

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE ALGER2
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
ECOLE DOCTORALE ALGERO-FRANCAISE
SPECIALITE SCIENCES DES TEXTES LITTERAIRES

THESE DE DE DOCTORAT

L'écriture de la nouvelle dans *les petites mécaniques, Trois petites histoires de jouets, Le monde sans les enfants et autres histoires* de Philippe Claudel

Etude de trois recueils de nouvelles

Présentée par:

Mme Chahla Ibalitène-Chettouh

Dirigée par:

Pr Yamilé Ghébalou

Pr Catherine Douzou

Membres du jury:

Mme. Azziza Lounis	Professeur	Université d'Alger	Présidente
Mme. Yamilé Ghébalou	Professeur	Université d'Alger	Rapporteur
Mme Catherine Douzou	Professeur	Université de Tours	Rapporteur
Mme. Hélène Maurel-Indart	Professeur	Université de Tours	Examinatrice
M. Mohamed Boudjadja	MCA	Université de Sétif	Examineur
Mme. Lamia Oucherif	MCA	ENS d'Alger	Examinatrice

2016

A mes parents

A mon mari Lyes,

A mes filles Nour, Feriel et Ines

Remerciements:

Je remercie particulièrement mon co-directeur de recherche, madame Yamilé Guébalou, qui tout au long de mon travail a démontré une grande disponibilité. Son soutien indéfectible et ses conseils avisés lors de la réalisation de ce travail ont contribué à l'enrichir.

Je remercie Madame Catherine Douzou, pour m'avoir accordé de son temps, d'avoir accepté d'être mon co-directeur et pour m'avoir aidé à mener mon projet à bien.

Mes remerciements sont également adressés aux membres du jury, qu'ils soient remerciés de m'avoir fait l'honneur de juger mon travail.

Je remercie Mounira, Fella, Mourad, Mathilde et tous mes proches qui m'ont encouragé toutes ces années de thèse.

Table Des Matières:

Introduction	8
Démarches d'ensemble.....	23
Partie I : La structure	32
Introduction.....	33
Chapitre 1: Les personnages	38
1.1.La Brièveté et l'exploration d'une subjectivité.....	39
1.2. Les personnages de Philippe Claudel : face à la tragédie des temps modernes....	52
1.3. Le monde des enfants, un monde allégorique menacé par le matérialisme.....	75
1.4. La rêverie : «un état».....	63
-Brièveté et concision.....	67
Chapitre 2 : L'espace	73
1. L'espace du récit bref, lieu de la mémoire.....	74
2. Un espace poétique.....	76
Chapitre3: Le temps	84
1. Rythmes temporels.....	85
2. Temps complexe et difficilement linéaire.....	98
Conclusion.....	102
Partie II: Les effets de structures : points stratégiques	103
Introduction.....	104

Chapitre I: Les symétries élémentaires du récit bref: incipit, titre et épigraphe.....106

1.Les incipits..... 107

2.Le titre.....110

3.L'épigraphe.....121

Chapitre II: La question de la clausule et celle du recueil de nouvelles.....125

1.La pointe narrative ou l'art de faire une fin126

2. Le dénouement, la fin, la clausule.....129

3. Le recueil.....131

Le recueil, trois configurations.....134

1.Un tout organique.....134

2. Le recueil de texte épars.....135

3. L'anthologie.....136

Chapitre III: Type de nouvelles: diversité comme originalité.....140

1. La nouvelle ou l'ambition de vérité.....142

2. Un regard ironique sur le monde.....164

3. La nouvelle épistolaire.....152

4. Un «fantastique moderne».....157

5. Nouvelle et fragment.....159

6. La nouvelle-instant.....167

7. La fable.....170

Conclusion.....173

Troisième Partie : La dimension polyphonique des nouvelles.....175

Introduction.....	176
Chapitre I :Dialogue des textes.....	178
1- Le récit bref au confluent de la poésie.....	179
a-définition de la poésie et modernité.....	183
b-La présence de Rimbaud dans l'œuvre de Ph. Claudel, une aventure toujours renouvelée.....	184
2. «La mémoire des peuples »	201
3. L'emprise de la poésie hugolienne.....	202
4. Les <i>Mille et Une Nuits</i>	206
Chapitre II : quand les arts dialoguent.....	208
I. Nouvelle et peinture : un lien intime.....	209
I.1 Retour dans l'histoire du dialogue entre les arts.....	209
I.2.Dialogue des arts : une forme particulière d'intertextualité.....	211
I. 3 De l'ekphrasis à la transposition d'art.....	217
I.4. Ekphrasis et Phatasia.....	220
I.5.Le tableau de peinture : une présence envahissante.....	223
II. Rapport entre nouvelle et art pictural.....	226
II.1. Mise en abyme de la peinture	226
II.2. le mythe de Narcisse.....	229
II.3. Libérer l'esprit.....	232
II.4. Mémoire-musée.....	233

III. La nouvelle ou la recomposition de l'espace pictural.....	238
III.1. Quand la peinture s'approprie l'espace textuel.....	238
III.2. Forme brève et peinture, une lecture polysémique.....	239
IV. Présence de Proust dans la nouvelle claudélienne.....	245
V. L'impressionnisme au cœur de la nouvelle.....	252
1. Les effets de lumière.....	252
2. Proust et la toile de William Turner.....	255
IV. Les illustrations.....	257
Chapitre III : La voix du mythe.....	262
1. Le mythe du poète maudit.....	263
2. La notion de mythe littéraire.....	271
Chapitre IV: La nouvelle et la Grande guerre.....	279
1. Une lecture polyphonique de la Grande guerre.....	280
2. Une vigoureuse tension formelle.....	289
2.1. La place de la première Guerre mondiale en littérature.....	289
2.2. La nouvelle-instant, l'instantanéité face à une Histoire défailante.....	290
2.3. L'ironie comme stratégie d'écriture, le réel absurde.....	298
2.4. L'ironie du sort.....	306
3. L'art, un au-delà de l'absurde.....	309
Conclusion.....	316

Conclusion générale	319
Bibliographie	329
I. Œuvres du corpus.....	329
II. Ouvrages généraux.....	329
1. Dictionnaire et encyclopédie.....	329
2. Ouvrages critiques.....	330
3. Ouvrages théoriques	234
4. Périodiques et articles.....	335
5. Magistères et thèses.....	341
6. Sitologie.....	341
Résumé en français	343
Résumé en anglais	344

Introduction

L'auteur que nous avons choisi d'étudier est considéré par la critique comme l'un des meilleurs auteurs contemporains. Philippe Claudel, écrivain prolifique, est à la fois romancier, nouvelliste et cinéaste. Depuis son premier roman, *Meuse l'oubli*, paru en 1999, l'écrivain d'origine lorraine enchaîne les succès littéraires. Son roman *J'abandonne*, qu'il publie l'année suivante, lui a permis de décrocher le prix France Télévisions. En 2003, il est récompensé par le Prix Goncourt de la nouvelle pour *Le Bruit des trousseaux*, puis pour son recueil de nouvelles *Les Petites Mécaniques*. Son incontournable roman *Les Âmes grises*, œuvre unanimement reconnue par la critique, lui permet de décrocher le prix Renaudot en 2003 et parrainer le 16e Festival du premier roman la même année. Il publie encore *Trois petites histoires de jouets* (nouvelle) et *La Petite fille de monsieur Linh* en 2005. L'auteur des *Âmes grises* ne cesse de nous éblouir. L'année suivante, il publie un recueil de nouvelles intitulé *Le Monde sans les enfants*, dans lequel il met en évidence les tabous de sa société, dont la maltraitance des enfants. En 2007, *Le Rapport de Brodeck*, où se distille l'influence de Jean Giono, connaît un grand succès et remporte plusieurs prix : le prix Goncourt des Lycéens (2007), le prix des Lecteurs de Livres de Poche-Littérature (2009) et celui de Fiction Etrangère (2010).

