronte au cataclysme d'un conflit qui le dépasse de très loin, tout à la fois par les forces en présence, les enjeux sociaux et géopolitiques, et la barbarie qu'il met en œuvre . "* <sup>(644)</sup>

Et s'il va naturellement de soi que la parole narrative accomplit dans tout récit la fonction primaire en assurant la succession des faits, dans la trilogie la parole joue un autre rôle, elle tente de mesurer l'impact du malheur sur l'homme en rendant visible par des images saisissantes les rudes épreuves auxquelles les personnages ont été soumis. Avec comme objectif ce rôle de révélateur qu'elle joue, la parole dans ces textes autant elle alerte d'une manière explicite le lecteur sur la guerre en lui permettant d'ouvrir une fenêtre sur ce fléau, autant elle l'invite à réfléchir sur les contenus non formulés qui parsèment les récits, sur les phrases inachevées qui s'expriment avec des mots couverts et qui véhiculent irréfutablement des points de vue. Donc, d'un côté la parole raconte, décrit, explique, ..., de l'autre, elle s'abstient de dire, s'interrompt, passe sous silence, laisse entendre seulement, insinue. Autrement dit, le mode explicite de la parole cède fréquemment la place à l'implicite. Dans cette succession où le clair-obscur alterne avec la brutalité des mots, où la suggestion remplace l'affirmation, où parfois les indices se

---

<sup>644</sup> . Philippe Claudel, *Trilogie de l'homme devant la guerre*, Paris, Stock, 2015, Préface, p. 7.

font rares rendant la narration forcément lacunaire, la parole semble ainsi s'inscrire dans une rhétorique de l'inachèvement. Le lecteur de la trilogie est alors invité à déployer ses compétences linguistiques et encyclopédiques pour donner à cette parole souvent mise en échec, parasitée, une signification vraisemblable. Ce choix dans l'écriture claudélienne favorise, à notre sens, l'usage des valeurs connotatives, ou des sèmes <sup>(645)</sup> qui correspondent à ce que les spécialistes de la pragmatique nomment simplement l'implicite.

À cet effet, ce présent et dernier chapitre de notre étude sera consacré d'abord à l'examen de l'implicite, au relevé de ses formes, et à l'intérêt qu'il suscite dans la trilogie. Puis nous tenterons de relever les thèmes majeurs qui s'articulent tacitement à la thématique de la guerre, et enfin nous essayerons de déterminer l'appartenance générique de chaque texte de la trilogie.

Mais, avant d'aborder l'étude de l'implicite, nous tenons à préciser qu'en termes de théorie, nous allons nous inspirer principalement des travaux d'Oswald Ducrot, de Catherine Kerbrat-Orecchioni et de Dominique Maingueneau, dont la réputation acquise par leurs ouvrages dans les domaines de la linguistique, de l'énonciation et de la pragmatique n'est nullement à prouver. C'est ainsi que le système de catégories ou l'outillage conceptuel auquel nous ferons appel pour repartir les différents types de phrases, et d'énoncés détectés dans la trilogie, chargés bien évidemment d'implicite, sera limité aux travaux de ces trois critiques.

## 2.1. L'intérêt de l'implicite

Pour une raison méthodologique, et avant d'identifier les types de l'implicite dans la trilogie, nous préférons mettre l'accent d'abord sur l'intérêt que suscite l'étude de l'implicite et ses acceptions. À cela, il convient de nous interroger sur l'orientation vers cette forme d'écriture : pourquoi les écrivains et les romanciers font recours à ce mode

---

<sup>645</sup>. Grand dictionnaire, *Linguistique et sciences du langage*, Jean Dubois et al, Paris, Larousse, 2007, p. 423.

N.B : le sème est l'unité minimale de signification, non susceptible de réalisation indépendante, et donc toujours réalisée à l'intérieur d'une configuration sémantique.

d'expression implicite, s'il y a possibilité d'exprimer les idées d'une manière explicite ? En réponse à cette question nous fournirons deux arguments qui paraissent justifier la justesse de ce choix. Comme premier argument, nous estimons que le rôle du lecteur, tel que conçu par l'esthétique de la réception moderne, explique cette préférence parfois pour l'implicite dont l'interprétation exige du lecteur une participation plus active. Celui-ci est incessamment poussé à déployer son imagination pour intégrer cette opération intellectuelle qui consiste à donner une signification aux phrases en demi-teintes, ou dégager un sens aux énoncés, qu'on ne veut pas formuler de manière explicite. Le deuxième argument s'appuie sur le fait que le locuteur traite parfois de questions sur lesquelles le consensus est loin d'être acquis, ou qu'il se trouve obligé dans certaines situations, de s'exprimer sur des sujets tabous. À cet effet, le recours à l'implicite pour laisser entendre sans vouloir dire devient nécessaire, car dans chaque communauté, personne ne peut ignorer qu'il y a des sujets sur lesquels on fait silence, soit par pudeur soit par crainte. Oswald Ducrot, confirme ce point de vue et pense que si l'on fait usage de l'implicite pour parler des interdits, c'est dans le but d'échapper aux blâmes et aux sanctions de la société :

*"Elle (la fonction de l'implicite) tient d'abord au fait qu'il y a, dans toute collectivité, même dans la plus apparemment libérale, voire libre, un ensemble non négligeable de tabous linguistiques. On n'entendra pas seulement par là qu'il y a des mots -au sens lexicographique du terme- qui ne doivent pas être prononcés, ou qui ne le peuvent que dans certaines circonstances strictement définies. Ce qui importe davantage, vu notre propos, c'est qu'il y a des thèmes entiers qui sont frappés d'interdit et protégés par une sorte de loi du silence (il y a des formes d'activité, des sentiments, des événements, dont on ne parle pas). Bien plus, il y a, pour chaque locuteur, dans chaque situation particulière, différents types d'informations qu'il n'a pas le droit de donner, non qu'elles soient en elles mêmes objets d'une prohibition mais parce que l'acte de les donner constituerait une attitude considérée comme répréhensible. Pour telle personne, à tel moment, dire telle chose, ce serait se vanter, se plaindre, s'humilier,*



*humilier l'interlocuteur, le blesser, le provoquer, ...etc. Dans la mesure où, malgré tout, il peut y avoir des raisons urgentes de parler de ces choses, il devient nécessaire d'avoir à sa disposition des modes d'expression implicite, qui permettent de laisser entendre sans encourir la responsabilité d'avoir dit. "* (646)

Ce sont deux arguments assez probants pour devoir s'exprimer sur le mode implicite. D'une part, le lecteur est invité à coopérer activement pour la reconstitution de la chaîne interprétative, et là, selon Dominique Maingueneau, son attitude coopérative est accueillie positivement :

*" Le recours à l'implicite n'est pas nécessairement défensif (...). C'est une invitation faite au lecteur ou au spectateur (dans le cas du théâtre) de résoudre ces petites énigmes, de combler lui-même les failles de l'énoncé, peut être un moyen d'établir une connivence valorisante avec lui. "* (647)

D'autre part, le procédé de l'implicite sert à contourner les lois qui entravent la liberté d'expression (la loi sur la censure par exemple). Par ailleurs, si nous pouvons soulever une quelconque remarque dans ce sens, nous admettons que plus les tabous, les rites, les édits ont tendance à restreindre les espaces de liberté, plus le recours à l'implicite devient une nécessité grandissante ou encore un refuge pour le locuteur lui permettant d'éviter, par exemple des poursuites judiciaires.

*"Il (l'implicite) permet d'atténuer la force d'agression d'une énonciation en déchargeant partiellement l'énonciateur de l'avoir dite. Ce dernier peut toujours se réfugier derrière le sens littéral, "je ne dis pas cela."(648)*

---

<sup>646</sup> . Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, pp. 5-6.

<sup>647</sup> . Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1992, p. 81.

<sup>648</sup> . Ibidem.

## 2.2. Qu'est-ce que l'implicite ?

Connu pour être une forme intelligible qui se substitue aux affirmations directes et tranchantes qui marquent l'explicite, l'implicite maintient toutefois un rapport de coprésence avec lui. Constamment, il se greffe à l'explicite. Dans cette perspective, nous suggérons une première définition de l'implicite, celle de Florence Mercier-Leca qui nous paraît concise et intéressante dans la mesure où elle détermine le contenu de l'implicite à partir de l'explicite, une sorte de comparaison qui trace les limites des sens de l'un par rapport à l'autre. Elle soutient que :

*"Ce qui est explicite, dans un énoncé, c'est tout ce qui est dit, ce qui est posé. Ainsi : "Sophie est sympathique" pose un jugement explicite. L'implicite, c'est tout ce que cet énoncé communique sans le poser explicitement : "Pierre a cessé de fumer" est explicite le fait qu'aujourd'hui Pierre ne fume plus. Mais, implicitement pierre fumait auparavant. "* (649)

Il faut noter ici que Florence M-L a préféré établir la distinction, non pas entre les deux modes (implicite et explicite), mais entre l'une des variantes de l'implicite qui est le présupposé, et l'explicite. Nous ajoutons à cette définition, une deuxième qui délimitera mieux encore les bornes des énoncés explicite et implicite. C'est une acception de H. Paul Grice à laquelle nous renvoie Oswald Ducrot, qui mentionne que :

*" Dès 1957, Grice formule en ces termes l'opposition entre le dire explicite et le dire implicite : parler explicitement, c'est "to telle something"; parler implicitement, c'est "to get someone to think something". Mais comment amener quelqu'un à penser quelque chose, si ce quelque chose n'est pas dit, et présent quelque part dans l'énoncé ?" (650)*

Mettons l'énoncé explicite de côté et bornons-nous à l'énoncé implicite.

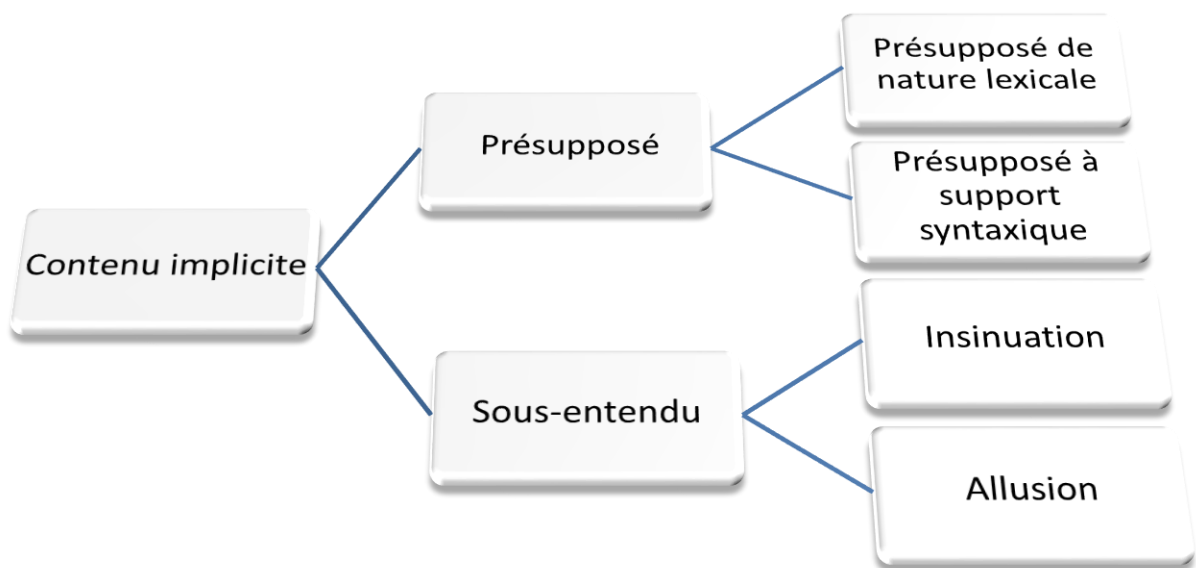
---

<sup>649</sup>. Florence Mercier-Leca, *L'ironie*, Paris, hachette, 2003, p.55.

<sup>650</sup>. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 21.

## 2.3. Typologie de l'implicite

D'abord, il convient de distinguer les types d'implicite et leurs sous-classes en les illustrant par des exemples extraits de la trilogie. Pour la typologie de l'implicite, nous proposons un schéma préalable contenant les concepts qui feront l'objet d'étude dans ce qui suit.



### 2.3.1. Le présumé

L'implicite se présente sous deux formes, présumé et sous-entendu. En ce qui concerne le présumé, Catherine K.O dit :

*"Nous considérons comme présumées toutes les informations qui, sans être ouvertement posées (i.e. sans constituer en principe le véritable objet du message à transmettre), sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans*

*lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif.*"<sup>(651)</sup>

Nous complétons cette définition par une deuxième qui considère le présupposé comme une structure à plusieurs couches dont la première constitue le posé qui se manifeste par le sens littéral que renferme l'énoncé. L'autre couche ou les autres s'il y en a, dérivant de celle qui se trouve à la surface, se nomment présupposés. D. Maingueneau définit le présupposé comme étant

*"une inférence dans l'énoncé indépendamment de la variété de ses éventuels contextes énonciatifs, suppose que soit fait une distinction entre deux niveaux de contenu d'un énoncé : un niveau de premier plan, qui correspond à ce sur quoi porte l'énoncé : le posé ; un niveau à l'arrière, sur lequel s'appuie le posé, le présupposé.*"<sup>(652)</sup>

Ces définitions comme support théorique permettent de déceler quelques exemples de présupposés inscrits dans les textes de la trilogie, tout en tenant compte plus ou moins du critère de variété qu'ils présentent.

### **2.3.1.1. Le présupposé de nature lexicale**

Prenons le premier exemple du *Rapport*, lorsque Brodeck est passé tout près de l'église, il s'est aperçu que la lumière de la cuisine était allumée. À ce moment, il décida comme à l'accoutumée d'aller voir et de discuter avec le curé Peiper. Effectivement, la conversation entre les deux hommes a duré un bon moment, puis le héros a quitté l'église, mais en sortant il a remarqué que le temps avait changé. "*Au-dehors, je fus surpris par la lumière. Il avait cessé de neiger et le ciel s'était dégagé entièrement.*"<sup>(653)</sup> Dans l'énoncé "*il avait cessé de neiger*" il faut distinguer deux niveaux. Le premier est explicite, on appelle, posé. Le moment où le protagoniste est sorti, "*La neige a cessé de tomber*". Le deuxième niveau de l'énoncé est implicite. Il s'agit de présupposé qu'on peut formuler ainsi, "*Avant que le protagoniste n'entre à l'église, la*

---

<sup>651</sup>. Ibid., p. 25.

<sup>652</sup>. Dominique Maingueneau, op, cit., p. 82.

<sup>653</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op, cit., p. 167.

*neige était en train de tomber*". Cette présupposition est de nature lexicale pour la seule raison qu'elle comporte un verbe "*aspectuel*" ou "*transformatif*", "*cesser de*".