Ainsi, le choix de l'œuvre de Philippe Claudel a-t-il été en partie dicté par le nombre important des publications de l'auteur et de la qualité de ses écrits. Connu par le public comme écrivain et cinéaste, l'auteur que nous avons choisi d'étudier n'est pas encore reconnu par l'institution universitaire. Il n'existe quasiment pas de travaux de recherche universitaire autour de ses œuvres. Parce que l'œuvre de Philippe Claudel semble être un terrain vierge à l'exploitation, et en prenant en considération le manque d'études l'ayant abordée, nous avons pensé intéressant d'en faire notre sujet de recherche. Il n'est pas dans notre propos de nous étendre sur les qualités d'écriture de Philippe Claudel, ses œuvres étant prolifiques et reconnues par le lectorat. Notre travail s'inscrit dans le souci de lui arracher cette reconnaissance institutionnelle qu'il mérite.

Nous étions, toutefois, heureuse de sortir des sentiers battus car les études littéraires en Algérie ont plutôt porté sur les mêmes noms de la littérature du Maghreb ou d'outre-mer. Il est vrai qu'il y a encore beaucoup à dire sur ceux qui ont, pendant longtemps, occupé la scène littéraire, mais il est temps, à notre sens, de se pencher sur les autres qui restent dans l'ombre de l'anonymat.

Notre approche ne prétend pas aborder tous les aspects de l'œuvre de Philippe Claudel, mais se veut une ébauche de lecture de ses nouvelles. L'analyse du récit bref de Philippe Claudel, qui est l'objet de notre thèse, tentera de montrer des aspects de l'écriture nouvelle chez notre auteur bien que l'on soit conscient de l'étendu du sujet et de sa richesse que nous ne pourrions épuiser dans les limites de notre recherche.

Par ailleurs, choisir de travailler sur les nouvelles de Philippe Claudel constitue quelque part un défi pour nous, parce que le genre, on le sait, a toujours été boudé, tant par les auteurs et les éditeurs que par les critiques. La publication des nouvelles est en effet toujours délicate. En plus, nous avons remarqué que la nouvelle contemporaine n'intéresse pas beaucoup la recherche. Il faut le préciser, ils ne sont pas nombreux les travaux consacrés à ce genre.

Aussi, peu prisée, la nouvelle contemporaine vit non seulement à l'ombre du roman mais encore à l'ombre de la nouvelle du XIXe siècle. Dans la préface de son célèbre ouvrage *Lire la nouvelle*, le grand spécialiste du récit bref, Daniel Grojnowski tout en rappelant l'appellation que l'on lui a souvent attribuée, à savoir «La Cendrillon de la littérature», décrit la nouvelle: «*c'est la fille mal aimée que les éditeurs laissent à l'abandon au profit des sœurs aînées qui se réclament des modes du roman¹*».

Pourtant, aujourd'hui, non seulement nombreux nouvellistes se trouvent être aussi de grands romanciers, mais plusieurs d'entre eux ont pu s'imposer par leurs

¹ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, DUNOD, Paris, 1993.

qualités de poètes. Et on croit saisir à les lire que pour eux, la nouvelle n'est plus ce que Colette appelait des «romans assassinés», mais bien des textes narratifs d'un genre tout à fait particulier, avec ses propres spécificités.

Notre corpus est constitué par l'ensemble des nouvelles de Philippe Claudel qui ont été publiées dans des maisons d'éditions, à savoir, *Les petites mécaniques*, *Le monde sans les enfants*, *Trois petites histoires de jouets et autres histoires*, d'autres nouvelles ont été publiées dans des revues et n'ont pas été mises à la disposition du public. C'est la raison pour laquelle nous n'avons pas pu les intégrer dans notre corpus, pour nous limiter aux nouvelles publiées dans des recueils. Si nous avons fait ce choix, c'est pour la simple raison que ces trois recueils de nouvelles sont très riches et inépuisables en matière d'analyse. Toutefois, il faut le préciser, notre recherche ne se limite pas aux nouvelles de Claudel, puisque nous faisons appel à d'autres nouvellistes, dès que notre travail l'oblige, dans le but de mieux cerner l'écriture nouvelle de notre auteur.

D'une manière générale, les nouvelles de Philippe Claudel font montre d'une grande variété thématique et formelle. Citons quelques exemples, un échange épistolaire «Le petit voisin», un poème «Jaimé», une fable «Le petit âne qui voulait devenir blanc», un monologue intérieur «La petite fille à la bulle», un échange de discussion banale entre deux petits enfants «Les petites fables».

Des nouvelles à la chronologie précise et marquée, portant sur plusieurs années («Le voleur et le marchand», «L'autre») côtoient des nouvelles centrées sur un moment, voire un instant («Pierre Lunaire », «Pot-au-feu»).

La palette des sujets abordés est également très riche, elles s'attachent à l'humain qui est au centre du travail de Philippe Claudel, saisi sous toutes les latitudes. La majorité des thèmes sont lourds: la violence contre les enfants, le suicide, la mort, la solitude, référence à la Grande guerre. Mais il est aussi des sujets plus divertissants et légers, tels que l'histoire de l'homme qui rapetissait quand il

disait un mensonge ou celle de la petite Zazie qui voulait inventer un vaccin pour rendre les gens gentils.

Philippe Claudel aime écrire sur la banalité de la vie avec une empreinte mélangée de réalisme et de fantastique. Dans son œuvre, on rencontre les gens du commun, la beauté, des existences qui ne tiennent qu'à un fil car elles peuvent basculer d'un moment à l'autre... et qui font l'implacable réalité de la vie. Il faut relever également que ses livres sont traduits et lus à travers le monde.

Dans son recueil de nouvelles *Les Petites mécaniques*, l'auteur parle de la vie en tant que mécanique dont souvent un grain de sable tel que l'abandon, la folie, la mort, vient ralentir ou enrayer les engrenages des machines.

Par ailleurs, Philippe Claudel introduit implicitement la question de la contamination de la nouvelle par d'autres genres, comme c'est le cas du conte, la fable et la poésie ainsi que le dialogue du récit bref avec les autres arts, notamment la peinture. On verra que la peinture et la poésie sont des thèmes qui reviennent dans plusieurs de ces nouvelles. *«Sans doute parce que le contact avec ces deux formes d'art peut provoquer un éblouissement lui aussi susceptible de faire chanceler les petites mécaniques. Sans doute aussi parce que, si parfois elles amènent l'homme à sa perte, poésie et peinture, le plus souvent, contribuent à le sauver en lui découvrant un autre monde, éternel et immuable»*, affirme l'auteur.

D'ailleurs, Philippe Claudel réalise cette emprise de l'art pictural sur son œuvre. Il en parle dans une de ses interviews réalisée en novembre 2009 :

«Je pense d'une façon générale que toutes les autres formes d'art (peinture, musique, photographie,... etc.) influence mon écriture. Je suis et aime être un individu perméable. De tous les arts, il me semble tout de même que

c'est à la peinture que j'emprunte le plus ses procédés et ses techniques²»

Une question nous vient, cependant, à l'esprit. Quelle est le rapport entre nouvelle et peinture? Quelle est le but de cette mise en abîme d'œuvres non verbales, qu'il s'agisse d'œuvres d'art pictural, musical ou de réalisations picturales telles que des illustrations (dans la nouvelle intitulée : *Le monde sans les enfants et autres histoires*, des illustrations de Pierre Koppe accompagnent le recueil, des portraits et des formes fantaisistes s'y mêlent pour bercer le lecteur dans un monde imaginaire sous le thème de l'enfance)?