Le deuxième exemple est extrait des *Âmes grises*. À la fois narrateur et personnage, celui-ci évoque l'accouchement de sa femme Clémence, transférée à l'hôpital. Quand il est arrivé auprès d'elle, il s'est aperçu qu'elle se trouvait côte à côte avec les blessés acheminés du front. Il passa ainsi la nuit à son chevet. Mais tôt le matin, Clémence avait rendu l'âme. Peu après, un soldat décéda également. À ce moment de douleur, le narrateur avait eu du mal à contenir sa haine pour ce militaire mort. Il l'a confessée dans ce passage :

*"Je l'ai haï parce que j'imaginai qu'entré dans la mort, il allait se trouver juste près d'elle, (Clémence) comme dans une file d'attente infinie, et que là où il était, il pourrait sans doute l'apercevoir, quelques mètres devant lui."* <sup>(654)</sup>

Ce qui nous intéresse dans cet extrait, c'est la phrase qui s'appuie sur cette information posée : "*Il (le militaire) allait se trouver juste près d'elle (l'épouse du narrateur)*". Si Clémence se compte parmi les morts, contrairement à son mari qui est toujours vivant, la phrase semble ainsi contenir implicitement une présupposition qu'on peut paraphraser de la manière suivante : "*Le narrateur (le mari) vit désormais éloigné d'elle.*" Ici le privilège de la proximité dont jouissait le narrateur durant sa vie, il l'a perdu, du moment que sa femme fait partie désormais du monde des morts. Dans cet exemple, il s'agit d'un présupposé de nature lexicale. Ensuite, plusieurs raisons qui laissent justifier cette présupposition. D'abord, c'est un présupposé qui tire son sens du rapport d'opposition qui le relie au posé (si l'un est proche, l'autre est loin). D'ailleurs, Katherine K-O estime que le nombre de présupposés ayant ce rapport d'opposition avec le posé est considérable : "*Plus généralement, un grand nombre de présupposés trouvent leur origine dans la structure du lexique : relations de contraste.*" <sup>(655)</sup> Ensuite, ce qui aussi marque la présupposition, c'est l'usage de la locution conjonctive "*parce que*".

---

<sup>654</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, p. 208.

<sup>655</sup> . Catherine. K-O, op, cit., p. 38.

Celle-ci est introduite, comme le mentionne Catherine K-O, par le locuteur pour une fin justificative :

*"Il semble donc bien que le locuteur ait parfois le droit de se "ravisier", et d'user de certains procédés (tels que " si tant est que..." ) pour mettre en doute dans un deuxième temps la vérité d'un contenu qu'il vient de présupposer ; soit pour les (contenus présupposés) commenter, les justifier, les étayer par une expansion métalinguistique généralement introduite par "car", "parce que", ou "puisque."(656)*

Enfin, la présupposition du contenu, *"Il allait se trouver juste près d'elle"*, est légitimée par l'emploi du verbe contrefactif <sup>(657)</sup>*"s'imaginer"*, *" Je l'ai haï, parce que j'imaginai..."*. Ce sont donc là, trois raisons qui contribuent à justifier le contenu présupposé *"Le narrateur (le mari de Clémence) vit désormais éloigné d'elle "*, qui se greffe ainsi au posé : *"Il (le militaire) allait juste se trouver près d'elle"*.

La troisième illustration est un exemple qu'on relèvera de *La petite fille de Monsieur Linh*. Il s'agit là d'un aveu de Bark, le deuxième personnage du récit qui vit toujours sous l'emprise des remords cuisants des crimes qu'il a commis autrefois dans le village du héros, M. Linh :

*" Je le connais votre pays, Monsieur Tao-Lai (M. Linh), je le connais..." commence à dire Monsieur Bark (...). Il ya longtemps, j'y suis allé (...). J'avais vingt ans. Qu'est-ce qu'on sait à vingt ans ? Moi, je ne savais rien. Je n'avais rien dans ma tête. Rien. J'étais encore un grand gosse, c'est tout. Un gosse. Et on a mis un fusil dans mes mains, alors que j'étais presque encore un enfant."(658)*

Ce que nous retenons comme posé dans ce passage, ce sont les deux énoncés : *"J'étais encore un grand gosse, c'est tout "*, et *" alors que j'étais presque un enfant"* qui, remarquons-le ont un rapport synonymique. Dans les deux énoncés, l'emploi de

---

<sup>656</sup> . Ibid., p. 34.

<sup>657</sup> . Ibid., p.38.

N.B : les verbes "factifs" ("savoir", "regretter"...) et "contrefactifs" ("prétendre", "s'imaginer"...) qui présupposent la vérité/fausseté du contenu de la complétive qu'ils introduisent. (...).

<sup>658</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op. cit., p.95.

l'imparfait nous renvoie à un passé lointain. Mais l'éloignement temporel s'exprime également par l'usage de l'adverbe "*autrefois*". Donc, si l'action est inscrite au passé, dans le dire explicite du locuteur, le présupposé quant à lui, se situe ipso facto à l'arrière-plan de la phrase de manière implicite, et qui pourrait être formulé comme suit : "*Aujourd'hui, je suis adulte*". Il est utile de souligner ici la nature lexicale du présupposé. L'existence de ce dernier est conçue à partir du support du posé avec lequel il maintient une relation de contraste, comme nous l'avons signalé en haut. Puis, l'existence de la présupposition dans le posé, "*j'étais encore grand gosse*", se renforce mieux par l'emploi de l'adverbe "*encore*". Car Catherine voit que

*"certains morphèmes tels que, "mais", "aussi", "de nouveau" "déjà", "encore" (exemples : "Y en a-t-il parmi vous qui croient encore au Père Noël ?", "Elle est encore belle"), appartiennent au type de support signifiant responsable de l'existence du présupposé. "* <sup>(659)</sup>

Dans les trois exemples cités, le premier contient un verbe "*aspectuel*", "*cesser*". Quant au deuxième, il comprend à la fois un verbe "*contrefactif*" et une locution conjonctive, "*parce que*". Et enfin, dans le troisième est compris le morphème, "*encore*", en plus de la relation de contraste qu'il y a entre le posé et le présupposé. Ces trois extraits sont tous de nature lexicale, une sous-classe de présupposés. En existe-t-il une autre ? Oui, Catherine K-O le confirme, c'est celle des présupposés à support syntaxique <sup>(660)</sup>.

### **2.3.1.2. Le présupposé à support syntaxique**

commençant par *Les Âmes grises*, nous avons choisi un énoncé inclus dans une longue conversation qu'a eue le narrateur, personnage-policier dans le récit, à qui était confiée l'enquête sur l'assassinat de Belle de jour, avec Despiaux qui a assisté aux scènes de torture de Yann le Floc. La brutalité et les mauvais traitements qu'a subis Yann, sont des images présentes dans la conscience du militaire. Il les évoque toujours avec beaucoup d'amertume et de remords. La preuve en est sa réaction, lorsque le policier lui a posé une série de questions. Il s'est mis en colère et a fini par dire à

---

<sup>659</sup> . Catherine. K-O, op, cit., p. 38.

<sup>660</sup> . Ibidem.

l'enquêteur : "*Et vous, qu'il me dit alors, d'une voix affûtée comme un reproche, où vous étiez cette nuit-là ?*"<sup>(661)</sup> " Ce type d'implicite contenu dans cette phrase interrogative est un présupposé. Car le posé "(...) où vous étiez cette nuit-là ? ", doit avoir dans ce cas nécessairement un présupposé, dont nous suggérons par exemple cette formule "*Vous étiez absent sur le lieu, à ce moment-là.*" Dominique Maingueneau qualifie ce type de présupposition de "locale" dans la mesure où le posé "(...) où vous étiez cette nuit-là ?", renferme le sens de l'inclusion, c'est-à-dire que la présupposition est incluse dans la phrase interrogative. Car implicitement, le contenu de l'interrogation signifie l'absence du policier. Toujours D. Maingueneau propose, qu'on pose une question sur un élément de l'énoncé afin de détecter une quelconque présupposition locale. "*Pour être repéré, la présupposition locale fait intervenir l'interrogation partielle ("qui ? ", "Où", "Quand ?")*"<sup>(662)</sup>. Or dans l'exemple cité, la question porte sur le lieu, "*Où*", et le moment de la scène "*cette nuit-là*". La marque de présupposition dans cet extrait est due à l'usage de la forme interrogative de la phrase. Cette variante permet de repérer le présupposé, et le rattache, selon Catherine K-O, aux présupposés à support syntaxique qui appartiennent à la deuxième sous-classe.

Les deux exemples qui suivent sont aussi de nature syntaxique. Pour le premier, c'est un énoncé tiré du *Rapport de Brodeck*, dans lequel, le héros s'interroge sur les différentes écritures qu'il compose. Est-ce qu'elles seront lues, ou non ? Il dit : "*Je me sens faible et inutile. Je tente d'écrire des choses. Mais qui les lira ?*"<sup>(663)</sup> Dans cet exemple, le présupposé est à support syntaxique du moment qu'il s'attache, comme le mentionne Orecchioni, "*aux interrogations de constituant.*"<sup>(664)</sup> À la question, "*qui les lira ?*", on peut répondre qu'il y aura au moins une personne, ce qui permet de suggérer, entre autres, la formule de la présupposition de la manière suivante, "*quelqu'un les lira*".

Le troisième exemple se rapportera aussi aux présupposés à support syntaxique. Il s'agit d'un passage qui évoque Monsieur Linh, exprimé sous une forme interrogative : "*Pourquoi la fin de sa vie (de M. Linh) n'est-elle que disparition, mort,*

---

<sup>661</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op. cit., p. 201.

<sup>662</sup> . D. Maingueneau, op. cit., p. 83.

<sup>663</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 174.

<sup>664</sup> . Catherine. K-O, op. cit., p. 38.



*enfouissement ?* " <sup>(665)</sup> Dans cet exemple, la phrase s'appuie sur une information posée, "*La fin de vie du héros n'est que disparition...*", mais implicitement elle contient une présupposition, qu'on peut exprimer comme suit "*Avant, sa vie (du héros) n'était pas que silence et tristesse.*"

N'omettons pas de signaler au passage que le décryptage du contenu chargé de présupposé, quelle que soit sa nature, lexicale ou syntaxique, demeure une aptitude purement linguistique, étant donné que la maîtrise de la langue à la fois du locuteur, comme celle de l'allocutaire, détermine à elle seule le présupposé et permet son repérage. Sur ce point, les opinions des spécialistes de la pragmatique sont convergentes. Voilà ce que dit O. Ducrot : "*En confiant donc la recherche des présupposés au composant linguistique.*"<sup>(666)</sup> Et voilà ce que confirme Catherine. K-O comme sens : "*En effet : les présupposés sont en principes décodés à l'aide de la seule compétence linguistique.*" <sup>(667)</sup>

Le deuxième point sur lequel s'entendent également les critiques concerne les techniques de vérification du présupposé. Comment peut-on confirmer ou réfuter la présence et la convenance de la présupposition dans un énoncé ? On doit s'assurer, comme le suggère O. Ducrot du présupposé qu'il se trouve vraiment, soit dans la phrase\* <sup>(668)</sup> ou dans l'énoncé\*, au moyen de la transformation de la proposition affirmative, à la forme négative puis à la forme interrogative. Si le présupposé se maintient toujours même, à la forme négative et interrogative, l'existence du présupposé est ainsi confirmée. Ducrot montre que "*les présupposés d'une assertion sont conservés lorsque cette assertion est transformée en négation ou en interrogation.*" <sup>(669)</sup>

Examinons l'énoncé cité en haut "*J'étais presque un enfant*", en le soumettant aux critères de la négation et de l'interrogation pour vérifier s'il résiste ou non à ces deux critères. Pour la négation, la phrase peut se reformuler ainsi : "*Aujourd'hui. Je ne suis pas un enfant*". Pour l'interrogation on peut la reformuler comme suit : "*Est-ce que j'étais presque un enfant ?*" Nous pouvons toutefois déduire que le présupposé qui pourrait être

---

<sup>665</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op, cit., p.128.

<sup>666</sup> . Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, les éditions de Minuit, 1984, p. 21.

<sup>667</sup> . Catherine. K-O, op, cit., p. 41.

<sup>668</sup> . O. Ducrot, *Le dire et le dit*, op, cit., p.33.

\* N.B<sub>1</sub> : la phrase est une entité grammaticale abstraite.

\* N.B<sub>2</sub> : l'énoncé est une réalisation particulière de la phrase.

<sup>669</sup> . Ibid., p. 35.

paraphrasé "Aujourd'hui, je suis un adulte", demeure inchangé même si la phrase "j'étais presque un enfant" est transformée soit à la forme négative soit à la forme interrogative.

### 2.3.2. Le sous-entendu

Après le présupposé, le deuxième grand type d'implicite est le sous-entendu. D'abord, en quoi se distingue le présupposé du sous-entendu ? Si les deux sont considérés comme des dire implicites, en revanche les contours qui les séparent ne sont ni précis ni nets. Mais au-delà de cette difficulté, nous tenterons, autant que faire se peut, de déterminer le contenu du sous-entendu à la lumière des différences qu'il a avec le présupposé. Ensuite nous étudierons les deux principales catégories (insinuation, allusion) du sous-entendu en expliquant, leurs caractéristiques par des définitions et des exemples.

Nous avons relevé, en examinant le présupposé, l'intérêt de la compétence linguistique du lecteur qui demeure sans conteste l'unique voie permettant de le détecter. Par contre le sous-entendu est à repérer en dehors de la sphère linguistique, il est à saisir par exemple dans le contexte situationnel, ou encore au moyen des compétences rhétoriques et logiques que possède l'allocutaire. O. Ducrot et Catherine. K-O s'entendent tous les deux sur cette distinction entre le présupposé et le sous-entendu :

*"En confiant donc la recherche des présupposés au composant linguistique- qui traite de l'énoncé lui-même, sans considération de ses conditions d'occurrence-, alors que, les sous-entendus seraient prévus par un composant rhétorique qui tient compte des circonstances de l'énonciation. "* <sup>(670)</sup>

Ces propos reviennent, à O. Ducrot. Ils ont cependant le même sens que ce que tente d'exprimer Catherine. O-K dans son ouvrage sur l'implicite :

---

<sup>670</sup> . O. Ducrot, *Le dire et le dit*, op, cit., p. 21.

*"Les présupposés sont en principe décodés à l'aide de la seule compétence linguistique, alors que les sous-entendus font en outre intervenir la compétence encyclopédique des sujets parlants."* <sup>(671)</sup>

Outre l'élément linguistique qui demeure déterminant dans le repérage du présupposé et la compétence encyclopédique pour détecter le sous-entendu, les deux types d'implicite manifestent également leur différence sur d'autres niveaux. Par exemple, si nous nous référons au système de communication, étant donné que le texte littéraire remplit cette fonction communicative de base, où peut-on situer celui qui revendique le présupposé et le sous-entendu dans la chaîne de communication ? Ducrot apporte un éclairage important là-dessus, qui s'ajoute au critère des compétences (linguistique et encyclopédique) qui, selon lui, est insuffisant pour délimiter le champ de chacun. Il décrit le statut du posé, du sous-entendu et du présupposé en disant :

*" Si le posé est ce que j'affirme en tant que locuteur (situé au début de la chaîne), si le sous-entendu est ce que je laisse conclure à mon auditeur (situé à l'autre bout de la chaîne), le présupposé est ce que je présente comme commun aux deux personnages du dialogue, comme l'objet d'une complicité fondamentale qui lie entre eux les participants à l'acte de communication."* <sup>(672)</sup>

Puis, O. Ducrot soutient son idée, en faisant appel aux pronoms personnels, lesquels peuvent servir comme dispositif permettant de distinguer entre le posé et les deux autres variantes de l'implicite :

*"Par référence au système des pronoms, on pourrait dire que le présupposé est présenté comme appartenant au "nous", alors que le posé est revendiqué par le "je" et que le sous-entendu est laissé au "tu".* " <sup>(673)</sup>

Après ce bref rappel théorique qui marque plus ou moins les bornes des deux champs (présupposé et sous-entendu), et permet de réduire le mieux possible la confusion

---

<sup>671</sup> . Catherine. K-O, op, cit., p. 41.

<sup>672</sup> . O. Ducrot, *Le dire et le dit*, op, cit., p. 20.

<sup>673</sup> . Ibidem.

entre ces deux modes d'implicite dans certains cas, nous tenterons de définir le sous-entendu, non pas par rapport au présupposé mais comme étant une notion ayant ses propres caractéristiques. Pour cela, il convient de citer une acception que suggère D. Maingueneau et dans laquelle il considère le sous-entendu comme un jeu, ou une question dont l'allocutaire doit deviner la réponse :

*"Il s'agit plutôt d'une sorte de devinette qui est posée au co-énonciateur. Il doit dériver des propositions en s'appuyant sur les principes généraux qui régissent l'utilisation du langage. Ces sous-entendus ne sont donc prédictibles hors contexte, selon les contextes la même phrase pourra libérer des sous-entendus totalement différents. "* <sup>(674)</sup>

En ce qui concerne l'illustration par les exemples, elle portera en premier lieu sur le sous-entendu pris dans un sens large. C'est-à-dire avant même d'envisager la question des sous-classes (insinuation et allusion), nous aimerions rester à ce niveau qui ne fait pas de distinction entre les deux cas particuliers du sous-entendu.