Philippe Claudel évoque souvent les noms de grands peintres ou décrit carrément des œuvres d'art dans ses nouvelles. Certaines nouvelles apparaissent nettement comme des *ekphraseis*, en ce sens que la description, strictement visuelle, s'appuie sur une œuvre picturale.

Cette présence du caractère pictural dans le texte littéraire sert-elle l'économie du texte ou bien y aurait-il un autre objectif visé par l'auteur ?

On pourrait rapprocher l'art pictural de celui de la nouvelle en suggérant la subtilité comme point commun, mais surtout l'instantanéité. En effet, d'un côté, l'image instantanée fixée dans l'éternité par le pinceau du peintre interpelle le spectateur. D'un autre côté, la nouvelle avec l'aspect duratif réduit, la tension narrative qui prépare la chute finale et l'effet d'instantanéité propre à ce genre sont réunis pour faire la révélation, et par là-même, transformer le lecteur. Franck Evrard précise, à cet effet, que *«la violence instantanée que la nouvelle thématise se retrouve au niveau de la lecture même. La fin de la nouvelle de Barbey d'Aurevilly met en scène l'effet intense produit par le récit. [...]P. Tibi, parlant d'un « isomorphisme du bref et de l'aigu » montre comment la nouvelle, travaillant plus en profondeur qu'en surface, trouve une expression métaphorique à travers les images de l'agression et de la guerre. En jouant sur*

²[http:// altériteenlittérature. hautetfort.com/philippe-claudel/](http://altériteenlittérature.hautetfort.com/philippe-claudel/)

la tension narrative et sur l'instantanéité de la nouvelle, en privilégiant les points et la chute, certains nouvellistes ont l'ambition de transmettre en quelques pages une aventure, un passage qui transformera le lecteur³ ».

Il faut dire aussi que le rapprochement avec l'art pictural est particulièrement perceptible lorsqu'il s'agit d'aborder «la nouvelle instant». Celle-ci domine l'écriture de Philippe Claudel, comme nous allons le démontrer dans notre travail.

Voyons donc comment se fait la cohabitation entre l'art pictural et la nouvelle-instant. Il s'agit, pour nous, de voir aussi comment se fait cette cohabitation entre la nouvelle-instant et les autres arts.

Tout en rappelant la définition de la «nouvelle instant», selon l'expression de R. Godenne, qui gomme l'acmé⁴ dramatique et minimalise l'action, Franck Evrard précise, dans ce sens, que celle-ci « [...] se limite à des instants fugaces, se concentre sur un moment décisif de la vie du personnage, une confrontation ou une révélation. L'instant ne recouvre souvent qu'un non-événement frustrant, une rencontre ratée ou une espérance déçue. ⁵ ». Il poursuit : «Proche du tableau, la nouvelle présente des analogies avec l'arrêt sur image au cinéma ou avec l'instantanéité photographique⁶».

Dans *Les Petites mécaniques*, le personnage de Béata Désidério, obsédée par son rêve, veut l'immortaliser par le biais de la peinture. Elle sombre dans une telle mélancolie que seules les représentations, réalisées par le biais du rêve et de la peinture permettront de l'en délivrer. En effet, lors d'une nuit de transe, la comtesse finit par retrouver l'émotion de son premier rêve si désespérément recherché.

³ Franck Evrard, *La nouvelle*, Paris, Seuil, 1997, p.59.

⁴ L'acmé désigne est événement majeur, décisif dans le récit ou un moment intense qui correspond à l'apogée de la tension narrative.

⁵ Franck Evrard, *La nouvelle*, op. cit. , P.24.

⁶ Idem.

Le rapprochement entre les différents arts est évoqué à travers plusieurs nouvelles de notre corpus. La nouvelle «L'autre» met en scène un homme, Eugène Frolon, commerçant et père de famille qui découvre par pur hasard les poèmes de Rimbaud. Il décide de partir à la recherche de ce poète, dont les écrits l'obsèdent au plus haut point et le poussent à réfléchir sur la banalité de son existence. C'est bien à travers l'écriture et la peinture que les personnages de Philippe Claudel, livrés à eux-mêmes, retrouvent une quiétude qui les élève au-delà de leur routine. Devant la banalité et l'ennui de la vie ordinaire de ces personnages existe un autre monde, immuable et éternel. C'est celui de l'art.

Nous tenterons donc d'analyser le dialogue entre littérature et peinture dans le texte de Philippe Claudel. Il s'agit pour nous de comprendre les manifestations de la peinture dans le récit bref et de révéler aussi les motivations de l'auteur à partir de la transposition d'un art dans l'autre. La brièveté de la nouvelle est rapprochée de l'instantanéité du tableau de peinture.

Notons par ailleurs que Philippe Claudel introduit plusieurs écrivains dans ses nouvelles, tels que Proust, Hugo, Rimbaud. Les autres sont là, sous-jacents, diffus ou, au contraire, très facilement identifiables, présents là où on ne les attendait pas, venant se mêler au texte claudélien, engendrant des échos d'une œuvre à l'autre, suscitant des interrogations. Répondre à ces interrogations et à celles portant sur les fonctions et le sens des textes des autres écrivains et le sens de la présence de la peinture sera l'un des objets de notre travail de recherche.

Comme on peut le constater, il existe un dialogue entre la nouvelle claudélienne et les autres arts, comme c'est le cas de la peinture mais aussi de la musique et de la poésie. Il ne faut pas perdre également de vue que la nouvelle est à mi-chemin entre le conte et le roman sans pour autant cerner avec exactitude tous ses contours. Mais il s'avère que la nouvelle évolue, au tournant du XXe siècle, vers

une complexification in crescendo dans la mesure où, dépassant le simple récit anecdotique, elle devient un prétexte pour sonder la psychologie humaine. Jacques Chevrier relève, dans ce sens :

«Mieux que le roman, la nouvelle peut donc introduire au plus profond d'une conscience, dans ce monde fait de ruptures et de discontinuités où le jeu subtil des réminiscences permet d'accéder à une temporalité, voire à une autre vision de la réalité⁷».

Le glissement incessant d'un genre à l'autre (roman et nouvelle) chez Philippe Claudel laisse supposer un besoin pour l'auteur d'une forme d'écriture bien spécifique pour exprimer ce qu'il ressent. L'auteur est d'ailleurs conscient de ce dilemme qu'il relève dans la présentation⁸ de son recueil *Les Petites mécaniques*⁹ :

«La forme de la nouvelle m'a permis de mettre en scène cela, car la nouvelle, les nouvelles - parfois ici teintées de fantastique - autorisent une variété de juxtaposition, de tons, d'époques, d'humeurs, de couleurs que ne permet pas vraiment le roman. Grâce à elles, on peut passer d'un univers à un autre, aller, comme c'est le cas ici, de l'ambiance d'une foire moyenâgeuse à celle d'un palais baroque italien dans lequel, enfermée, une comtesse tente de faire peindre un rêve qu'elle a fait, passer de la vie étriquée d'un gardien de musée indifférent aux œuvres qu'il surveille à celle d'une jeune femme que l'on séquestre afin qu'elle devienne la Reproductrice de toute l'espèce humaine. Suivre un boutiquier du Second Empire, délaisser sa famille pour

⁷ Chevrier Jacques, « De Boccace à Tchicaya U Tam'si », in *Notre Librairie* n°111 octobre-décembre 1992, p.7.

⁸ <http://www.mercuredefrance.fr/titres/petitesmecaniques.htm>

⁹ *Les Petites mécaniques*, Mercure de France, Paris, 2002.

retrouver la trace d'un poète. Surveiller la rédemption d'un criminel, qui finira assassiné par celui qu'il avait été».

Ainsi, nous avons intitulé l'étude que nous proposons de faire : «L'écriture de la nouvelle dans *Les petites mécaniques, Trois petites histoires de jouets, Le monde sans les enfants et autres histoires* de Philippe Claudel ».

En effet, l'une des particularités remarquables du parcours de Philippe Claudel concerne l'importance de la nouvelle dans son œuvre. Et c'est autour de cette question que notre travail sera construit.

Sur ce point, nous pouvons le rapprocher d'auteurs comme Kafka ou Jean Giono (ce dernier, comme Claudel, était connu pour ses positions humanistes et pacifistes), que Claudel apprécie. D'ailleurs, le titre des *Âmes Grises* est un clin d'œil aux *Âmes fortes* de Giono et à celui des *Âmes mortes* de Gogol.

Dans ce sens, lors d'une de ses interviews¹⁰, Claudel, interrogé sur le choix de ses titres, avoue :

*«Ils [les titres] ne sont jamais choisis au hasard. Il faut qu'ils sonnent bien à mon oreille, qu'il y ait un accord profond entre eux et le texte. Je les aime aussi parfois intrigants, poétiques, avec aussi des clin d'œil à d'autres œuvres aimées, comme c'était le cas pour les *Âmes mortes* de Gogol, ou les *Âmes fortes* de Giono».*

Par ailleurs, nous avons remarqué que ses nouvelles semblent être à l'origine de récurrences. Le rêve, l'obsessionnel, la guerre, l'enfance ainsi que la cruauté et la tragédie, vécus par plusieurs de ses personnages, nous ont laissé perplexe et hésitant par rapport à leur signification. Ces unités récurrentes attirent notre curiosité et nous poussent à poser des questions sur leur présence. La réponse à ces questions est l'un des objectifs de notre

¹⁰ <http://alteriteenlitterature.Hautetfort.com/Philippe-Claudel/>

recherche car les récurrences peuvent être porteuses de sens. Franck Evrard écrit à ce propos:

«L'élément répété permet de relier des contextes différents, ce qui dispense d'explicitier les rapports. Les variations des motifs récurrents modulent le sens et suggèrent une interprétation. Dans Une partie de campagne, la symétrie et la répétition reflètent une vision pessimiste du monde. Le dédoublement des personnages féminins (Henriette/Mme Dufou) et des scènes rappelle la permanence du destin de la femme bourgeoise¹¹».

Toujours selon ce critique, la répétition, dans une nouvelle, se traduit par la reduplication de scènes. C'est le cas du pique-nique dans la diligence In *Boule-de-suif*, la reproduction de faits (la réapparition d'un chat dans le *Chat noir*), la création de réseaux sémantiques et thématiques ...

Il faut le préciser, la répétitivité est l'une des caractéristiques de la nouvelle, qu'il s'agisse de thèmes, de mots, de personnages ou de scènes. En effet, la brièveté fait apparaître la structure répétitive de la nouvelle. Dans son ouvrage intitulé *Lire la nouvelle*¹², Daniel Grojnowski relève l'importance de la récurrence dans l'interprétation:

«La répétition peut porter sur des éléments différents : isotopie lexicale, syntaxique, rhétorique ... Chaque fois elle contribue à attirer l'attention, à hiérarchiser l'information, à suggérer une interprétation. L'orchestration des motifs récurrents, leurs variations, orientent la lecture, elles

¹¹ Franck Evrard, *La nouvelle*, Paris, Seuil, 1977, p. 49 .

¹² Paris, Dunod, 1993, p164.

ébauchent un cheminement du sens, sans avoir à l'explicitier¹³».

Nous voulons à présent situer notre problématique. Quelle importance a l'écriture de la nouvelle comme valeur significative ? Pourquoi Philippe Claudel décide à un moment donné de son parcours littéraire d'écrire des nouvelles? L'écriture de par l'écriture du romanesque ou serait-elle une suite et une continuité de ses romans ? Le choix de la forme brève servirait-il un objectif précis?

L'hypothèse qui se profile derrière ces questionnements est la suivante: la spécificité poétique du récit bref, la concentration de son récit et sa forme elliptique lui donnent une forte valeur suggestive et dramatique. Cette spécificité propre à la nouvelle déstabilise le lecteur en le coupant de la totalité rassurante du roman. L'économie de lecture et le style lapidaire confère au récit bref une signification polysémique. Le choix de Philippe Claudel va se diriger vers la forme brève, à un moment donné de son parcours littéraire, car la voie du roman n'est plus possible. En tout cas, elle n'est pas la meilleure pour peindre un monde instable.

L'objet de notre étude est de montrer que la nouvelle est un catalyseur qui accentue le sens polysémique. Dans un premier temps, nous allons voir comment et pourquoi Philippe Claudel investit l'écriture de la nouvelle. Il s'agit pour nous de montrer comment la nouvelle, hyperbole par excellence de la polysémie, accentue les effets polysémiques.

Les thèmes de La Grande guerre, l'injustice sociale, le suicide, l'individualisme dans la société moderne sont abordés différemment dans la nouvelle de Philippe Claudel par rapport au roman de ce même auteur. En effet, la particularité de la nouvelle liée à son esthétique concentrée et guidée par le souci de l'efficacité,

Paris, Dunod, 1993, p.164.

contrairement au roman qui prétend à une ambition totalitaire, a une approche particulière des sujets avec un effet parfois dramatique... certains thèmes abordés servent ainsi l'économie générale de la nouvelle, dans la mesure où ils sont au service de l'implicite, du non-dit, par le dialogue qu'ils installent entre le lecteur et le texte «par dessus l'épaule» du récit. Ils contribuent dès lors à la production d'une pluralité de signification.

Selon F. Goyet (*La Nouvelle*), la nouvelle traditionnelle qui domine jusqu'au début du XXe siècle constitue un genre résolument monologique. L'œuvre fait entendre une voix, un seul discours et n'admet qu'une vérité unique qui reflète l'idéologie dominante de l'époque. L'exploitation narrative d'une situation, la mise en scène de caractères paroxystiques, les procédés d'accélération visant un effet à produire, la tension antithétique, s'exercent au détriment de l'étude de l'individu. Les personnages qui sont mis à distance, présentés dans leur différence, leur étrangeté ou leur exotisme (les paysans normands ou les petits employés de Maupassant), n'ont qu'une voix en perspective par rapport au narrateur qui impose sa vision du monde.

Mais cette univocité ne peut en aucun cas constituer un critère inhérent au genre de la nouvelle. Déjà au XIXe siècle, dans les nouvelles fantastiques de Mérimée ou de Maupassant, l'encadrement du récit et la multiplicité des narrateurs servent non plus à authentifier la véracité des faits, mais à jeter un doute sur la vérité des témoignages.

Au XXe siècle, la nouvelle recherche davantage la polyphonie, la confrontation de plusieurs voix à égalité et la coexistence de plusieurs vérités.

Souterraine, multiple et équivoque, l'écriture transgressive privilégie des situations exacerbées, exploite des thèmes et des valeurs refoulés comme le corps, la sexualité, la mort, la folie et le surnaturel. Echappant à la censure

logique ou idéologique, elle valorise tout ce qui est scandale ou déviance à l'égard de la raison comme dans les nouvelles de Dostoïevski.

Portée vers l'ironie et l'ambiguïté, la nouvelle moderne refuse une lisibilité trop grande et institue une incertitude interprétative. Le récit ne cherche plus à raconter de manière transparente. L'énigme de l'histoire racontée est moins importante que l'énigme de la narration, comme dans les nouvelles de Cortázar.