Le premier exemple est extrait des *Âmes grises*. Le narrateur, en tant que personnage dans le récit remplissant le rôle de policier, évoque le château du procureur comme étant un lieu qui était inabordable pour lui avant la mort de Destinât :

*"Du vivant du procureur, jamais je n'avais mis les pieds au château. Pas pour moi. Un torchon parmi des mouchoirs de soie, voilà ce dont j'aurais eu l'air. Je m'étais contenté de le frôler, de tourner autour, de l'aviser de loin, dans son flamboiement continu de grand incendie, sa hauteur d'ardoises et de poignons en cuivre."* <sup>(675)</sup>

Ce qui nous intéresse dans ce passage, c'est ce fragment : *" Un torchon parmi des mouchoirs de soie "*. Nous soulignons, que toute tentative d'isoler l'énoncé du contexte d'énonciation rend difficile, voire carrément impossible l'accès à son contenu implicite. C'est en effet la raison qui nous amène chaque fois à citer plus ou moins les

---

<sup>674</sup> . D. Maingueneau, op, cit., p. 90.

<sup>675</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit., pp. 237-238.

phrases qui ont un rapport étroit avec l'énoncé soumis à l'analyse et qui contribuent à sa compréhension. Ici dans ce passage, nous retenons deux énoncés qui ont une relation de cause à effet : l'énoncé (1), "*un torchon parmi des mouchoirs de soie*" ; et l'énoncé (2) qui se trouve au début du passage "*du vivant du procureur, jamais je n'avais mis les pieds au château*". Il faut noter que la compréhension de l'énoncé (1) n'est possible que s'il est mis seulement en relation avec l'énoncé (2). Etant donné que le (1) est la suite logique du (2), ou encore, on inversant la relation, dire que le (2) est la cause du (1). Donc la mise en relation des deux énoncés (1) et (2) est essentielle, elle permet dans le cas présent de déceler le sens de l'énoncé (1).

Nous pouvons alors proposer une lecture de ces deux énoncés en disant que si les portes du château ont été fermées au policier avant la mort du procureur, c'est parce qu'il n'était pas du même rang social que le procureur. Devant le procureur, le policier ressemble à un torchon, mis à côté d'un tissu soyeux. Voilà ce que laisse entendre l'énoncé "*Un torchon parmi des mouchoirs de soie*". Jamais le policier n'a été convié par exemple à un dîner ou à un déjeuner, ou n'a été sollicité à un entretien avec le procureur, pour qu'il puisse accéder au château. Cette occasion ne s'est pas présentée du vivant de Destinat, pour la simple raison que celui-ci appartenait à la noblesse dont le policier ne faisait pas partie. Nous tenons à rappeler que le procureur était un châtelain.

Pour le deuxième exemple nous avons choisi un texte versifié, tiré de *La petite fille de Monsieur Linh*. Il s'agit d'une ode, un petit poème de quatre vers dans lequel le héros cherche une consolation à ses douleurs. En vérité s'il s'adresse à sa petite fille (une poupée), ce n'est pas pour apaiser ses chagrins, mais c'est pour se consoler lui-même en voulant croire à un avenir meilleur.

*"Toujours il y a le matin*

*Toujours revient la lumière*

*Toujours il y a un lendemain*

*Un jour c'est toi qui seras mère"<sup>(676)</sup>*

---

<sup>676</sup>. P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op. cit., p. 145.

Nous constatons que c'est un quatrain, ayant des rimes croisées ou alternées (de la forme a, b, a, b), qui rappelle explicitement l'existence perpétuelle du matin, du lendemain, de la lumière qui apparaît continuellement malgré sa disparition. Par la voix du héros s'exprime aussi le sentiment d'espérance que fait entrevoir comme probable le jour où la petite fille deviendra mère. Mais derrière ce sentiment on sous-entend le malaise, la tristesse et l'inquiétude qui résonnent dans la parole de M. Linh. Or, depuis que le monde est monde, la succession entre le jour et la nuit demeure une loi fondamentale qui régit le mouvement de l'univers. Et la nuit reste une épreuve dure à surmonter, elle est généralement l'espace temps de tous les dangers et des peurs, contrairement au jour, et surtout au matin, que l'on accueille avec un sentiment de soulagement. Si toutefois le héros espère voir venir le matin, ou le lendemain, on encore revenir la lumière, ceci laisse entendre qu'il est dans une phase assez difficile, triste, qu'il n'est guère heureux, ne ressent pas cette sensation de bien-être.

Quant au troisième exemple, il est tiré du *Rapport de Brodeck*. Il s'agit d'un rite pratiqué dans les religions monothéistes<sup>(677)</sup>, notamment dans les deux communautés, musulmane et judaïque, la circoncision. Brodeck, le héros, quand il s'était installé, malgré qu'il fût juif de naissance, il fréquentait l'église, du fait qu'il avait de vive sympathie pour le curé Peiper. Durant ses premières années, Brodeck était comblé de bonheur, il ne faisait guère la différence entre les communautés, il lui arrivait souvent d'oublier sa propre histoire et le pays d'où il venait. D'ailleurs, à aucun moment Brodeck n'a été blâmé pour sa circoncision, un signe distinctif qui marque l'appartenance à la religion juive :

*"J'étais un très petit garçon et le curé Peiper m'impressionnait beaucoup. Il avait une voix profonde et soyeuse, une voix que les verres de vin n'avaient pas encore rabotée. Il ne riait jamais. J'avais une aube blanche et une collerette d'un rouge vermillon. J'aspirais l'encens en fermant les yeux, et je croyais ainsi que Dieu viendrait plus facilement en moi. Il n'y avait aucune faille dans mon bonheur béat. Il n'y avait pas de races. Pas de différences entre les hommes.*

---

<sup>677</sup> . N.B : Certaines communautés chrétiennes comme par exemple les coptes pratiquent la circoncision.

*J'avais oublié qui j'étais, d'où je venais. Je n'avais jamais prêté attention au petit bout de chair absent entre mes cuisses, et on ne me l'avait jamais reproché."* <sup>(678)</sup>

Si Brodeck a fait remarquer l'absence de ce petit bout de chair, c'est-à-dire l'ablation partielle du prépuce, ceci permet de conclure qu'il était circoncis. À cet effet, sans même avoir dit son appartenance religieuse, le texte révèle que le héros est d'obédience judaïque. Car en associant ce signe distinctif (la circoncision de Brodeck) avec d'autres faits dans le texte, comme par exemple la présence des camps de la mort, dans lesquels le héros a passé deux années, le lecteur peut inférer l'appartenance de Brodeck à la race juive.

Avant de passer à l'examen des sous-classes du sous-entendu, quelques observations méritent d'être faites. Premièrement, le sous-entendu n'est à chercher ni dans l'énoncé, ni dans la phrase, parce qu'il n'est inscrit littéralement ni dans l'un, ni dans l'autre. Il est carrément effacé de la surface de l'énoncé ou de la phrase. Deuxièmement, si le sous-entendu est à signaler dans un quelconque texte, sa manifestation revient tout simplement à l'interprétation de l'auditeur. C'est à lui et non au locuteur qu'il incombe de donner des significations aux paroles exprimées : "*C'est que le sous-entendu revendique d'être absent de l'énoncé lui-même, et de n'apparaître que lorsqu'un auditeur réfléchit après coup sur cet énoncé.*" <sup>(679)</sup> Troisièmement, sur le plan temporel et contrairement au posé qui apparaît en même temps que la communication, le sous-entendu ne fait son apparition qu'après celle-ci :

*"(...), si l'on préfère les images temporelles, on dira que le posé se présente comme simultané à l'acte de communication, comme apparaissant pour la première fois, dans l'univers du discours, au moment de cet acte. Le sous-entendu, au contraire, se donne comme postérieur à cet acte, comme surajouté de l'interprétation de l'auditeur."* <sup>(680)</sup>

---

<sup>678</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., pp. 165-166.

<sup>679</sup> . O. Ducrot, *Le dire et le dit*, op. cit., p. 21.

<sup>680</sup> . Ibid., p. 20.

Après ce complément théorique qui met davantage en lumière les caractéristiques du sous-entendu, nous proposerons une série d'exemples pour mieux saisir le sens du concept. Comme premier exemple nous optons pour un passage dans *Les Âmes grises*, qui permet d'évaluer plus ou moins la personnalité du colonel Matziev, et ceci à la lumière de la relation qu'il entretient avec le juge Mierk. Ces deux-là, même s'ils ne se connaissaient pas, ont très vite établi une relation qui paraît bien solide et étroite. Le texte le dit :

*"Mierk et Matziev, sans se connaître auparavant, et en étant l'un pour l'autre le jour et la nuit, se soient entendus comme larrons en foire. Ce n'est au fond qu'une question de salissure."*<sup>(681)</sup>

À cet effet, quelle lecture peut-on déduire de ce lien, à la saveur d'une connivence tacite, tissé sans aucun préalable ? La réponse appropriée à cette question, qui consolide le mieux la signification de ce passage, nous semble inséré dans le chapitre XV du roman : *"Quand on est faits de la même viande, pas besoin de longs discours pour s'entendre."*<sup>(682)</sup> Et puis, le juge Mierk est déprécié dès ses premières apparitions dans le récit, quand il s'est comporté de façon inadmissible au moment de la découverte du cadavre de Belle de jour. Ce jour-là, Mierk tout près du cadavre de la petite, mangeait des œufs. Cette effronterie lui a valu la déconsidération totale des habitants du village. Donc, si le texte présente le juge Mierk et le colonel Matziev avec des traits de caractère communs, c'est-à-dire rigoureusement semblables, en attribuant au premier un mauvais comportement, cela implique que le colonel Matziev, s'il n'est pas plus mauvais que Mierk, l'est au moins autant. L'intérêt dans ces cas de figure où le sous-entendu est réclamé volontiers dans l'écriture, permet d'une part, d'économiser la parole et d'autre part, de dégager toute responsabilité du locuteur sur ce que l'auditeur laisse entendre :

*"Le problème général de l'implicite (...), est de savoir comment on peut dire quelque chose sans accepter pour autant la*

---

<sup>681</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit., p. 115.

<sup>682</sup> . Ibid., p. 148.



*responsabilité de l'avoir dit, ce qui revient à bénéficier à la fois de l'efficacité de la parole et l'innocence du silence. "* <sup>(683)</sup>

Comme deuxième exemple, notre choix s'est porté sur un fragment de dialogue extrait de *La petite fille de Monsieur Linh*. Il s'agit d'une invitation faite par le héros M. Linh en l'honneur de son ami M. Bark, dans sa petite maison. En montant l'escalier pour entrer à l'intérieur, M. Bark a senti fléchir l'escalier sous la charge considérable de son corps. C'est pour cela qu'il a voulu s'assurer de la solidité de l'escalier. Nous reprenons ici l'essentiel de la conversation qui s'est tenue entre eux, et qui commence ainsi :

*"Et voici ma maison". Monsieur Linh sourit à son ami. Il désigne sa demeure et l'invite à entrer. Le gros homme commence à monter l'escalier qui ploie sous son poids. "Vous êtes sûr que ça tient ? dit-il. C'est moi qui l'ai construit, répond Monsieur Linh. Un éléphant pourrait le grimper, ne vous en faites pas ! Ils rient tous les deux. "* <sup>(684)</sup>

Ici le choix de l'éléphant n'est pas fortuit, étant remarquablement connu pour sa masse pesante. S'il peut, malgré sa grosseur monstrueuse, grimper l'escalier, ceci connote bien sa constance.

L'illustration du troisième exemple lèvera le voile sur l'un des crimes le plus abominable qu'a connu l'humanité, il s'agit du viol. Un acte ignoble qui caractérise la face démoniaque de certains individus. Ceux-là donnent libre cours dans les périodes de guerre plus que dans les temps ordinaires, à leurs pulsions sataniques qu'ils manifestent par des actes, le moins qu'on puisse dire répréhensibles sur les plans éthique et législatif. Nous nous retrouvons contraints dans cet exemple, d'examiner un côté intime de la femme de Brodeck, Emélia, son unique ressourcement, le seul trait de lumière qui lui restait jadis quand il était dans les camps de la mort. À vrai dire, son passage dans les camps n'était qu'un préambule vers d'autres expériences plus traumatisantes, très difficiles à supporter. La preuve en est cette peine qui s'ajoute au lot de souffrances qui a marqué sa vie, à partir du jour où ses bourreaux l'ont jugé comme *"fremdër "*. Brodeck,

---

<sup>683</sup> . O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, op, cit., p. 12.

<sup>684</sup> . P. Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, op, cit., p. 142.

de retour chez lui, après sa sortie du camp où il était hors du monde des vivants, est confronté à d'autres épreuves plus avilissantes qui l'atteignent dans son propre amour. Il a su l'histoire du viol d'Emélia par Fédorine, sa mère adoptive, qui lui a raconté le récit de cette nuit funeste. Comment quelques hommes du village sont arrivés avec deux soldats qui avaient reçu la bénédiction de leur chef, Buller mais aussi sous l'œil approbateur de Göbbler, le maire en second du village. Ils ont amené Emélia avec trois autres jeunes filles, dans un grenier, là où ils les avaient tuées, (Emélia avait été laissée pour morte, mais elle n'était pas morte), après avoir commis leur sale et odieuse besogne. Cependant, il faut préciser que dans cette histoire, l'acte de viol n'a à aucun moment été cité explicitement dans le texte, il est laissé seulement au raisonnement du lecteur qui s'appuie sur d'autres passages dans le roman, qu'on appelle prémisses, et qui permettent de tirer la conclusion de cet abus. Donc, pour arriver à cette déduction, il est utile d'évoquer tous les faits qui confirment le crime. Ainsi nous citons d'abord le premier fait qui annonce la découverte du crime par Fédorine :

*"Je suis entrée dans la grange, Brodeck. J'y suis entrée. Il y avait un grand silence, il faisait sombre. J'ai vu des formes allongées, de petites formes les unes contre les autres, immobiles. Je connais trop la mort pour ne pas la reconnaître. Il y avait les trois petites, si jeunes, elles n'avaient pas vingt ans, et toutes les trois avaient les yeux grands ouverts. J'ai fermé leurs paupières. Et il y avait Emélia. C'était la seule à respirer encore, faiblement. Ils l'avaient laissée pour morte, mais elle n'avait pas voulu mourir. Brodeck, elle n'a pas voulu, car elle savait qu'un jour tu allais revenir, elle le savait Brodeck..."* <sup>(685)</sup>

Puis, nous rapportons un deuxième fait, plus marquant que le premier, qui évoque le retour de Brodeck, il décrit l'accueil qui lui a été réservé par les membres de sa famille :

*"Moi, je viens à peine de revenir, après deux années hors du monde. Je suis sorti du camp. (...). J'ai poussé quelques jours plut tôt*

---

<sup>685</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., pp. 298-299.