Borges dit à propos de sa nouvelle *Le Sud* : « [...] *il me suffira de prévenir qu'il est possible de le lire comme un récit direct de faits romanesques, et aussi autrement.* » Au lieu de faciliter le déchiffrement et satisfaire les attentes du lecteur, le texte polysémique laisse planer un doute sur les intentions de l'auteur. L'énoncé ironique (Aymé) ou humoristique (Allais), porteur d'un autre sens que celui qui est littéralement délivré, feint de raconter, d'informer, de convaincre afin de mieux leurrer le lecteur. L'économie de lecture et de style lapidaire chez les auteurs américains du XXe siècle comme Hemingway, Brautigan, Bukowski ou Carver font de la nouvelle un lieu des présentations en creux et de l'indéfinissable. Le récit aux descriptions et aux dialogues pauvres s'organise autour d'un fait ambigu, d'une absence de cause explicite.

Nous tenterons, à travers cette étude, de comprendre la prédilection de Philippe Claudel pour la forme brève. La nouvelle fonde son pouvoir, on le sait, sur des stratégies discursives et structurales. L'incipit, la clause, le titre de la nouvelle sont des lieux stratégiques dans lesquels le nouvelliste use de son savoir faire, avec l'efficacité que lui confère la brièveté d'un genre où chaque détail fait sens. Ainsi le nouvelliste est nécessairement conduit à faire des choix significatifs. La spécificité esthétique et poétique de la nouvelle, la surdétermination de ses éléments constitutifs, tels que l'incipit et la clause, tend à pluraliser la signification.

On tiendra compte dans ce travail de toute l'œuvre de cet auteur dans sa complémentarité et sa globalité (nouvelles et romans) mais aussi en comparaison avec d'autres formes brèves chez certains nouvellistes anciens et contemporains.

La forme brève a une particularité qui permet de transposer une sorte de fil d'Ariane qui lie les différentes nouvelles dans un même recueil comme celui des *Petites mécaniques* :

«M'a toujours intimement touché la fragilité de nos vies ; ou plutôt, la fragilité de leur tracé qui, parfois, s'égaré, se brise, alors même que rien, ou si peu de choses, laissent prévoir ces accidents le plus souvent secrets. La vie est donc bien cette petite mécanique, que l'on pense impeccablement réglée, infaillible, sûre d'elle-même et qui pourtant soudain se dérègle et se grippe. L'abandon, le doute, la folie, le silence, le retrait, la mort bien sûr sont ces grains de sable, minces mais aussi incontestables qu'indestructibles, qui parviennent à bloquer les rouages et les jeux¹⁴».

C'est assurément la pratique de la «nouvelle-instant» qui constitue l'une des grandes spécificités de la démarche de Philippe Claudel. Il s'agit d'un texte, souvent court, qui raconte moins qu'il ne cerne des moments de vie importants, décisifs, uniques, ou bien d'autres plus habituels. Des moments comme il y en a et comme il y en aura encore dans toute existence.

Il ne faudrait pas oublier que cette forme particulière de nouvelle, à savoir, la nouvelle instant, est apparue dès le début du XXe siècle avec les œuvres d'un Charles-Ferdinand Ramuz et d'un Marcel Arland nouvellistes majeurs de l'époque mais bien oubliés à l'heure actuelle. Tout au long du siècle seront

¹⁴ Propos de Ph.Claudel sur le site : <http://www.mercuredefrance.fr/titres/petitesmecaniques.htm>

nombreux les nouvellistes à concevoir la nouvelle de la sorte, plusieurs d'entre eux n'hésitant pas à prendre la plume pour s'expliquer sur leur conception de cette notion de l'instant : J.M.G. Le Clézio, Christiane Baroche, Andrée Chédid, Jean Cayrol ... La première impression qui se dégage des nouvelles de Philippe Claudel est celle d'une écriture d'une grande variété thématique et formelle. Les nouvelles s'attachent à l'humain qui est au centre du travail de Philippe Claudel, saisi dans plusieurs attitudes.

Mais Philippe Claudel peut écrire des nouvelles dans lesquelles il ne se passe rien sur le plan de l'histoire. Il peut écrire, également, des nouvelles à partir de bribes d'une vie. C'est le cas du recueil *Trois petites Histoires de jouets* dans lequel l'auteur met les projecteurs sur des moments de vie de trois personnages pour qui un événement va changer le courant de leur vie.

Nous essayerons de comprendre la prédilection de Philippe Claudel, dans son parcours d'écrivain, pour le récit bref. Ceci nous ramène à comprendre sur quoi repose la brièveté de ses nouvelles et les effets de sens qui en résultent. Pour pouvoir comprendre et situer l'écriture de la nouvelle de Philippe Claudel, nous nous sommes appuyées sur la démarche théorique de Daniel Grojnowski, présentée dans son ouvrage intitulé *Lire la nouvelle*. Parallèlement, nous ferons appel à plusieurs visions critiques se rapportant sur le récit bref pour pouvoir cerner et définir les caractéristiques de l'écriture nouvelle de notre auteur. C'est dans ce sens que nous interrogeons les techniques d'expressions utilisées par Philippe Claudel dans l'ensemble de ses nouvelles pour pouvoir ainsi distinguer la morphologie de l'écriture nouvelle chez lui et ses stratégies d'écriture.

La morphologie de la nouvelle concerne les éléments constitutifs du récit bref, notamment l'espace, les personnages et le temps. Les techniques d'expressions relèvent pour leur part des options que les auteurs mettent en œuvres. Elles recouvrent des manières de faire qui intéressent l'art de la nouvelle, plus précisément une manière de capter l'intérêt, de caractériser, d'organiser, de

disposer des indices, de produire des effets. Autrement dit, notre objectif est de dévoiler les composantes morphologiques constitutives du récit dans les nouvelles de Claudel ainsi que la manière avec laquelle l'auteur manipule ces mêmes composantes morphologiques. Cette manière de faire procède des stratégies de l'auteur.

Les stratégies de l'écriture, à savoir le titre, l'épigraphe, le recueil, l'incipit et la clausule feront, également, l'objet de notre analyse.

Nous allons montrer également que l'énoncé ironique et l'écriture fragmentaire constituent d'autres éléments forts des compositions de la nouvelle claudélienne.

Démarche d'ensemble:

A la lumière de ce type de questionnement, nous pouvons d'ores et déjà définir la démarche que nous avons décidé d'adopter.

-La première partie est intitulée *La structure*. Elle comporte trois chapitres : le premier est consacré aux *Personnages*, le second à *L'espace du récit bref, lieu de la mémoire*, alors que le troisième chapitre concerne les *Rythmes temporels*. Dans cette partie, nous essayerons d'examiner la morphologie de la nouvelle de Philippe Claudel. Nous avons accordé une attention particulière au traitement du temps, de l'espace et des personnages parce qu'il n'est pas le même que dans le roman.

Donc, pour arriver à détecter les stratégies d'écriture de la nouvelle, nous avons pensé qu'il serait intéressant d'analyser en premier lieu et qui constituera la première partie de la thèse, la morphologie de la nouvelle chez Claudel à travers ces trois éléments : l'espace, le temps et les personnages.

La nouvelle se limite à un seul lieu, à un moment déterminé ainsi qu'à un nombre restreint de personnages. Nous verrons dans cette partie les effets de sens recherchés par le nouvelliste lorsqu'il pratique l'écriture de la forme brève.

La deuxième partie concerne les procédés ou stratégies d'écriture mis en œuvre par l'auteur. Intitulée *«Les effets de structures : points stratégiques»*, elle comporte trois chapitres, à savoir *Symétrie élémentaire de la forme brève: incipit, titre et épigraphe, la question de la Clausule et le recueil de nouvelle, ainsi que Types de nouvelles : diversité comme originalité*. Nous examinerons dans cette partie les principes structurels sur lesquels joue le récit bref pour tenter ensuite de cerner les effets de sens qu'ils produisent à travers la lecture de la nouvelle.