*la porte de ma maison. J'ai retrouvé Fédorine, qui en me voyant a laissé tomber le grand plat en faïence (...). J'ai retrouvé Emélia, plus belle encore, (...), Emélia assise près du poêle et qui, malgré le bruit du plat se brisant, malgré ma voix l'appelant, malgré ma main sur son épaule, n'a pas levé les yeux sur moi, (...). J'ai compris qu'elle ne m'entendait pas, j'ai compris qu'il y avait devant moi le corps et le visage merveilleux d'Emélia, mais que son âme errait quelque part je ne savais où, dans un lieu inconnu mais où je me suis juré d'aller pour l'y reprendre, et c'est à ce moment précis, à ce moment où je faisais ce serment, que j'ai entendu pour la première fois une petite voix que je ne connaissais pas, une petite voix d'enfant qui venait de notre chambre, et qui frottait des syllabes les unes contre les autres, comme on frotte des silex pour en faire jaillir le feu, et cela donnait une mélodie de cascade joyeuse, libre, échevelée, un babil folâtre dont je sais désormais qu'il doit être au plus près de la langue des anges."*<sup>(686)</sup>

De ce fragment de texte, nous relevons les trois remarques suivantes. D'une part Fédorine, consciente mais stupéfaite, n'en croyant pas ses yeux quand elle vit Brodeck revenir chez lui. D'autre part, Emélia qui a l'esprit ailleurs, complètement égarée, ou plutôt ayant l'air totalement absent. La troisième remarque et sur laquelle nous insistons, concerne la voix de la petite fille. C'est la première fois que Brodeck entend cette voix angélique, dont il ignore complètement de qui elle est ? Est-ce qu'il s'agit de sa fille, ou simplement d'une autre ? Et si c'était sa fille, pourquoi il ne savait rien, ni sur sa naissance, ni sur son prénom par exemple ? Probablement qu'il ignorait tout sur elle parce qu'il était tout simplement prisonnier dans les camps, c'est-à-dire totalement coupé du monde. En faisant recours à un autre passage, ce qui était ambigu devient plus ou moins clair. Le contenu laisse entendre que la petite n'est pas sa fille, elle n'est pas née de l'union conjugale qui le lie à Emélia. Néanmoins, si Brodeck accepte la parenté adoptive de la petite fille, c'est qu'il a également accepté implicitement d'admettre que ce n'est pas sa fille légitime, parce qu'il reconnaît que c'est une fille issue d'un acte odieux

---

<sup>686</sup> . Ibid., pp. 297-298.

qu'il s'abstient de désigner nommément. Nous devinons à cet effet qu'il s'agit d'un viol collectif commis sur Emélia, la femme du héros. Voici ce que révèle le texte :

*"Ô petite Poupchette (c'est le nom donné à la petite fille)... certains te diront que tu es l'enfant du rien, que tu es l'enfant de la salissure, que tu es l'enfant engendrée de la haine et de l'horreur. Certains te diront que tu es l'enfant abominable conçue de l'abominable, que tu es l'enfant de la souillure, enfant souillée déjà bien avant de naître. Ne les écoute pas, je t'en supplie, ma petite, ne les écoute pas. Moi je te dis que tu es mon enfant, et que je t'aime. Je te dis que de l'horreur naît parfois la beauté, la pureté et la grâce. Je te dis que je suis ton père à jamais. Je te dis que les plus belles roses viennent parfois dans une terre de sanie. Je te dis que tu es l'aube, le lendemain, tous les lendemains, et que seul compte cela qui fait de toi une promesse. Je te dis que tu es ma chance et mon pardon. Je te dis ma Poupchette, que tu es toute ma vie. "* <sup>(687)</sup>

Comme on l'a souligné plus haut, le viol dans *Le rapport de Brodeck* n'est pas exprimé explicitement, il est seulement sous-entendu. C'est grâce aux énoncés épars dans l'œuvre, qu'on vient de citer, que le secret du crime se dévoile peu à peu. Le premier indice, c'est le jour où le héros, de retour des camps de la mort, vit la petite fille Poupchette sortir de sa chambre, Brodeck porte à la connaissance du lecteur qu'il ignorait l'histoire de la petite. Il ne savait pas s'il s'agissait de sa propre progéniture ou non. Le deuxième indice fait approcher encore le lecteur de la conclusion car Brodeck avoue dans cet énoncé que la naissance de la petite provient bien de l'horreur.

À l'appui de ces arguments, nous pouvons ajouter un troisième énoncé proche d'une forme de devise, que Brodeck a clamée haut et fort lors d'une longue conversation qu'il a eue avec l'Anderer : *"J'avais (c'est Brodeck qui parle) parlé longtemps, pendant des heures sans doute, mais il (l'Anderer) ne m'avait pas interrompu. "* <sup>(688)</sup> Dans cette conversation, après que Brodeck a décrit ses plaies à l'Anderer, les ténébreux pans de son

---

<sup>687</sup> . Ibid., p. 316.

<sup>688</sup> . Ibid., p. 299.

passé, comme par exemple le voyage vers les rivages de la mort où il cohabitait étroitement avec les morts, où le rôle qu'il remplissait dans les camps consistait à curer les latrines de plus d'un millier de prisonniers. Donc, en passant en revue ces douloureux moments, puis en arrivant à l'histoire d'Emélia, cet acte de viol commis sur elle, Brodeck s'est levé, en prononçant à haute voix la devise : "*Toutes blessent, une tue.*"<sup>(689)</sup> L'énoncé laisse entendre que toutes les insultes, les tortures, les humiliations qui ont été infligées au héros Brodeck demeurent incontestablement des plaies qui abîment le cœur et l'âme. Mais, à côté de ce coup fatal qu'a subi Emélia, elles paraissent tout de même, négligeables ou dérisoires, du moment où il est impossible de réparer l'irréparable outrage. Car Emélia est alors une femme outragée dans son honneur, dans ce qu'elle possède comme plus précieux. Voici ce qui fait cruellement souffrir le mari d'Emélia. Il est plus que vexé, plus que blessé, il semble bien un mort en sursis.

Pour compléter cette série d'exemples sur le sous-entendu, nous allons citer deux énoncés, l'un se trouvant dans *Les Âmes grises*, l'autre dans *Le rapport de Brodeck*. Les deux véhiculent presque la même idée. Dans le premier, le texte annonce implicitement la fin de l'existence de Clémence, la femme du policier. Par la voix de celui-ci, le lecteur découvre les tous derniers mots qu'elle a adressés à son mari. C'était au moment où le policier s'apprêtait à accompagner Joséphine chez le juge Mierk, car elle voulait apporter des informations supplémentaires au juge sur l'assassinat de Belle de jour. À ce moment précis, Clémence a souhaité à son mari "*Bonne route...*"<sup>(690)</sup> Et depuis ce jour, ces deux petits mots résonnent sans cesse en lui, ce que le policier rapporte : "*Ce furent là ses derniers mots. Et ce sont mes petits trésors. Je les ai encore dans l'oreille, intacts, et je les fais jouer chaque soir Bonne route...Je n'ai plus son visage, mais j'ai sa voix, je le jure.*"<sup>(691)</sup> Si, la voix de Clémence fait toujours écho dans l'oreille de son mari, son visage par contre n'est plus en mémoire. Avec cet énoncé : "*Je n'ai plus son visage*" ou encore : "*Ce furent là ses derniers mots*", rien ne laisse croire que Clémence est toujours en vie,

---

<sup>689</sup> . Ibidem.

<sup>690</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op. cit., p. 143.

<sup>691</sup> . Ibidem.

Dans le second exemple, nous avons choisi un passage tiré du *Rapport*, dans lequel Fédorine signifie à Brodeck qu'elle approche de sa fin. Elle lui recommande dans une suite de conseils, la prudence, l'attention, et surtout ses obligations envers sa famille :

*"Je (Fédorine) suis très vieille, mon petit Brodeck, si vieille...Bientôt, je ne serai plus là. Fais attention à toi, tu es déjà revenu une fois d'où on ne revient pas. Il n'y a jamais de seconde chance, jamais. Et tu as charge d'âmes désormais, pense à elles, elles deux..."* <sup>(692)</sup>

Deux énoncés dans le passage laissent entendre que Fédorine a senti venir sa mort. Dans le premier, "*je suis très vieille, mon petit Brodeck, si vieille...*", on remarque l'emploi de deux adverbes d'intensité "*très*" et "*si*" précédant l'adjectif "*vieille*". Ce qui implique que Fédorine croit qu'il lui reste assez peu de temps à vivre parmi les siens, et qu'elle a déjà mis un pied dans la tombe. Le deuxième, "*Bientôt, je ne serai plus là.*", qui commence par l'adverbe "*Bientôt*", peut prendre une première signification comme par exemple, "*il lui reste peu de temps parmi les vivants*", ou encore il peut signifier "*qu'elle quittera ce monde dans un futur proche*".

C'est bien la mise en relation des énoncés précités avec leur contexte d'énonciation, qui a permis de déduire une telle conclusion. C'est-à-dire la mort de Clémence, la femme du policier dans *Les Âmes grises*, et l'approche de la fin de Fédorine, la mère adoptive de Brodeck. Et certainement ces mêmes énoncés exprimés dans d'autres situations différentes, nous renverraient à des connotations <sup>(693)</sup> différentes.

Les quelques exemples qu'on vient de citer montrent combien le sous-entendu est utile à l'expression. Si, d'un côté, le locuteur peut nier toute responsabilité de l'énoncé sous-entendu sous prétexte qu'il ne l'a pas dit, d'un autre côté, la coopération du lecteur est plus que sollicitée, car sans sa participation active, le procédé perd simplement son caractère expressif. Ceci pour le sous-entendu. Qu'en est-il pour ses cas particuliers, c'est-à-dire, l'insinuation et l'allusion ?

---

<sup>692</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 188.

<sup>693</sup>. Catherine. K-Orecchioni, op. cit., p. 42.

NB. Catherine considère, les connotations, un magma de valeurs instables qui viennent graviter autour des lexèmes, et que l'on peut justement assimiler aux sous-entendus.

### 2.3.2.1. L'insinuation

Tout d'abord, comment se définit le premier cas du sous-entendu, l'insinuation ? Quelles sont ses caractéristiques ? Et pourquoi, fait-on appel à ce procédé ? Catherine Kerbrat-Orecchioni propose une définition contenant trois critères essentiels pour déceler l'insinuation. Elle dit :

*"L'insinuation, nous la définirons comme étant en général, un sous-entendu malveillant. Pour que l'on ait affaire à une insinuation".  
Il faut et il suffit que l'on admette qu'un certain contenu se trouve :*

*1/ énoncé,*

*2/ sur le mode implicite,*

*3/de telle sorte qu'il disqualifie l'allocutaire, ou une tierce personne. " (694)*

Nous souscrivons pleinement ici à cette thèse de K-Orecchioni, en soumettant les énoncés relevés dans la trilogie aux critères proposés afin de déterminer s'il s'agit d'une insinuation, ou non. Comme premier exemple, nous avons choisi un passage du *Rapport de Brodeck*, dans lequel le protagoniste Brodeck est venu à la rencontre d'Orschwir, le maire du village, mais aussi l'un des plus fortunés du village, pour lui poser quelques questions sur l'assassinat de l'Anderer. Orschwir fut contrarié lorsque Brodeck lui demanda de voir le corps de l'Anderer. Sensible sur ce sujet, le maire lui conseilla d'éviter de rapporter ces détails, et pour mieux le distraire de ce qui le préoccupait, il lui suggéra de visiter ses enclos, là où se trouvait : *"L'or des Orschwir, c'étaient les porcs. " (695)* C'est à ce moment seulement que Brodeck a découvert la richesse des Orschwir, qui malgré la guerre, restait toujours prospère.

*"Depuis plusieurs générations, la famille (Orschwir) vivait et s'enrichissait sur le gras des cochons. Il n'y avait d'autres éleveurs aussi importants à cinquante kilomètres à la ronde. Chaque matin,*

---

<sup>694</sup> Ibid., p.43.

<sup>695</sup> P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 48.

*plusieurs voitures quittaient le domaine emmenant des bêtes tuées ou qui, affolées et chuintantes, s'apprêtaient à l'être, vers les villages, les marchés et les boucheries des environs. C'était un ballet bien réglé que même la guerre n'avait pas réussi à troubler. On mange aussi en temps de guerre. Certains en tout cas.* " <sup>(696)</sup>

L'énoncé qui donne à entendre une certaine tendance à blâmer les Orschwir est : "*C'était un ballet bien réglé que même la guerre n'avait pas réussi à troubler. On mange en temps de guerre. Certains en tout cas.*" Qu'est ce qui est alors insinué dans l'énoncé ? En réalité, si le texte parle explicitement des privilèges dont jouissaient les Orschwir, particulièrement leur commerce porcin, qui, en dépit de tous les bouleversements que d'habitude la guerre entraîne, continue incessamment de se développer, implicitement, il les discrédite. Car dans un contexte de guerre, une situation de faveur ne peut être accordée à quiconque sans qu'il ait mauvaise conscience ou, à proprement parler, une contrepartie. Voilà ce qui laisse deviner qu'il s'agit peut-être d'une contre partie financière entre le dominateur et le dominé, et qu'il valait mieux pactiser avec les maîtres des territoires pour mettre à l'abri l'intérêt commercial de la famille. Hormis donc les Orschwir et quelques autres qui avaient été épargnés par la guerre, l'écrasante majorité de la population était accablée par cette machine destructrice. Les derniers termes de l'énoncé le confirment : "*On mange en temps de guerre. Certains en tout cas*". Ici l'indemnisation marquée par le pronom "On" est soumise à la restriction du deuxième pronom "certains". Toute la société est privée, si on ose dire, de liberté, de droits civiques, de nourriture, de médicaments, de tout ce qui est vital, excepté "certains", quelques uns seulement, c'est-à-dire ceux qui agissent de connivence avec les forces dominatrices, comme les Orschwir par exemple. C'est pourquoi l'énoncé est perçu comme une insinuation dans la mesure où il est énoncé implicitement dans un objectif de disqualification.

Pour le deuxième exemple sur l'insinuation, nous avons sélectionné un extrait des *Âmes grises*. Il s'agit d'un personnage, militaire de métier, qui a fait une seule apparition dans le roman, mais une apparition qui lui a valu une critique sévère de la part

---

<sup>696</sup> . Ibidem.



du narrateur, qui lui en effet a réservé un passage qui le dénigre complètement, ou du moins lui ôte les qualités du militaire ayant des dispositions guerrières. Cette unique apparition du soldat dans la diégèse, est signalée au moment de la découverte du cadavre de Belle de jour. Aussi brève qu'elle soit, elle est révélatrice, elle incite à découvrir la vie militaire qui, généralement, doit être entourée de secrets. Voilà ce que dit le texte sur le militaire :

*"Je ne sais pas ce qu'il faisait là le militaire, en tout cas, on ne l'a pas vu longtemps : il a tourné de l'œil très vite et il a fallu le porter au café Jacques. Ce pavanneur n'avait jamais dû approcher d'une baïonnette, sauf dans une armurerie, et encore ! ca se voyait à son uniforme repassé impeccablement, et taillé comme pour un mannequin de chez Poiret. La guerre, il devait la faire près d'un bon fourneau en fonte, assis dans un grand fauteuil de velours, et puis la raconter le soir venu, sous des lambris dorés et des pampilles de cristal, à des jeunes filles en robe de bal, une flûte de champagne à la main, parmi les flonflons perruqués d'un orchestre de chambre."* <sup>(697)</sup>

On constate notamment dans le segment *"Ce pavanneur n'avait jamais dû approcher d'une baïonnette, sauf dans une armurerie, et encore ! ca se voyait à son uniforme repassé impeccablement, et taillé comme pour un mannequin de chez Poiret "*, plusieurs connotations, dont aucune ne fait l'éloge du militaire. Toutes réunies, elles convergent vers un seul objet, qui est de diminuer la valeur du personnage. Ce dénigrement commence d'abord par l'usage de l'adjectif axiologique *"pavanneur"*.<sup>(698)</sup> Puis, devant cette attitude orgueilleuse du soldat, l'énoncé donne à entendre qu'on est en face d'un intrus dans le métier de militaire, face à quelqu'un qui ne sait pas manier d'armes, et n'ayant pas les aptitudes requises pour endosser l'uniforme. Mais ce qui rend le militaire plus ridicule dans tout cela, c'est cette parfaite tenue qu'il porte, qui conviendrait mieux, semble insinuer le narrateur, à un costume de défilé de mode plutôt qu'à une tenue de combat. Donc ces expressions connotatives vers lesquelles

---

<sup>697</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op. cit., p. 20.

<sup>698</sup> . N.B : Nous tenons à souligner que l'adj " pavanneur," n'existe pas dans *Le Robert*. Il y a seulement le verbe "pavaner" qui veut dire, marcher avec orgueil.

le texte nous renvoie, diminuent l'importance du personnage. Et c'est là l'un des traits de l'insinuation comme l'affirme Catherine K-Orecchioni : "(...), *l'insinuation (cas particulier de sous-entendu), est une sorte de dire amoindri.* " (699)

Comme troisième exemple sur l'insinuation, nous proposons cet échange de propos vifs, dans *Les Âmes grises*, entre le juge Mierk et le maire du village, suite aux questions posées par le juge aux deux jeunes déserteurs de l'armée, en présence du maire dont le juge désire avec ardemment qu'il soit témoin à l'interrogatoire. Pour rappel, ces deux soldats, Maurice Rifolon et Yann le Floc, étaient tombés dans les nasses des gendarmes comme beaucoup d'autres déserteurs de l'armée :

*"Depuis quelques mois, c'était le début de la débandade. Il en filait ainsi du front chaque jour, et qui allaient se perdre, préférant parfois crever tout seuls dans les fourrés et les boqueteaux plutôt que d'être hachés par les obus."*(700)

C'est en effet, le terrible dilemme dans lequel étaient enfermés les deux soldats : Fuir le front ou bien tuer les soldats d'en face, qui leur ressemblaient, et qu'ils considéraient comme des frères. Rifolon a tenu à exprimer cette idée au cours de l'interrogatoire :

*"Bien sûr qu'on a tué, on est même venu nous chercher pour ça, pour tuer ceux d'en face qui nous ressemblent comme des frères, pour les tuer et pour qu'ils nous tuent, c'est des gens comme vous qui nous ont dit de le faire..."* (701)

À noter que si le juge arrive à arracher un aveu qui incrimine les deux soldats dans l'assassinat de Belle de jour, il disculpe paradoxalement le procureur Destinat dans cette affaire. Ceci explique en partie la tactique pour laquelle avait opté le juge pour faire des deux déserteurs des coupables et du maire un témoin idéal. À un moment de l'interrogatoire, le juge s'adresse au maire en lui disant : "*Vous êtes témoin des aveux ?* "

---

699 . Catherine, K-Orecchioni, op, cit., p. 23.

700 . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit., p. 178.

701 . Ibid., p. 183

<sup>(702)</sup> Le maire lui répond : "*Le maire n'est pas témoin (...)*." <sup>(703)</sup> Puis, en lui refusant d'être un semblant, de témoin, le maire ajoute que ce qu'il a entendu est loin d'être un aveu : "*Est-ce qu'on peut parler vraiment d'aveux...*" <sup>(704)</sup> Cette dernière phrase provoque la colère du juge qui lui réplique ainsi : "*Vous voulez peut-être mener l'enquête.*" <sup>(705)</sup> Ce dernier énoncé laisse entendre le manque de tact du juge envers le maire. N'ayant pas obtenu la caution de celui-ci, il lui jette ces mots pour lui manifester un malentendu et son agacement. Mais également ces paroles donnent à entendre la malveillance, le dénigrement et la moquerie, dans la mesure où le juge sait que le maire ne peut assurer la fonction de magistrat pour mener l'enquête. Donc l'énoncé est orienté vers le négatif qui demeure un trait essentiel de l'insinuation, comme l'exprime Orecchioni :

*"Nous réservons toutefois le terme d' "insinuation"- parce que cela correspond à notre usage spontané, et permet de le spécialiser par rapport à "sous-entendu"- aux cas où la nature du contenu sous-entendu invite à supposer chez son énonciateur un "mauvais dessein".*

" (706)

### **2.3.2.2. L'allusion**

Après l'insinuation, il reste le deuxième cas particulier du sous-entendu, l'allusion. Quelle acception donne-t-on à ce type de sous-entendu ? Et à quels niveaux l'allusion est-elle mise en application ? Kerbrat-Orecchioni évoque trois catégories de l'allusion : Celle qui peut-être personnelle, ou celle qui peut-être précise entre deux ou plusieurs protagonistes, connue seulement par eux, ou encore l'allusion qui renvoie le destinataire vers un fait mythologique, historique, ou moral. Voilà ce que rapporte Orecchioni pour le cas de l'allusion, dans son ouvrage mentionné précédemment :

*"L'allusion": le terme s'emploie semble-t-il dans des circonstances diverses, mais relativement précises. " Soit on entend par là un sous-entendu contenu grivois ou graveleux (...). Enfin, avec*

---

<sup>702</sup> . Ibid., p. 186.

<sup>703</sup> . Ibidem.

<sup>704</sup> . Ibidem.

<sup>705</sup> . Ibidem.

<sup>706</sup> . Catherine, K-O, op , cit., p. 46.

*l'allusion aux "attitudes excentriques" nous en sommes à l'allusion personnelle. Soit on parle d'allusion s'agissant d'énoncé faisant implicitement référence à un ou plusieurs faits particuliers connus de certains des protagonistes de l'échange verbal et d'eux seuls, ou d'eux surtout, "ce qui établit entre eux une certaine connivence (pacifique ou agressive du reste)."<sup>(707)</sup> "*

Le troisième type d'allusion que cite Orecchioni diffère des deux premiers,

*"c'est l'allusion de la rhétorique classique, c'est-à-dire le renvoi intertextuel, allusion, qui n'entretient qu'un rapport assez lointain avec le problème de l'implicite mais un rapport tout de même puisque le texte évoqué et convoqué par allusion intertextuelle est tout à la fois, comme le sous-entendu, présent, et absent de celui qui l'accueille. "<sup>(708)</sup>*

Pour ce qui est de l'allusion personnelle nous proposons deux exemples. Le premier est tiré des *Âmes grises*, quant au deuxième, il est extrait du *Rapport de Brodeck*. Les deux passages font allusion aux signes extérieurs de richesse de deux personnages de la trilogie. Dans le premier, il s'agit de Destinât, le père du procureur :

*"Le vieux Destinât venait tout droit de la terre, mais en cinquante ans il avait tout de même bien réussi à se nettoyer, à coups de billets et de sacs d'or. Il avait changé de monde. Il employait six cents personnes, possédait cinq fermes mises en métairie, huit cents hectares de forêt, tout en chêne, des pâtures à n'en plus finir, dix immeubles de logement à V., et un bon matelas d'actions - et pas des foireuses, pas des Panama ! - sur lequel dix hommes auraient pu dormir sans se mettre des coups de coude. "<sup>(709)</sup>*

Si le texte fait une allusion à la richesse du vieux Destinât, aux grands biens matériels qu'il a amassés durant ce demi-siècle, il fait aussi une autre allusion, mais celle-

---

<sup>707</sup> . Ibidem.

<sup>708</sup> . Ibidem.

<sup>709</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit. p. 32.

ci est moins claire que la première, quand il laisse entendre que Destinât faisait partie de ceux qui travaillaient la terre et non de ceux qui la possédaient : "*Le vieux Destinât venait tout droit de la terre.*" Mieux encore, l'énoncé soutient ce peu de bien qu'il avait et qui s'est transmué en richesse : " (...), *mais en cinquante ans il avait tout de même bien réussi à se nettoyer, à coups de billets et de sacs d'or. Il avait changé* ". On peut alors inférer que si le passage fait allusion à la fortune de Destinât, il fait entendre également que cette fortune n'est pas ancestrale, elle ne remonte pas loin dans le temps.

Pour le deuxième exemple, il s'agit d'un autre richissime de la trilogie, Hans Orschwir, celui qui n'est pas n'importe qui, c'est un personnage fortuné, la preuve en est le passage qui suit et qui exprime allusivement l'aisance matérielle d'Orschwir en le présentant avec un des signes de la richesse : "*Orschwir ne fume pas n'importe quoi. Il fume du tabac de riche, bien coupé, et qu'il fait venir de loin.*" <sup>(710)</sup>

Pour l'exemple qui suit, nous préférons, au terme de cette réflexion sur l'allusion indiquer à quelles guerres, nous renvoient les textes de la trilogie. Du moment où dans ces textes, aucune guerre n'a été mentionnée expressément, rien n'a été précisé, ni les lieux, ni les noms, mais seulement quelques indices que nous tenterons de relever et qui nous permettront de vérifier à quelle guerre appartiennent les faits racontés dans chaque texte de la trilogie.

Dans *Les Âmes grises*, ce sont quelques dates, non pas des jours et des mois qui sont mentionnées mais seulement les années. Celles-ci, permettent entre autres, de désigner avec précision le commencement et la fin de la période de la guerre, durant laquelle les faits se sont produits. Mais tout de même il faut ajouter que tous les événements, les actes, les actions qui se rapportent à la guerre et qui sont relatés dans le texte sont inclus dans cette période de l'histoire, c'est-à-dire entre 14 et 18. Ce qui laisse deviner qu'il s'agit bien de la Grande guerre, la Première Guerre mondiale. Donc, quelles sont les dates dans le texte qui font allusion à ce conflit planétaire ? Tout en réorganisant la chronologie des événements selon l'histoire, et non pas selon leur ordre d'apparition dans le récit, nous constatons que le début de la guerre a été signalé après l'arrivée des premiers blessés au village, et ceci en septembre 14 :

---

<sup>710</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 135.

*"Au début, après les premiers combats, ça nous avait fait tout drôle de voir arriver ces gars qui avaient notre âge et qui revenaient le visage redessiné par les éclats d'obus, le corps haché par la mitraille. (...). Tout cela, c'était en septembre 14. Les premiers blessés furent pourvus gâtés. Des visites à n'en plus finir, des bouteilles, des tartes, des madeleines, des liqueurs, de belles chemises en batiste, des pantalons en velours, de la cochonnaille, du vin bouché. "*<sup>(711)</sup>

Puis, une seconde date à laquelle le narrateur fait référence, 1915. Celui-ci, lorsqu'il est monté sur le coteau qui sépare le village du front de bataille, a vu les atrocités des combats, l'une des rares scènes dans *Les Âmes grises* où la guerre est décrite de loin :

*" C'était par un dimanche, aux belles heures d'avant soir, au printemps 1915. (...) ce dimanche-là, moi, j'étais monté plus haut que d'ordinaire (...), j'avais fini par arriver sur la crête (...). Au loin, la ligne de front se confondait avec celle du ciel (...). La guerre déroulait son petit carnaval viril sur des kilomètres et de là où nous étions, on aurait pu croire à un simulacre organisé dans un décor pour nains de cirque. Tout était si petit. La mort ne résistait pas à cette petitesse, elle s'en allait et avec elle son barda de souffrance, de corps déchiquetés, de cris perdus, de faim et de peur au ventre, de tragédie. "*<sup>(712)</sup>

Puis encore, une troisième date est indiquée dans le texte, 1917, lorsque la guerre battait son plein, en causant aux habitants du village beaucoup d'ennuis :

*" V. est distant de chez nous d'une vingtaine de kilomètres. Une vingtaine de kilomètres en 1917, c'est un monde déjà, surtout en hiver, surtout avec cette guerre qui n'en finissait pas et qui nous amenait un grand fracas sur les routes, de camions et de charrettes à bras, et des fumées puantes ainsi que des coups de tonnerre pas*

---

<sup>711</sup> . Ph. Claudel, *Les Âmes grises*, op. cit., pp. 135-136.

<sup>712</sup> . *Ibid.*, pp. 79-85.

*milliers car le front n'était pas loin, même si de là où nous étions, c'était pour nous comme un monstre invisible, un pays caché. "* <sup>(713)</sup>

Et enfin, une quatrième date, l'année 18, durant laquelle les combats ont presque cessé. Les dernières images qui restent du drame, ce sont celles des soldats de retour du front, blessés ou morts :

*"On était en 18. La guerre sentait la fin. C'est facile de dire cela aujourd'hui où j'écris, aujourd'hui où je sais qu'elle a bien fini en 18, mais je ne crois pas mentir. On sentait cette fin, ce qui rendait encore plus odieux et inutiles les derniers convois de blessés et de morts qui passaient par chez nous. La petite ville était toujours pleine d'éclopés et de gueules effroyables, recousues tant bien que mal. La clinique ne désemplissait pas, à la façon des prestigieux hôtels des stations balnéaires que l'on se recommande entre gens du monde. Sauf que là, la belle saison durait depuis quatre ans sans débander. "* <sup>(714)</sup>

Comme nous pouvons le constater, la guerre est comprise entre deux dates 14 et 18. Si l'année 14 marquait l'entrée en guerre, la cessation des hostilités n'eut lieu qu'en 18. Est-ce que ces deux dates suffisent pour déterminer de quelle guerre il s'agit ? À notre sens, il est bien incertain et hâtif de conclure à partir de ces deux dates indiquées. Néanmoins, les deux autres, à savoir 1915 et 1917 qui ont été introduites dans le texte, permettent d'insérer les événements au XX<sup>e</sup> siècle. Donc, si ces faits sont rassemblés selon leurs dates respectives, 14, 1915, 1917,18, cela permet d'inférer qu'il s'agit bien de la Première Guerre mondiale. Ce point de vue a été confirmé par Philippe Claudel, dans sa préface inédite parue en 2015, c'est-à-dire douze ans après la sortie des *Âmes grises* dans les librairies. Il considère que la guerre 14-18 a été examinée dans le roman d'une manière implicite.

---

<sup>713</sup> . Ibid., p. 12.

<sup>714</sup> . Ibid., p. 222.

"Certes, *Les Âmes grises* peut se lire comme un roman sur 14-18, mais on remarquera que le texte ne comporte aucune mention de dates précises, de lieux précis, de noms précis. " (715)

Ce style allusif, qu'on a relevé dans *Les Âmes grises* paraît presque comme un choix esthétique dans l'œuvre claudélienne, la preuve en est qu'on le retrouve également dans *Le rapport de Brodeck*. Si toutefois les allusions qu'on a notées dans *Les Âmes grises* renvoient à la Première Guerre mondiale, quelles sont alors les passages qui contiennent ces allusions dans *Le rapport de Brodeck*, et à quelle guerre ces textes se rapportent-ils ?

L'un des indices qu'on préfère indiquer à la tête de cette série est, les camps de la mort. C'est une histoire qui occupe dans *Le rapport de Brodeck* une place assez particulière. Elle est présente dans plusieurs endroits du récit, comme elle témoigne aussi d'une violence assez rare commise sur l'individu et le groupe. À titre illustratif, nous citerons ce passage dans lequel Brodeck le héros, découvre pour la première fois le lieu où étaient torturés et exterminés les membres de sa communauté :

"Au bout du chemin (entre la station où le train fut arrêté et le camp) et au bout de ma course, il y avait l'entrée du camp : un grand portail en fer forgé, joliment ouvragé, comme le portail d'un parc ou d'un jardin d'agrément. De part et d'autre se dressaient deux guérites peintes de rose et de vert pimpant dans lesquelles des gardes se tenaient droits et raides, et au-dessus du portail, il y avait un gros crochet, brillant, semblable à un crochet de boucherie auquel on suspend des bœufs entiers. Un homme s'y balançait, mains liées dans le dos, une corde au cou, les yeux grands ouverts et sortis des orbites, la langue épaisse gonflée, tendue hors des lèvres, un pauvre gars qui nous ressemblait comme un frère et dont le maigre poitrail s'ornait d'une pancarte sur laquelle était écrit, (...) "Je ne suis rien". " (716)

---

<sup>715</sup>. P. Claudel, *Trilogie de l'homme devant la guerre*, op. cit., p.11.

<sup>716</sup>. P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 79.