Nous verrons comment les contraintes de la brièveté et la concentration influent sur la structure de la nouvelle en produisant de forts effets structurants. Pour pouvoir détecter les stratégies de l'écriture nouvelliste chez Philippe Claudel nous proposons d'examiner quelques-uns des symétries propres à ce genre de récit, tels que l'incipit, le titre, la pointe ou la clausule (ouverte ou fermée) et le recueil.

La question du recueil sera au cœur de notre problématique. Nous essayerons de voir si l'auteur est lui-même à l'origine du regroupement en recueil de ses nouvelles. (*«L'organisation du recueil, la composition de l'ensemble, les critères de sélection, le choix du titre général(...) tous ces éléments orientent le sens »*¹⁵).

Dans son ouvrage *Le conte et la nouvelle*, Jean-Pierre Aubrit aborde la question du recueil. Pour lui, le recueil de nouvelles est confronté à une double exigence : l'unité et la diversité. Plutôt donc que de courir après le modèle de la cohésion romanesque au risque de s'y perdre, le recueil de nouvelles peut emprunter d'autres voies pour réaliser cette exigeante ambition:

¹⁵ Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2e édition, 2008, p.72.

«Ainsi la beauté d'un recueil de nouvelles est une beauté paradoxale ; elle réside à la fois dans la variété et dans l'unité, c'est-à-dire dans l'harmonie d'un système qui permet, qui requiert même la liberté de chacun des éléments qui le constituent.¹⁶»

La question est la suivante: chez Philippe Claudel, le regroupement des nouvelles tient-il à l'arbitraire, à des contingences matérielles ou à un projet délibéré?

Nous verrons qu'au-delà de l'unité thématique, deux facteurs principaux contribuent à composer le recueil et à lui assurer une dynamique propre : son titre, et l'ordre dans lequel sont agencées les nouvelles. Aussi, parce que la nouvelle *«est un récit non autonome»* comme l'affirme Yves Stalloni¹⁷, non pas qu'elle ne se suffise pas à elle-même, mais plutôt parce qu'elle s'insère dans un ensemble avec lequel la nouvelle crée un réseau de relation qui oriente le sens avec réciprocité.

Dans cette partie, nous aborderons également les différentes variétés de nouvelles chez Philippe Claudel et les enjeux inhérents à ce choix de types de nouvelles.

Dans la troisième partie de notre travail, nous aborderons la dimension polyphonique de la nouvelle. Nous démontrerons que la spécificité morphologique et les stratégies d'écriture de la nouvelle claudélienne ne sont pas les à conférer au récit bref une signification polysémique.

Ainsi, la question qui se pose à nous est la suivante : dans quelle mesure pouvons-nous dire que les nouvelles de Philippe Claudel sont polyphoniques ?

L'objectif de cette partie est d'identifier et d'analyser les greffons textuels des autres auteurs auxquels se réfère notre nouvelliste, ainsi que la mise en abîme de la peinture et de l'Histoire, puis d'en cerner la polyphonie engendrée par le

¹⁶ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Armand Colin, coll.Cursus, 3^{ème} éd, Paris, 2006, p.87.

¹⁷ Yves Stalloni, *Aspects de la nouvelle*, L'école des lettres, 15/03/1982

mélange des genres, la convocation du mythe et la référence aux autres auteurs. Le repérage du mythe est plus ou moins complexe vu que la référence à ce dernier ne se fait pas toujours de manière explicite. Cette partie tentera de décoder la présence de chaque genre, greffons textuels ou l'Histoire et son mécanisme et fonctionnement lors de son intégration dans la nouvelle claudélienne.

La place de l'écriture de Philippe Claudel dans la littérature contemporaine peut être abordée à travers deux axes : d'abord, il s'agit de la dimension de l'hybridité : le dialogue dans ses nouvelles avec les autres genres littéraires et les autres arts (cinéma : l'auteur en parle dans un de ses entretiens ; peinture, poésie...). Une dimension de l'intertextualité est repérée à partir de la référence aux autres auteurs.

Afin de répondre à la question citée précédemment et aux autres interrogations qui en découlent, nous avons organisé notre réflexion dans cette dernière partie en quatre chapitres.

Le premier chapitre intitulé «le dialogue des textes», comporte plusieurs parties. L'une est consacrée à la présence d'Arthur Rimbaud, et plus précisément de son œuvre les Illuminations dans les nouvelles de Philippe Claudel que nous avons retenues. L'autre est consacrée à la présence de Victor Hugo, Kafka, Gustave Nadaud et les autres, dans les mêmes nouvelles de Ph. Claudel.

Le second chapitre, intitulé Quand les arts dialoguent, porte sur la Nouvelle et peinture : un lien intime. Il s'agit plus précisément de cerner la présence de l'art pictural dans l'œuvre claudélienne. La présence de Proust et la référence au courant impressionniste dans la nouvelle claudélienne seront également au cœur de notre étude dans ce chapitre.

Le troisième chapitre est intitulé La voix du mythe dans les œuvres de Philippe Claudel. Il sera question de décoder la présence du mythe du poète maudit. Aussi, afin de mieux cerner les enjeux de la reprise et la réactualisation de la

figure du mythe du poète maudit dans le texte de Philippe Claudel, il importe d'abord de définir ce mythe et d'exposer ses principales implications.

Un quatrième chapitre *La nouvelle et la Grande guerre* permet de mettre en évidence la signification de l'Histoire dans notre corpus. Cette partie de notre travail se propose de comprendre les différentes évocations de la Grande Guerre et la façon dont la forme brève, en usant de procédés qui lui sont propres, institue une polyphonie de lecture.

L'intitulé de notre thèse qui est «L'écriture de la nouvelle chez Philippe Claudel», porte en lui-même les éléments théoriques que nous devons élucider. Ce sont les procédés d'écriture de Claudel que nous essayerons de définir en nous appuyant sur les travaux de Jean-Pierre Aubrit: *Le conte et la nouvelle*, Armand Colin, Paris, 2006. Les deux ouvrages des deux incontournables spécialistes du récit bref, notamment René Godenne, *La nouvelle*, Honoré Champion, Paris, 1995 et celui de Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, DUNOD, Paris, 1993, vont contribuer à cerner la morphologie et les stratégies d'écriture de la nouvelle chez Philippe Claudel.

L'ouvrage de Bernard Alluin Yves Baudelle (Eds), *la nouvelle II, Nouvelles et Nouvellistes au XX siècle*, travaux et recherches, CollectionUI3, Universités Charles-de-Gaulle- Lille III, 1992 et celui de Philippe Andrès, *La Nouvelle*, Ellipses, édition marketing S.A, 1998 nous permettront, également, de déblayer le terrain pour pouvoir cerner la forme brève chez ce nouvelliste.

L'ouvrage *Des Mots pour la peinture*¹⁸ de Jean-Pierre Aubrit est un support théorique intéressant qui nous servira à saisir l'effet de sens que procure la peinture à l'univers créateur de Ph. Claudel. Nous interrogerons le rapport de la peinture avec la nouvelle dans le sens de l'investissement d'une instantanéité.

¹⁸ Jean-Pierre Aubrit, *des mots pour la peinture*, Paris, Seuil, Coll. Beaux Livres, 2010

L'effet produit sur un lecteur de nouvelle, l'effet esthétique et la violence d'évocation opéraient de la même manière qu'un tableau. Dans une nouvelle, la description des lieux et des personnages valant presque pour elle-même, ne donnant lieu à aucun développement, l'action étant réduite. Cette fixité s'inscrit sur une surface limite dans la forme brève, comme peut le faire un tableau.