Cet indice qui dresse le décor d'une vie funeste dans le camp, qui demeure vague et ne peut en aucun cas désigner avec précision à quelle guerre le texte fait allusion. Nous faisons donc appel à d'autres passages dans *Le rapport* qui contiennent d'autres allusions permettant de conclure. Pour cela, il convient de citer le deuxième indice qui est un indice géographique, qui révèle les frontières communes des belligérants. Ce sont deux pays limitrophes, leurs peuples ont en commun, une langue, une histoire, des us... :

*"Ces soldats qui venaient en vainqueurs partageaient nos coutumes, parlaient une langue tellement proche de la nôtre qu'il suffisait de peu d'efforts pour la comprendre et la manier. L'histoire séculaire de notre contrée se confondait avec celle de leurs pays. Nous avions en commun des légendes, des chansons, des poètes, des ritournelles, une façon d'accommoder les viandes et de préparer les soupes (...). En définitive, les frontières ne sont que des coups de crayon sur des cartes. Elles tranchent des mondes mais ne les séparent pas. On peut parfois les oublier aussi vite qu'elles furent tracées. "*<sup>(717)</sup>

Même, en associant l'indice géographique avec celui des camps de la mort, il serait prématuré de désigner avec exactitude l'espace-temps de cette guerre. À cet égard, nous citerons trois indices qui permettront de connaître le nom de cette nation qui préfère établir avec les autres nations des rapports de domination et de soumission. Pour le premier indice, il s'agit du nom du capitaine, le chef de cette fraction de soldats qui a envahi le territoire. Comment s'appelle-t-il ? À quelle nation peut-on affilier son nom ? *"L'escouade qui pénétra dans le village se composait d'une centaine d'hommes placés sous le commandement d'un capitaine qui se nommait Adolf Buller."*<sup>(718)</sup> Pour le deuxième indice, il s'agit des couleurs du drapeau de cette escouade. À quel pays renvoient les couleurs de l'emblème de ce groupe de soldats ? *"À ses côtés (du capitaine), il y avait un porte-drapeau qui tenait une lance sur laquelle était fiché un étendard rouge*

---

<sup>717</sup> . Ibid., p. 262.

<sup>718</sup> . Ibidem.

*et noire. Dès le lendemain, il remplaça le drapeau au faite de la mairie.*"<sup>(719)</sup> Enfin, pour le troisième indice, nous avons choisi ce fragment de discours prononcé par le capitaine aux habitants du village, dans lequel il évoque prétendument la supériorité de la race à laquelle il appartient : "*Notre race est la race première, immémoriale et immaculée, ce sera la vôtre aussi si vous consentez à vous débarrasser des éléments impurs qui sont encore parmi vous.* "

D'abord, à la question du nom du chef de l'escouade, Adolf Buller, il nous semble que ce nom rime admirablement avec celui d'Adolf Hitler, le fondateur du régime nazi. Puis, aux couleurs du drapeau qui sont rouge et noir, on devine qu'il s'agit du drapeau allemand qui contient ces deux couleurs. Enfin, pour le fragment de discours, il paraît qu'il connote l'idéologie nazie qui affirme la suprématie de la race germanique. Tous ces éléments mis ensemble, en leur ajoutant l'indice du camp, là où étaient commises les exactions permettent, de dire que la force qui ambitionne d'étendre son emprise sur ce monde, est la nation germanique. Elle a mis sa doctrine nazie en application au cours de la Deuxième Guerre mondiale. Donc, en réponse à la question posée plus haut, nous disons que tous ces indices mis en avant dans le texte sont des allusions qui correspondent à la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), présente dans *Le rapport de Brodeck*, sans que le texte en fasse expressément mention.

## **2.4. Les thèmes implicites dans la trilogie**

Après l'examen de l'allusion, la deuxième variante du sous-entendu, nous tenterons dans cette suite de relever les thèmes qui s'articulent à la thématique de la guerre, étant donné qu'ils ont une affinité avec l'implicite. Sauf qu'ici nous allons nous restreindre uniquement à l'étude du thème central de chaque roman de la trilogie.

### **2.4.1. *Le rapport de Brodeck***

L'idée directrice sur laquelle repose la réflexion claudélienne dans *Le rapport de Brodeck* consiste à examiner le côté mystérieux de l'homme, la part qui demeure obscure en lui. C'est pourquoi le texte a tenté de pénétrer dans l'univers du héros Brodeck, dans le for intérieur de celui-ci, pour faire ressortir les sentiments les plus profonds qui

---

<sup>719</sup> . Ibid., p. 263.

l'entravent. Avec une dominance bien manifeste du sentiment de la peur, le protagoniste paraît de bout en bout avec des traits bouleversés. Autour de lui c'est une atmosphère qui ne répand que de la peur. Donc, en mettant l'accent sur l'état de terreur dans lequel vit le protagoniste, le texte agite ainsi les émotions afin d'émouvoir le lecteur, lui faire peur du grand danger qui le guette, l'inciter intensément à prendre conscience des actes de violence et de leurs effets dévastateurs. Ici, la stratégie consiste à faire une incision dans les esprits pour y glisser l'idée qui refuse les absurdités, en l'exprimant sous une formule suggestive, et en la revêtant intrinsèquement d'un caractère pathétique.

De ce fait, le texte se présente comme un récit allégorique sous lequel se cachent plusieurs enseignements. Le premier en est la question de l'autre. Il incite le lecteur à penser sur cet esprit d'exclusion et d'intolérance qui rejette les différences, que ce soit de la race, de la religion, de la culture, des mœurs... (le cas de Brodeck, en est une bonne illustration). Le deuxième point sur lequel le texte tente d'éveiller l'attention du lecteur est tout particulièrement celui des crimes commis par les nazis durant la Deuxième Guerre mondiale. Le cas des camps de la mort évoqué dans l'œuvre, hantera à jamais la conscience humaine. Ainsi, *Le rapport de Brodeck* semble toutefois fouiller les consciences pour trouver une explication à cette folie meurtrière. Il s'interroge sur les accès de la violence et ses corollaires, sur les vraies raisons qui poussent aux crimes de guerre. Dans sa préface ultérieure <sup>(720)</sup>, Philippe Claudel a tenté de fournir au lecteur une matière, de quoi l'incite, à repenser sur ses différents sujets examinés dans *Le rapport de Brodeck* :

*"En voulant, dans la rédaction du Rapport de Brodeck, de façon parabolique, réfléchir sur la part d'inhumanité dans l'humanité, j'ai travaillé avec les sentiments de peur et de terreur. Je voulais que ces sentiments habitent constamment le personnage principal et le lecteur qui le suivrait. Dans un décor établi comme celui d'une beauté naturelle absolue sur laquelle glissent les saisons, indifférentes au sort des hommes, la communauté des êtres humains négocie sa survie : elle passe selon elle par le sacrifice de l'un, qui n'est plus*

---

<sup>720</sup> . N.B : cette préface est ultérieure par rapport à la parution des trois livres de la trilogie.

*vraiment l'un d'entre eux, que l'on désigne comme un être différent, et donc comme un être qu'on peut détruire. J'ai tenté en cela de réfléchir à l'acte génocidaire, qui est, hélas, vieux comme le monde, qui a certes connu un degré extrême d'exécution durant la période nazie, mais qui a ressurgi ensuite très vite et qui encore et toujours à l'œuvre aujourd'hui : quelle force démonte pousse donc un jour des hommes à vouloir détruire, exterminer, faire totalement disparaître d'autres hommes, leurs semblables?"* <sup>(721)</sup>

#### **2.4.2. Les Âmes grises**

Pareillement dans *Les Âmes grises*, les souffrances de l'homme perdurent toujours, les conséquences fâcheuses de la guerre sont mises en exergue. Le monde ne peut pas oublier d'un jour à l'autre les massacres de la bataille de Verdun dont les images sont constamment présentes dans les esprits des habitants de Lorraine, là où est né Philippe Claudel, là où il a grandi, mais là aussi où il habite toujours. Cette région martyrisée au cours de la Première Guerre mondiale, qui se trouve à proximité des champs de bataille de Verdun, auxquels le texte fait allusion, conserve toujours ses plaies et ses blessures. Ces souvenirs que garde et fournit la mémoire des parents, étaient pour Philippe Claudel une source d'inspiration précieuse pour écrire *Les Âmes grises*, dont l'idée centrale est de laisser apparaître la fracture profonde entre ceux qui étaient au front (les mobilisés), et ceux qui vivaient loin du front (les non-mobilisés). Entre le front et l'arrière, il faut préciser que c'est un vrai abîme qui s'est creusé. Les deux camps se haïssent comme deux ennemis inconciliables. Au fond donc, le texte dessine une vision manichéiste de deux volontés, l'une destructrice, ne croit qu'à la violence et la logique guerrière, l'autre indifférente à son sort insoucieuse à ce qui l'entoure :

*"Le paysage dans lequel le roman (Les Âmes grises) se déroule est une géographie littéraire, en ce sens qu'elle n'existe que dans l'espace ouvert par le texte lui-même, lequel tente davantage de confronter deux mondes, celui des hommes aux combats, celui d'une*

---

<sup>721</sup> . P. Claudel, *Trilogie de l'homme devant la guerre*, op. cit., p. 14.

*vie qu'on détruit, celui d'une vie égoïste qui tourne le dos à l'horreur, celui d'un meurtre massif, et celui d'un crime individuel.* " (722)

### **2.4.3. La petite fille de Monsieur Linh**

À l'inverse des *Âmes grises* et du *Rapport de Brodeck*, le texte, *La petite fille de Monsieur Linh*, est écrit avec un style concis. Si son appartenance générique au roman n'était pas signalée dans le paratexte, on pourrait le considérer, comme une nouvelle, du moment où la brièveté et le peu de personnages qu'il présente, qui sont deux critères de la nouvelle, permettent de le ranger dans ce genre. La deuxième remarque que nous voudrions soulever dans ce texte est le rôle assigné à la guerre. Celle-ci n'est que le premier épisode dans le parcours du héros, elle sert à séparer M. Linh des lieux de son enfance. Désormais les rizières, les mets succulents qu'il avait l'habitude de manger, l'air pur des montagnes qu'il respirait, le comportement naturel et spontané des membres de sa communauté qu'il appréciait, tout ce monde au bon goût n'est que passé et souvenirs pour le protagoniste. Mais il faut tout de même préciser que cette première expérience du héros s'achève par une guerre qui se nomme "moment de bascule", ou "saut vers l'inconnu". D'autres expériences malheureuses s'ensuivent pour M. Linh, et qui s'appellent, exil, errance et perte. Donc, l'intérêt de *La petite fille de Monsieur Linh* porte non sur la guerre mais sur ses conséquences. À vrai dire, l'épisode de l'exil du héros est douloureusement vécu. Il s'ouvre sur toutes les hostilités, celle du regard, celle de la parole, celle de l'acte et celle de l'attitude. C'est en effet, l'image peu reluisante de l'étranger en terre d'asile que le texte tente de présenter. C'est en outre l'avis de Philippe Claudel qu'il exprime sur la place de l'étranger dans les nouveaux territoires. Un sujet toujours d'actualité qui préoccupe les esprits et dont la résolution demeure difficile. Car entre les grands discours creux que tiennent les politiques à ce sujet et la réalité amère dans laquelle vit l'étranger, il y a un véritable abîme. P. Claudel prend l'exemple de M. Linh, pour exprimer son point de vue sur ce sujet, il dit :

*"À sa manière, Monsieur Linh est un personnage lâché dans cette France qui ne veut pas / plus de lui. La façon dont on l'accueille sans réellement l'accueillir, dont on le considère sans vraiment le*

---

<sup>722</sup>. Ibid., p. 11.

*considérer, emblématise l'insidieuse hypocrisie qui est souvent la nôtre : nous ne cessons de nous référer à notre passé de patrie pétrie par l'idéal révolutionnaire des Droits de l'homme mais nous nous révélons lâches quand il s'agit réellement, de les mettre en pratique. "* <sup>(723)</sup>

Si on a relevé le thème de l'exil comme étant une conséquence de la guerre, nous ne devons en aucun cas omettre le second thème qui revient avec insistance dans le texte, celui de l'amitié. Un lien particulier qui s'est noué entre le héros M. Linh et Bark, malgré que les deux protagonistes ne parlent pas la même langue, mais ils arrivent à communiquer avec la simplicité du geste et la noblesse du sentiment. Philippe Claudel a expliqué dans sa préface inédite parue en mai 2015, ce sur quoi ses réflexions ont porté quand il a écrit *La petite fille de Monsieur Linh* :

*"Roman sur les conséquences de la guerre, l'exil, la perte, la reconstruction et la force de l'amitié, le texte est aussi une réflexion sur la folie. Le héros principal, qui a tout perdu et qui est contraint d'abandonner sa terre natale, est aussi un homme qui a perdu sa langue, et qui se trouve confronté à un ailleurs qui n'est pas le sien, à une langue qui n'est pas la sienne. Le lieu d'où il part - une sorte de Sud-Est asiatique esquissé à grands traits - et le lieu où il arrive - une ville portuaire d'un pays riche - appartiennent à des géographies radicalement différentes. Lui seul, par sa maigre et discrète présence, opère une jonction entre les deux mondes, et témoigne de la difficulté à considérer la terre comme un espace commun et partagé. "* <sup>(724)</sup>

## **2.5. Généricité et genres**

Au terme de ce dernier chapitre consacré à l'implicite, nous avons jugé utile d'examiner l'appartenance générique de chaque roman de la trilogie, et de déterminer dans quels genres on peut classer ces textes. À cela il convient de souligner que si par le privilège de la lecture nous avons plus ou moins pénétré dans les arcanes de ce monde

---

<sup>723</sup> . Ibid., p. 12.

<sup>724</sup> . Ibidem.

mystérieux des âmes, et par là côtoyer, le temps de la fiction, des personnages aux attitudes excentriques, et réfléchir sur les principaux thèmes que nous avons pu relever ci-dessus, il faut ajouter aussi que c'est par le privilège de la lecture et de la relecture que nous sommes arrivés à conclure que les trois textes de la trilogie prennent des formes variées, et que différentes catégories romanesques participent à leur complexité générique. D'ailleurs, ce caractère polymorphe des romans, l'auteur lui-même l'a exprimé explicitement dans la préface précitée :

*"C'est la raison pour laquelle je (P. Claudel) tente de produire des romans qui se situent à la croisée de différentes pistes : réaliste, historique, policière, sociologique, fabuleuse, mythologique, fantastique..."* <sup>(725)</sup>

Ainsi, si le procès du genre exige de ranger les textes dans une certaine catégorie romanesque, serait-il correct de considérer ceux de la trilogie comme des romans réalistes, ou historiques, ou encore policiers ?

### **2.5.1. Un réalisme d'un autre genre résonne dans la trilogie**

Il convient de souligner que les textes de la trilogie font recours à des lieux géographiquement connus par le lecteur, notamment dans *Les Âmes grises* et *Le rapport de Brodeck*, et qui correspondent avec ceux du monde réel, comme par exemple, Paris ("*Le fils (il s'agit du procureur Destinât) était à Paris pour son droit*" <sup>(726)</sup>), Bruxelles ("*Pour toiletter l'ensemble après le gros œuvre, un décorateur était venu exprès de Bruxelles.*" <sup>(727)</sup>), ou encore la Carinthie, une province qui se trouve dans la région méridionale de l'Autriche, "*l'Empereur avait fait une halte, à l'automne 1567, quand il se rendait sur les marches de Carinthie (...).*" <sup>(728)</sup> On remarque alors, qu'il y a une volonté de référentialiser la fiction par ce recours aux toponymes (Paris, Bruxelles, Carinthie...) afin de l'ancrer davantage dans le réel.

---

<sup>725</sup> . Ibid., p. 13.

<sup>726</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op. cit., p. 33.

<sup>727</sup> . Ibid., p. 40.

<sup>728</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op. cit., p. 48.

Un deuxième signal qui indique que ces romans peuvent se lire comme des récits réalistes, c'est qu'ils insèrent dans la fiction des noms de personnalités qui ont réellement existé. Le cas du Capitaine Dreyfus est évoqué dans *Les Âmes grises*, dont l'affaire a provoqué de vives controverses au sein de l'opinion française, laquelle a été scindée en deux camps, dreyfusards et antidreyfusards.

*"L'incident avait eu lieu en 1984, un jour de décembre. Un soir plutôt : le lieutenant Isodore Matziev (...), "avait devant une assemblée réunie dans l'arrière-salle d'un café proclamé sa croyance en l'innocence du capitaine Dreyfus."(729)*

Le cas également, où le texte cite le "Grand Turc " dans *Le rapport de Brodeck*, qui renvoie à l'Empire ottoman, ou plus précisément au sultan-calife ottoman. Le texte parle d'une rencontre de cette personnalité historiquement attestée avec l'un des Empereurs d'Europe, qui s'est tenue en 1567 : " (...), l'Empereur y avait fait une halte, à l'automne 1567, quand il se rendait sur les marches de Carinthie pour y rencontrer le Grand Turc. " (730)

Vraisemblablement, l'insertion des noms de lieux ou de personnalités réels dans les récits permet à la fois de dissimuler le caractère fictif de l'histoire, et de mieux l'ancrer dans la réalité :

*"De même si le roman, dès la première page, fait référence à un lieu réel, c'est parce qu'il sait que le lecteur, reconnaissant dans le texte ce qui existe hors du texte, sera poussé à recevoir l'ensemble de l'histoire comme issue de la réalité. Pour produire un tel effet, il suffit qu'un nom soit vraisemblable. Pour peu qu'il imite la forme linguistique établie du nom de lieu, il passera pour vrai. " (731)*

Donc, le désir de gommer, autant que faire se peut les indices de la fiction en introduisant des éléments qui appartiennent au monde réel, permet à la réalité de gagner dans l'espace diégétique ce que la fiction a perdu. C'est une stratégie qui, en fait, inscrit

---

<sup>729</sup> . P. Claudel, *Les Âmes grises*, op, cit., p. 122.

<sup>730</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op, cit., p. 48.

<sup>731</sup> . V. Jouve, *Poétique du Roman*, op, cit., p. 21.



le texte dans une esthétique réaliste, mais pas celle qui appartient à la conception classique, où les romans semblent reproduire assez fidèlement la réalité. De cette conception établie au XIX<sup>e</sup> siècle, qui considère la littérature un reflet de la société, dont le projet balzacien est le plus représentatif (*La comédie humaine*, (1842-48)), P. Claudel s'est ouvertement démarqué. Il considère ce choix d'expression comme un abrégement pur et simple des grandes richesses que contient la société :

*"Il m'a toujours semblé qu'il était difficile aujourd'hui d'écrire comme au temps de Balzac. Si le roman réaliste continue de nos jours à enfanter bon nombre de livres, voici longtemps que pour ma part je me suis éloigné de lui, car la complexité du monde dans lequel nous évoluons et des questions ontologiques qu'elle enfante ne me semble plus pouvoir être contenue dans le volume simple et réducteur du roman réaliste au sens classique du terme."<sup>(732)</sup>*

Nous disons alors que les textes de la trilogie, surtout *Les Âmes grises* et *Le rapport de Brodeck*, s'ils refusent de se reconnaître dans une telle apparentée réaliste, jugée dépassée, il n'en demeure pas moins que la fibre réaliste résonne dans leurs récits, que son écho se produit dans l'écriture claudélienne lorsque des sujets comme la précarité de la condition humaine, ou la déréliction sont exposés.

### **2.5.2. Les textes de la trilogie, des œuvres dans l'Histoire**

D'autres dimensions coïncident avec cette dimension esthétique réaliste présente dans les textes de la trilogie. Comme par exemple, celle qui a un rapport avec le passé, avec des événements marquants qui resteront à jamais dans les annales de l'Histoire humaine et constitueront pour toujours une des préoccupations de l'humanité, et un thème fertile de réflexion. Il s'agit du phénomène de la guerre. Le moins qu'on puisse dire est que c'est une folie meurtrière qui, hélas, pour certaines élites politiques aux désirs avariés, demeure le moyen avec lequel elles préfèrent résoudre les conflits. À ce sujet, il serait bien utile de savoir quels sont les événements historiques qui ont pesé sur le destin de l'humanité et qui ont constitué un contexte idéal pour produire des textes

---

<sup>732</sup> . P. Claudel, *Trilogie de l'homme devant la guerre*, op. cit., p. 13.

comme ceux de la trilogie. Peut-on par là, considérer les textes de la trilogie comme appartenant au genre historique, le fait que les conflits comme la Grande Guerre et la Deuxième Guerre soient inscrits allusivement dans ces textes ?

Les nombreuses allusions faites aux événements majeurs du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir les Première et Seconde Guerres mondiales, que nous avons eu le soin de commenter plus haut, constituent, seulement un cadre, mais combien propice pour évoquer les traumatismes laissés par la guerre. Donc, loin des romans historiques qui jouent un rôle complémentaire de l'Histoire par la mise en scène du passé, les textes de la trilogie s'intéressent non au fait historique mais aux effets de la guerre en tant qu'événement. Ce point de vue, P. Claudel l'a exprimé maintes fois :

*"Ce qui m'importait davantage dans l'écriture de ces romans, c'est moins de relater certains faits qui se seraient réellement déroulés que de trouver un angle de vue décalé, qui allait permettre au lecteur de bonne volonté de mettre en perspective ce qui était narré par la fiction avec son quotidien contemporain. "* (733)

Il convient ici de préciser que les textes de la trilogie ne se situent pas à la même distance du roman historique. Si, notamment *Les Âmes grises* et *Le rapport* peuvent se lire comme tels, celui de *La petite fille de M. Linh* est loin d'être classé dans ce genre : *"En apparence, on pourrait les ranger dans la catégorie des romans historiques, notamment Les Âmes grises et Le rapport de Brodeck. "* (734)

### **2.5.3. Le parfum de la littérature policière présent dans la trilogie**

Si toutefois les textes de la trilogie sont empreints plus ou moins de la réalité et de l'Histoire pour que la fiction se manifeste avec les apparences du monde réel, le concepteur a pris une troisième piste dans l'élaboration, notamment, des *Âmes grises* et *du Rapport de Brodeck*. Il a fait appel à l'artifice du suspense pour mieux fixer l'attention du lecteur. Il a mis en scène dans les deux textes, des enquêtes criminelles (les enquêtes portent dans *Les Âmes grises* sur les assassinats de Belle de jour et Lysia Verhareine, et

---

<sup>733</sup> . Ibid., p.11.

<sup>734</sup> . Ibidem.

dans *Le rapport de Brodeck* sur celui de l'Anderer), dont le rôle de l'enquêteur qui assure la reconstitution des faits est fondamental du fait que le lecteur est invité à suivre pas à pas les investigations de celui-ci, de pénétrer dans les arcanes de ce monde mystérieux des âmes, de comprendre aussi les attitudes des personnages qui paraissent très excentriques. Il faut ajouter également qu'à côté de l'enquêteur, se trouvent la victime et le suspect, deux éléments constitutifs qui permettent d'insérer, surtout *Les Âmes grises* et un degré moindre *Le rapport de Brodeck*, dans la catégorie des romans policiers ;

*"Le roman policier est une fiction qui met en scène une enquête criminelle (...), l'enquête doit reconstituer l'histoire (...). La structure en repose sur quatre fonctions : la victime, l'enquêteur, le suspect et le coupable."* <sup>(735)</sup>

Ainsi, les romans de la trilogie, étant construits à la manière des romans policiers, ils mettent le lecteur dans une position inconfortable, dans la mesure où ils provoquent en lui à la fois plaisir et suspense. La romancière Simone de Beauvoir voyait dans le suspense, un ingrédient indispensable pour produire les romans policiers. C'est pourquoi, elle conseilla Jean-Paul Sartre d'insérer dans le récit des passages, qui font naître ce sentiment d'attente angoissée : "*J'insistai pour que Sartre introduisît dans son récit un peu du suspense qui nous plaisait dans les romans policiers.*" <sup>(736)</sup>

#### **2.6.4. L'affabulation, une dimension essentielle dans la trilogie**

Sans doute, les parfums de littérature policière, réaliste et historique, dont se sert Philippe Claudel ne sont pas les seuls qui émanent des textes de la trilogie, car l'aspect fabuleux est remarquablement présent. Par les enseignements moraux qu'ils renferment, ces textes assurent une fonction épistémologique et éducative. Ils tentent d'élucider les réactions psychologiques et morales de certains personnages devant la guerre, et d'expliquer les rapports extrêmement tendus entre l'individu et le groupe. À ce titre, les cas des héros de la trilogie sont très révélateurs. Que ce soit le héros de *La petite fille Monsieur Linh*, qui se trouve du jour au lendemain, dans un milieu qui ne lui renvoie que de l'hostilité (accueil, propos, regards, tout est hostile à son égard). Que ce soit Brodeck,

---

<sup>735</sup> . Alain Viala et al., op. cit., pp. 687-688.

<sup>736</sup> . *Le Robert*, op. cit., p. 2536.

le héros du *Rapport*, où, à travers son parcours romanesque, le lecteur découvre l'état d'avilissement vers lequel il a été conduit. Ou encore le cas des *Âmes grises*, qui nous décrit une société en perte de cohésion, une société scindée en classes antagonistes, celle du front où les exactions les plus cruelles étaient commises, et celle de l'arrière jouisseur. Avec cette caractéristique qui "*évoque les rapports entre les individus à l'intérieur d'une société donnée*" <sup>(737)</sup>, et qu'on a relevée dans la trilogie, avec leur portée didactique, leur caractère fictif et métaphorique, ces récits se donnent à lire comme des fables. D'ailleurs, P. Claudel les considère beaucoup plus des fables que comme des romans historiques :

*"En apparence, on pourrait les ranger dans des romans historiques, notamment Les Âmes grises et Le rapport de Brodeck. En vérité, ce sont des fables et la place centrale de La petite fille de Monsieur Linh devait aider à les lire comme telles"*<sup>(738)</sup>

---

<sup>737</sup> . Alain Viala et al., Ibid., p. 274.

<sup>738</sup>. P. Claudel, *Trilogie de l'homme devant la guerre*, op, cit., p. 11.

## Conclusion

Parvenu au terme de cette étude qui a porté sur la trilogie de Philippe Claudel, nous pouvons dire qu'elle a été une expérience riche en rencontres, incertaine parfois quant aux résultats, mais surtout elle nous a permis, au fur et à mesure que l'étude progressait, de nous arrêter davantage sur la vision de l'auteur, de déterminer autant que faire se peut, en quoi le traitement du thème de la guerre dans ces textes est si particulier.

Si nous devons ne retenir que l'essentiel de l'étude pour recomposer l'ensemble des éléments de l'analyse, nous dirions en premier, que la guerre n'était pas le centre d'intérêt du créateur de la trilogie, elle en a constitué seulement sa toile de fond. Mais, combien cette manière d'envisager un tel sujet assez complexe, difficile à apprivoiser a été fructueuse, et montré toute la richesse littéraire du thème. Donc, confinée à un espace diégétique étroit, la guerre n'apparaît pas plus qu'une idée en filigrane dans la trilogie.

Ensuite, si ces textes n'ont pas insisté sur la guerre en refusant de prendre au zoom les scènes de combat, les exploits des soldats, les stratégies guerrières mises en application dans les batailles, c'est parce que leur concepteur a voulu outrepasser les limites de cet espace qu'on appelle "le front" qui avait, été rappelons-le, pendant longtemps le terrain de prédilection des écrivains prédécesseurs de P. Claudel qui avaient traité du sujet de la guerre. L'ambition consistait alors à jeter plus de la lumière sur les conséquences du cataclysme, sur ses dévastations, et surtout se tourner vers les gens de peu, ces hommes au faible poids qui vivaient mais qui véritablement n'existaient plus. Voilà ce qui comptait le plus dans la vision claudélienne

À la lumière de ce constat, les axes de l'analyse que nous avons privilégiés s'articulaient, premièrement sur ce que peut entraîner cette monstruosité de guerre ruineuse, comme retombées. Les textes se sont exprimés sur des situations intenable dans lesquelles les personnages étaient contraints de vivre. La fracture sociale était si béante, que la société fut systématiquement scindée en deux structures antagonistes, inconciliables, l'une haïssant l'autre. C'est cette hérésie d'un certain manichéisme social qu'a voulu condamner la vision claudélienne. Les autres images que les textes illustrent,

parviennent à mettre en exergue divers aspects de la faillite sociale et morale, tels que le rejet de l'autre, le naufrage des valeurs, au point où, comme disait Claudel, " *le criminel reçoit l'auréole du saint.*"<sup>(739)</sup> Une suite logique donc à l'ordre guerrier dont le contrecoup paraît excessivement coûteux et dans lequel les personnages ont été soumis à toute sorte de violence. De l'exil et de l'errance en passant par le crime individuel, l'absurdité humaine nous a livré finalement l'un des visages, le plus terrible de la guerre, celui du génocide et de l'épuration ethnique.

C'est cette image d'un destin tragique que les textes de la trilogie ont voulu manifester. Au centre de ce tableau brossé de noir, le lecteur découvre un personnel narratif, ou du moins les protagonistes de la trilogie, peints sous les traits du silence, de la marginalité, de la naïveté, mais également empreints de sentiments comme la peur, la solitude et la tristesse. Le tout s'inscrit dans une stratégie qui réfute la thèse belliciste, convergeant par là avec la tendance des écrivains qui se reconnaissent dans les paroles de Romain Rolland, " *je trouve la guerre haïssable.*"<sup>(740)</sup>

Le deuxième objet de l'étude consistait à examiner la problématique de la parole dans la trilogie. Nous avons tenté de distinguer les voix qui prédominent dans les récits. Si dans *La petite fille de M. Linh*, au niveau de la narration, l'écriture est voulue impersonnelle, il n'en demeure pas moins que les sentiments qui assuraient parfois à M. Linh le respect et l'admiration (de la part de son ami Bark) ont remplacé la voix muette du protagoniste. Ces sentiments ont souvent été un moyen d'expression pour M. Linh au pays d'exil. Jean Giono a excellemment signifié ces belles réactions des âmes quand parfois les paroles deviennent vaines :

*" À base de sympathie, qui leur permet d'échanger les grands sentiments fondamentaux de l'homme exilé par la guerre, loin de ses attaches avec les êtres et les choses. La nostalgie du bonheur perdu s'exprime en gestes naïfs et profonds qui rendent inutiles les phrases(...)."*<sup>(741)</sup>

---

<sup>739</sup> . P. Claudel., *Le rapport de Brodeck*, op, cit., p.164.

<sup>740</sup> . Le Petit Robert, op, cit., 1264

<sup>741</sup> . M. Rieuneau, op, cit., p.287

Pour les deux autres voix de la trilogie, d'abord dans *Les Âmes grises*, le récit raconté est fondamentalement à la première personne. C'est un "je" qui donne plus d'authenticité à la véridicité des faits, il se raconte et raconte les tribulations des autres. Et enfin, dans *Le rapport Brodeck*, avec le statut d'autodiégétique qu'on lui a conféré, la voix du récit (de Brodeck) avait l'aspect à la fois de celle qui témoigne et qui révèle. Quant aux fonctions des narrateurs et au concept de focalisation, deux éléments respectifs d'analyse mis en œuvre, pour vérifier la visée, soit esthétique ou idéologique vers laquelle étaient orientés les textes de la trilogie. Puis, nous avons fait recours à la notion de focalisation, afin de découvrir le monde de la fiction, qui tantôt est perçu par les yeux du narrateur (dans *La petite fille*), tantôt par ceux des personnages (dans *Les Âmes grises* et *Le rapport de Brodeck*).