En effet, la brièveté de la nouvelle, accentuant la disjonction des indications simplement juxtaposées, introduit une rapidité dans l'écriture, qui fait penser à l'instantanéité du tableau. Les mots, comme les touches du tableau, en se juxtaposant vont créer des vibrations de l'émotion et des sensations traitées à la manière de la peinture impressionniste. Aussi, cette confluence entre écrire et montrer demeure polysémique et laisse le champ libre et ouvert à l'interprétation.

Les travaux de Daniel Bergez¹⁹ et ceux de Bernard Vouilleux paraissent, dans ce contexte, incontournables pour mettre en évidence les rapports entre peinture et littérature. Bernard Vouilleux montre dans un de ces ouvrages consacré aux auteurs français du XIXe siècle que dans le cas de Balzac, les références artistiques s'inscrivent dans l'économie de la description. Pour Vouilleux, cette référence à l'art appelle à l'imagination. En effet, il affirme que les références artistiques dans le cas de Balzac viennent moins à servir à désigner une œuvre d'art qu'à créer une « *illusion référentielle qui invite moins à [en] voir l'image, en se la représentant qu'à la rêver, à la décliner imaginativement*²⁰ ».

Par ailleurs, en relevant les stratégies de l'écriture de la forme brève chez Claudel, nous essayerons de voir si l'auteur des *Âmes Grises*, à l'instar de grands nouvellistes tels que Kafka, Maupassant, Tchekhov ou Le Clézio, qui n'ont cessé de réinventer ce genre tellement celui-ci est maniable, arrive, quelque part, lui aussi, à renouveler le genre. Dans cet ordre d'idées, une question s'impose d'elle-même : dans quelle mesure cette écriture de la forme brève chez Claudel

¹⁹ *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2009.

²⁰ Bernard Vouilleux, *Le Tournant «artiste» de la littérature française. Ecrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann, Coll. «Savoir Lettres», 2011, p.74.

pourrait-elle se démarquer pour s'inscrire dans la littérature contemporaine ? Avec sobriété mais fermeté, Derrida nous rappelait une vérité que la modernité littéraire actualise : « Tout texte participe d'un ou plusieurs genres²¹ ».

D'autre part, la forme brève soulève pour nous la question inévitable du genre et la spécificité de cette forme d'écriture.

On peut s'étonner que la nouvelle demeure en quelque sorte le parent pauvre des études littéraires. Ses origines fluctuantes et insaisissables, l'indétermination de ses limites, qui est l'une des caractéristiques majeures du genre de la nouvelle, font que cette forme brève a eu du mal à se faire reconnaître comme genre autonome et valorisant. La nouvelle a pourtant une généalogie fort ancienne, remontant aux racines-mêmes de la littérature, et l'on découvre parmi ces ancêtres, *Les fabliaux médiévaux*²² français et le *Décameron*²³ italien de Boccace. On y trouve, également, les noms de figures tels Balzac, Maupassant, Flaubert, Zola, Cervantès, Voltaire... ainsi que des nouvellistes contemporains : Kafka, Camus, Sartre, Joyce.

Il s'avère nécessaire pour nous de faire un retour en arrière pour cerner les origines et les métamorphoses qui ont marqué à travers les siècles cette forme brève, laquelle est située au cœur même d'une définition mouvante sans être péjorative.

L'origine du terme «nouvelle», qui vient du latin populaire «nouvela», remonte au Moyen Âge, et plus précisément au XIIIe siècle. C'est sous l'acceptation courante de « faits récents » qu'apparaît, pour la première fois, le terme «nouvelle», avant de désigner, dans le champ littéraire :

²¹ J. Derrida, « La loi du genre », dans Partages, Paris, Galilée, 1986.

²² *Fabliaux et Conte du Moyen Âge*, édition de Nelly Caullot, Hatier, 1955.

²³ Boccace, *Décameron*, 1349-1351 (Le Livre de poche n°702).

«Un écrit racontant une histoire qui n'est pas obligatoirement récente, mais qui obéit à un certain nombre de contraintes qui semblent se stabiliser, (...), autour des impératifs de longueur, clarté de l'intrigue et simplicité des personnages²⁴ ».

Notons par ailleurs que dans le champ littéraire, la nouvelle avait du mal à se poser comme un genre autonome. Pour preuve, il suffit de rappeler la définition d'Emile Littré dans son dictionnaire : *« une sorte de roman très court, récit d'aventures intéressantes ou amusantes²⁵ »*. Bien que la définition reconnaisse la place importante accordée au lecteur, puisque ce dernier doit ressentir un plaisir didactique ou ludique, il reste que la nouvelle n'était pas reconnue comme un genre spécifique et distinct du roman. La même définition qui part d'une gêne à circonscrire le genre dans sa spécificité condamne la nouvelle à devenir un sous-produit narratif.

D'autre part, la définition du Grand dictionnaire universel du XIXe siècle ne va pas résoudre ce problème du statut de la nouvelle. On remarquera à partir de cette définition qu'il est difficile d'établir de manière définitive les contours spécifiques caractérisant ce genre, comme s'il y avait une obligation à faire référence à un modèle à priori : le roman ou le conte.

«Comme genre littéraire, la nouvelle tient aujourd'hui «le milieu » entre le roman et le conte ; c'est d'ordinaire une courte étude de mœurs, de sentiment ou de caractère, une simple aventure resserrée dans un cadre étroit, et ce genre, pour avoir quelque valeur, demande une certaine finesse de touche²⁶ ».

²⁴Philippe Andrès, *la nouvelles, thèmes et études*, Paris, Editions marketing S.A, 1998.

²⁵ Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, publié à partir de 1863, puis dans sa deuxième édition 1872-1877.

²⁶ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire Universel, 1866-1877.

De fait, un certain mépris persiste, parce que, sous prétexte de brièveté, certaines nouvelles tournent court²⁷, et parce qu'elles souffrent très souvent de la comparaison avec le roman. Pourtant, de nombreuses formes brèves maghrébines ou étrangères d'expression française sont publiées depuis des années pour ne pas dire des siècles. Pour encourager de telles publications, des prix sont même décernés de plus en plus ces dernières années dans la région du Maghreb et dans l'outre-mer.

En tenant compte de ce contexte, et du fait que la forme brève semble être un terrain vierge à l'exploitation, étant donné le manque d'études universitaires l'ayant abordée, mon projet sera donc d'étudier la nouvelle contemporaine d'expression française dans une perspective comparatiste et ce, à partir d'un corpus qui prend en ligne de compte la forme brève chez un auteur contemporain, à savoir Philippe Claudel, et les autres nouvellistes ayant marqué l'écriture du récit bref.

De ce fait, le choix préalable de trois nouvelles, *Les Petites Mécaniques*, *Trois petites histoires de jouets*, *Le Monde sans les enfants et autres histoires*, s'il paraît restrictif, ne nous empêchera pas de diriger notre travail dans une perspective plus ouverte et globale en l'inscrivant dans le champ littéraire et de ceux qui ont fait la forme brève.

²⁷ MIGNARD, Annie : *La nouvelle française contemporaine*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, 2000, p.9

Partie I :
La structure

Introduction

Si Philippe Claudel choisit d'écrire des nouvelles, c'est en grande partie motivé par la spécificité qui caractérise le genre de la nouvelle. En effet, le récit bref, loin d'être une sorte de roman en réduction, comprend des spécificités qui le distinguent par ses effets et son écriture des autres genres dont il est proche, comme le roman mais aussi le poème en prose, voire le théâtre. Malgré les différences notables entre les définitions variées que les spécialistes et les auteurs ont données de ce genre, la notion de brièveté fait l'unanimité, tant auprès des critiques que des écrivains. Néanmoins, la brièveté doit être sur ce point distinguée de la notion de «court», avec laquelle, comme le rappelle Gérard Dessons²⁸, elle a été confondue, à tort. Le court désigne en réalité une dimension matérielle. En revanche, on peut rejoindre les propos de Gérard Dessons en disant :

« Avant d'être du formel, la brièveté est un mode de signification²⁹ ».