Dans le dernier axe de l'étude, nous avons examiné l'implicite et ses variantes, un mode d'expression à travers lequel le lecteur est invité incessamment à réfléchir sur cette parole qui fréquemment présuppose, ou qui préfère faire allusion et insinuer, que dire les choses explicitement. C'est une parole qui, généralement, ne dit pas tout.

Une autre question ayant des affinités avec l'implicite et sur laquelle notre réflexion a porté, l'appartenance générique de la trilogie. On a fait mention de la complexité générique de ces textes, parce que toute tentative d'inscrire ces romans dans une quelconque catégorisation romanesque précise, réduirait leur valeur littéraire. À vrai dire ces romans ne sont ni des romans de témoignage, à l'instar du *Feu* d'Henry Barbusse ; ni des textes exclusivement à reconstitution historique, dont le plus représentatif est incontestablement, *Les Hommes de Bonne Volonté* de Jules Romain ; ni encore des volumes appartenant purement au genre réaliste, à l'égard de *La comédie humaine* de Balzac..., car les livres de la trilogie participent de différentes catégories romanesques. Ils se situent en réalité au carrefour de plusieurs pistes comme l'a souligné leur concepteur.

Après avoir procédé à la synthèse de cette étude en recomposant l'essentiel de ses éléments, nous ne nous permettons en aucun cas d'omettre de signaler l'élégance du style exprimé dans l'écriture claudélienne. Cette manière assez singulière avec laquelle

l'auteur s'est exprimé sur la guerre a permis toutefois d'envisager le thème sous un angle bien différent de ce qu'il a été dans la tradition littéraire. Plusieurs stratégies ont été mises en œuvre pour persuader.

Par exemple, le rôle révélateur assigné à la guerre dans la trilogie, a été conçu à la manière de la solution employée dans le développement photographique, procédé qui rend plus visible les images latentes. Le lecteur de la trilogie bénéficie immanquablement du privilège d'accès aux vérités cachées par le contexte guerrier. Car la guerre, si elle saccage, tue, massacre, elle pousse aussi les personnages à s'exprimer ou à adopter une certaine attitude, et par là à révéler les choses les plus enfouies, comme l'a exprimé P. Claudel : "*La guerre ravage et révèle*" <sup>(742)</sup>.

Une deuxième stratégie dans les textes de la trilogie qui mérite d'être signalée, c'est la mise en scène d'un personnel fictif foncièrement souffrant. Au demeurant, les sentiments de peur, de terreur, de souffrance sont principalement l'habit des héros. Nous estimons, qu'autant leur résonance est profonde dans les âmes et les esprits, autant elle éveillera l'intelligence du lecteur. Cette affinité qui se crée avec lui, le rapprochera des êtres romanesques, et lui permettra en outre de partager, plus ou moins les idées et également les doctrines que les textes proposent :

*" On peut penser que c'est la sympathie ressentie pour tout personnage en situation de détresse qui amène le lecteur à passer complaisamment de l'intérêt affectif à l'intérêt idéologique. "* <sup>(743)</sup>

Cette place de choix dans la chaîne d'interprétation que P. Claudel a voulu consacrer au lecteur en lui adossant un rôle actif, l'exhorte à prendre part au jeu de réflexion qui lui est proposé, car le ton avec lequel la parole est inscrite dans ces livres ne coïncide jamais avec celui de l'ordre ou de l'affirmation. Ainsi, l'expression de la pensée dans la trilogie est conçue pour être mise sur l'accent de la suggestion, une stratégie énonciative qui ne compromet en aucun cas la liberté du lecteur. Ce faisant, elle lui laisse le choix d'accepter ou de rejeter ce qu'on lui propose comme idées et images. Quel

---

<sup>742</sup> . P. Claudel, *Le rapport de Brodeck*, op, cit., p.335.

<sup>743</sup> . V. Jouve, *L'effet-personnage*, op, cit., p.112.



progrès pour le romancier, comme se réjouit de le souligner Michel Raimond ! "*C'en est fini, sans doute, du roman explicatif ; du romancier maître d'école et donneur de leçons de choses.*"<sup>(744)</sup>.

Un autre aspect lié étroitement au style, sous lequel est envisagée l'écriture claudélienne. Sans doute, la notoriété littéraire (il est à noter que les œuvres de P. Claudel, notamment la trilogie, ont été souvent primées, et traduites dans plus de trente langues) acquise par la trilogie est due, entre autres, à cette forme d'expression qui favorise les zones d'ombre sur le trop de lumière, les phrases en demi-teintes sur les explications volubiles, l'inachevé sur le fini. Toutefois, les crimes commis sur des personnages comme Lysia, Belle de jour, l'Anderer qui demeurent sans preuves tangibles, témoignent de ce choix stylistique. Une vision moderniste qui inscrit ces livres dans la même lignée que ceux de Stendhal, ou de Gide qui, dans *Les faux Monnayeurs* s'est bien gardé d'indiquer les tenants et les aboutissants du suicide d'Olivier, comme l'atteste M. Raimond, seuls quelques signes ont été donnés : "*Gide (...) ne confie aux lecteurs que quelques indices, et toute interprétation demeure sujette à caution*"<sup>(745)</sup>

Toutes ces spécificités stylistiques et structurales que renferme la trilogie, nous ont permis de convoquer les approches les plus appropriées à ces dimensions relevées. À cet égard, les approches thématique, narratologique et pragmatique, nous ont été d'une aide précieuse dans l'étude respectivement du thème de la guerre, de la question de la parole et de l'implicite. Mais sans pour autant procéder à un exposé exhaustif de la théorie, nous avons alterné mise au point théorique et analyse.

La dernière remarque qui mérite d'être signalée concerne certaines autres pistes de recherche encore inexplorées dans la trilogie, qui sont en réalité de nouvelles perspectives possibles, et qui pourraient s'ouvrir éventuellement à l'examen. Donc ce présent travail ne prétend guère à l'exhaustivité, du moment où d'autres prolongements à l'étude pourront être envisagés.

---

<sup>744</sup>. M. Raimond, *Le Roman*, op.cit., p.210.

<sup>745</sup>. Ibid., p.206.

## Bibliographie

### 1. Les œuvres analysées

Claudé (Philippe), *Les Âmes grises*, Paris, Stock, 2003.

– *La petite fille de Monsieur Linh*, Paris, Stock, 2005.

– *Le rapport de Brodeck*, Paris, Stock, 2007.

### 2. Les ouvrages théoriques

Abelard Mashimango, (Abou-Baker), *La dimension sacrificielle de la guerre*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Adam (Paul), *La littérature et la guerre*, Paris, Hachette, 2016, (éd originale.1916).

Angers (Maurice), *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines*, Alger, Casbah, 2009.

Aron (Raymond), *Paix et guerre entre les nations*, Paris, Calmann-Lévy, 1962.

Boix (Christian), *Les outils d'analyse de la voix narrative, Marc Marti*, Nice, cahiers de narratologie, n°9, 1999.

Bouthoul (Gaston), *Les guerres, éléments de polémologie*, Paris, Payot, 1951.

Claudé (Philippe), *Trilogie de l'homme devant la guerre*, Paris, Stock, 2015.

Ducrot (Oswald), *Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972.

– *Le dire et le dit*, Paris, les éditions de Minuit, 1984.

Durvy (Catherine), *Le roman et ses personnages*, Paris, Ellipses, 2007.

Erman (Michel), *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.

Frémeaux (France Marie), *Écrivains dans la Grande Guerre de Guillaume Apollinaire à Stefan Zweig*, Paris, Express, 2012.

Fromilhague (Catherine), *Les figures de style*, Paris, A. Colin, 2013(2<sup>ème</sup> éd).

Genette (Gérard), *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

– *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

Gaiotti (Florence), *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Horcajo (Arturo) et Horcajo (Carlos), *La question de l'altérité du XVIe siècle à nos jours*, Paris, ellipses, 2000.

Huglo (Marie-Pascale) et Rocheville ( Sarah) , *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, l'Harmattan, 2004.

Jouve (Vincent), *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001.

–*Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

–*Poétique du roman*, Paris, A. Colin, 2010.

Kerbrat-Orecchioni ( Catherine), *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

Kessler- Claudet ( Micheline), *La Guerre de quatorze dans le roman occidental*, Paris, A. Colin, 2005.

Lange (Peter), *Littérature générale/ Littérature comparée*. Paris, Éd. Paul Chary, et Gyögy M. vajda, 1992.

Lévi-Strauss, (Claude) *Race et histoire*, Sainte-Amand, Folio, 1987.

Linvelt (Jaap), *Essai de typologie narrative, " le point de vue"*, Paris, José Corti, 1981.

Mercier-Leca (Florence), *L'ironie*, Paris, hachette, 2003.

Milkovitch-Rioux (Catherine) et al., *Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse(XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, PUF, 2013.

Milly (Jean), *Poétique des textes*, Paris, Armand colin, 2010.

Rasson (Luc), *Écrire contre la guerre : littérature et pacifisme 1916-1938*, Paris, L'Harmattan, 2016.

Raimond Michel, *Le roman*, Paris, A. Colin, 2011.

Reuter (Yves), *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2011, (2<sup>ème</sup> éd).

Rieuneau (Maurice), *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Genève, Slatkine Reprints, 2000.

Rivara (René), *La langue du récit, introduction à la narratologie énonciative*, Paris l'Harmattan, 2014.

Sabot (Philippe), *Littérature et guerre, Sartre, Malraux, Simon*, Paris, PUF, 2010.

### **3. Dictionnaires**

Dictionnaire de langue française, *Le petit Robert*, Paris, Le Robert, 2002

*Grand dictionnaire, Linguistique et sciences du langage*, Du Bois (Jean) et al, Paris, Larousse, 2007.

*Le dictionnaire du littéraire*, Viala (Alain) et al, Paris, PUF, 2012.

## Table des matières

Introduction.....	1
<b>Partie 1: La guerre révélatrice et ravageuse.....</b>	<b>7</b>
Introduction.....	8
<b>Chapitre 1 : Les deux éléments révélateurs dans la trilogie.....</b>	<b>10</b>
1.1. La guerre.....	11
1.2. Le rôle des héros dans la trilogie .....	14
<b>Chapitre 2 : La guerre, une machine qui produit la ruine.....</b>	<b>30</b>
2.1. Le naufrage des valeurs.....	31
2.2. Manichéisme et bipartition sociale.....	35
2.3. De l'ethnocentrisme à la purification ethnique.....	45
2.4. Exil et errance.....	54
<b>Chapitre 3 : Traits et stigmates des personnages.....</b>	<b>63</b>
3.1. Marginalité.....	64
3.2. Naïveté.....	68
3.3. Silence.....	74
3.4. Souffrance.....	83
3.5. La peur.....	87
3.6. La solitude.....	93
3.7. La tristesse.....	98
<b>3.8. Réfutation de la thèse belliciste et intertextualité.....</b>	<b>102</b>
3.8.1. La vision nauséuse, à la manière de Céline.....	104
3.8.2. La réfutation de la guerre, à la manière de Jean Giono.....	110
3.8.3. La désertion, le dernier recours des faibles.....	116
<b>Partie 2 : Parole et implicite, pour haïr la guerre.....</b>	<b>121</b>

Introduction.....	122
<b>Chapitre 1 : Narrateur, narration et voix.....</b>	<b>128</b>
1.1. <i>La petite fille de Monsieur Linh</i> , une voix muette de l'exil.....	129
1.2. <i>Les Âmes grises</i> , une voix narrative qui témoigne.....	135
1.3. Brodeck, la voix orphique.....	141
<b>1.4. Les fonctions des narrateurs de la trilogie .....</b>	<b>146</b>
1.4.1. La fonction narrative dans la trilogie, entre l'implicite et l'explicite.....	147
1.4.2. Le décousu, à l'image des narrateurs de la trilogie.....	148
1.4.3. La visée esthétique de <i>La petite fille de Monsieur Linh</i> .....	158
1.4.3.1. La fonction évaluative.....	158
1.4.4. La visée idéologique des <i>Âmes grises</i> .....	161
1.4.5. La visée idéologique du <i>Rapport de Brodeck</i> .....	170
<b>1.5. Le point de vue dans la trilogie.....</b>	<b>188</b>
1.5.1. La focalisation zéro.....	192
1.5.2. La focalisation interne.....	195
1.5.2.1. La focalisation interne fixe.....	195
1.5.2.2. La focalisation interne variable.....	201
1.5.3. La focalisation externe.....	205
<b>Chapitre 2 : L'implicite.....</b>	<b>209</b>
Introduction.....	210
2.1. L'intérêt de l'implicite.....	211
2.2. Qu'est-ce que l'implicite.....	214
2.3. Typologie de l'implicite.....	215
2.3.1. Le présupposé.....	215
2.3.1.1. Le présupposé de nature lexicale.....	216
2.3.1.2. Le présupposé à support syntaxique.....	219

2.3.2. Le sous-entendu.....	222
2.3.2.1. L'insinuation.....	235
2.3.2.2. L'allusion.....	239
<b>2.4. Les thèmes implicites dans la trilogie.....</b>	<b>246</b>
2.4.1. <i>Le rapport de Brodeck</i> .....	246
2.4.2. <i>Les Âmes grises</i> .....	248
2.4.3. <i>La petite fille de Monsieur Linh</i> .....	249
<b>2.5. Généricité et genres.....</b>	<b>250</b>
2.5.1. Un réalisme d'un autre genre résonne dans la trilogie.....	251
2.5.2. Les textes de la trilogie, des œuvres dans l'Histoire.....	253
2.5.3. Le parfum de la littérature policière présent dans la trilogie.....	254
2.6.4. L'affabulation, une dimension essentielle dans la trilogie.....	255
<b>Conclusion.....</b>	<b>257</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>262</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>265</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>268</b>

## Résumé

La présente thèse intitulée, *Stratégies énonciatives et thématique de la guerre dans la trilogie* de Philippe Claudel, est consacrée à l'étude des romans : *Les Âmes grises*, *La Petite fille de Monsieur Linh* et *Le Rapport de Brodeck*. Nous avons organisé cette recherche en deux parties. Dans la première nous avons examiné les différentes stratégies narratives mises en œuvre qui démystifient l'idée de la guerre, pour cela nous avons fait appel à la thématique comme approche. Quant à la deuxième partie, nous nous sommes penchés sur deux notions. D'une part, la problématique de la parole, de l'autre, l'implicite comme procédé énonciatif. À cet effet, nous avons recouru respectivement à la narratologie énonciative et à la pragmatique.

Mots clés : guerre, parole et implicite.

## ملخص

هذه الأطروحة التي تحمل عنوان "الاستراتيجيات المستعملة في الكتابة وموضوع الحرب في ثلاثية فيليب كلوديل" مكرسة لدراسة الروايات الآتية الأرواح الرمادية، البنت الصغيرة للسيد لين و تقرير برودك. قمنا بتنظيم هذا البحث في جزأين. في البداية درسنا استراتيجيات السرد المختلفة لنقض فكرة الحرب، ولهذا استخدمنا الموضوعية كمقاربة للتحليل. أما بالنسبة للجزء الثاني فقمنا بدراسة مفهوميين من ناحية، إشكالية الكلمة، ومن جهة أخرى أسلوب الضمنية الذي يعتمد عليه الكاتب. من أجل دراسة ذلك، وضحنا تقنيات التحليل السردية ثم الطريقة البرغماتية.

الكلمات المفتاحية: الحرب، الكلمة، المعنى الضمني

## Summary

This thesis entitled, *Strategies enunciative and theme of the war in the trilogy* of Philippe Claudel is devoted to the study of novels: *The Gray Souls*, *The Little Girl of Mr. Linh* and *The Brodeck Report*. We organized this research in two parts. In the first we examined the various narrative strategies implemented that demystify the idea of war, for this we used the theme as an approach. As for the second part, we looked at two notions. On the one hand, the problematic of speech, on the other, the implicit as an enunciative process. To this end, we have resorted to enunciative narratology and pragmatics, respectively.

Keywords : war, voice and implicit.