Inscrit dans des limites précises et assez étroites, le récit bref ne peut, comme les romans, représenter la vie collective, le monde dans sa diversité et sa complexité. Cependant, la différence entre le roman et la nouvelle qui traverse l'histoire littéraire contemporaine est moins une question de volume que de nature. Elle porte sur la structure, la composition et le mode de perception de ces deux types de narration.

De son côté, Julio Cortázar signale ainsi l'existence dans le récit bref de forts effets structurants. Baudelaire affirme que «*la nouvelle, plus resserrée, plus*

²⁸ «La Notion de brièveté», *La Licorne*. Brièveté et écriture, sous la direction de Pierre Testud, actes du colloque de Poitiers avril 1991, Poitiers, Publication de l'UFR de langues et littératures de l'Université de Poitiers, 1991, p.3-11.

²⁹ Ibid., p.3.

condensée [que le roman], jouit des bénéfiques éternels de la contrainte : son effet est plus intense» (Théophile Gautier, iv, in *L'Art romantique*).

C'est dans cet esprit que nous proposons d'étudier la brièveté de la nouvelle claudélienne. Pour Philippe Claudel, celle-ci désigne avant tout une façon d'utiliser le langage et la recherche de certains effets.

Comprendre la prédilection de Philippe Claudel pour la nouvelle, à certains moments de son parcours d'écrivain, revient ainsi entre autres à analyser ce sur quoi repose la brièveté de ses nouvelles ainsi que les effets qu'elle entraîne par sa mise en place. Ce sera l'objet principal de la partie réservée à la structure de la nouvelle. On examinera d'abord les principes structurels sur lesquels joue le récit bref, pour mettre ensuite en valeur les effets de sens qu'ils induisent dans la lecture de la nouvelle.

Contrairement à plusieurs auteurs contemporains qui prétendent ne pas distinguer de nettes frontières entre les différents genres qu'ils pratiquent, Philippe Claudel est conscient de la spécificité de cette forme particulière qu'est la nouvelle.

Le goût de Philippe Claudel pour les nouvelles s'explique par le fait que selon lui, le genre bref est, parmi les genres narratifs, celui qui évite mieux l'écueil de la théorisation. Le glissement incessant d'une forme à l'autre (roman et nouvelle) chez Philippe Claudel, laisse supposer un besoin pour l'auteur d'une forme d'écriture bien spécifique pour exprimer ce qu'il ressent. L'auteur le relève d'ailleurs dans la présentation³⁰ de son recueil *Les Petites mécaniques*³¹ :

*La forme de la nouvelle m'a permis de mettre en scène cela,
car la nouvelle, les nouvelles - parfois ici teintées de
fantastique - autorisent une variété de juxtaposition, de tons,
d'époques, d'humeurs, de couleurs que ne permet pas*

³⁰ <http://www.mercuredefrance.fr/titres/petitesmecaniques.htm>

³¹ *Les Petites mécaniques*, Mercure de France, Paris, 2002.

vraiment le roman. Grâce à elles, on peut passer d'un univers à un autre, aller, comme c'est le cas ici, de l'ambiance d'une foire moyenâgeuse à celle d'un palais baroque italien dans lequel, enfermée, une comtesse tente de faire peindre un rêve qu'elle a fait, passer de la vie étriquée d'un gardien de musée indifférent aux œuvres qu'il surveille à celle d'une jeune femme que l'on séquestre afin qu'elle devienne la reproductrice de toute l'espèce humaine. Suivre un boutiquier du Second Empire, délaissier sa famille pour retrouver la trace d'un poète. Surveiller la rédemption d'un criminel, qui finira assassiné par celui qu'il avait été.

Ainsi, à travers cette présentation, Philippe Claudel met-il en évidence la variété du genre. Il évoque implicitement l'art de la nouvelle qui repose sur une théorie de l'effet dont les plus grands spécialistes du genre ont en fait l'un des principes du genre.

En effet, la nouvelle, comme tout récit bref, exclut (ou raccourcit) la description ou le portrait ; elle contribue à l'esthétique de la brièveté et cultive la surprise, souvent concentrée dans l'épilogue. Enfin, elle supprime les préparatifs, les mouvements d'approche pour commencer in medias res et arriver plus vite à la crise et au dénouement³².

Dans un célèbre article, traduit sous le titre « *l'Art du conte* », Baudelaire interprète les propositions du célèbre américain Edgar Poe. L'auteur des *Fleurs du mal*, s'attachant aux problèmes de composition du récit bref, met l'accent, dans cet article, sur les priorités narratives et l'effet de sens produit sur le lecteur :

« Parmi les domaines littéraires où l'imagination peut obtenir les plus curieux résultats, peut récolter les trésors, non pas les plus riches, les plus précieux (ceux-là

³² Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Armand Colin, 2^{ème} édition, Paris, 2008, p. 70.

appartiennent à la poésie), mais les plus nombreux et les plus variés, il en est un que Poe affectionne particulièrement, c'est La nouvelle. Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par les tracasseries des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la totalité d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue. L'artiste s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents ; mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents. Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière, il ne doit se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à faire le dessein prémédité»³³.

La brièveté favorise cette démarche en faveur de l'unité, de l'intensité qui produit un effet de « circularité » autonome:

«Ce qui séduit, c'est l'appréhension d'une histoire immédiatement achevée peu de temps après qu'on l'a commencée. Tout ce qui est arrivé est relaté en quelques pages qui ne laissent attendre nulle péripétie supplémentaire. Le récit bref forme à lui-même un univers clos, autonome, un microcosme événementiel»³⁴.

³³ Baudelaire, «Notes nouvelles sur Edgar Poe», III, dans *Œuvres esthétiques*, 1857, cité par Daniel Grojnowski, dans *Lire la nouvelle*, op.cit., p. 28.

³⁴ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op.cit., p. 57.

Dans son texte sur Théophile Gautier, Baudelaire nous montre justement les subtilités qui distinguent le roman de la nouvelle, et l'approche tient ici à l'aspect matériel du texte, lié à sa brièveté :

«Ils (le roman et la nouvelle) s'adaptent à toutes les natures, enveloppent tous les sujets, et poursuivent à leur guise, différents buts. Tantôt c'est la recherche de la passion, tantôt la recherche du vrai [...] le roman [...] ne subit d'autres inconvénients et ne connaît d'autres dangers que son infinie liberté. La nouvelle, plus resserrée, plus condensée jouit des bénéfiques éternels de la contrainte : son effet est plus intense ; et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet»³⁵.

Ainsi, une mention particulière mériterait d'être accordée, dans ce sens, au traitement du temps, de l'espace et des personnages, qui n'est pas le même que dans le roman, puisque la nouvelle se limite à un lieu et un moment déterminés ainsi qu'à un nombre restreint de personnages.

Nous allons voir à travers cette première partie de notre travail, consacrée à la structure du récit bref, que la spécificité de la nouvelle, de par ses effets structurants, est d'accorder une place importante au temps, à l'espace et au personnage. Ces effets structurants ont un retentissement particulier sur le plan de la signification. Ainsi, nous allons démontrer dans notre analyse que la nouvelle traite le temps, l'espace et le personnage d'une façon qui lui est propre.

³⁵ Théophile Gautier, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, t. II, p.119.

Chapitre I :Les personnages

1. La Brièveté et l'exploration d'une subjectivité :

A travers cette analyse, nous essayerons de montrer que c'est dans une tendance marquée par la littérature « au présent³⁶ » que s'inscrit l'écriture de Philippe Claudel, perceptible à travers les trois recueils, le choix de la forme brève pour l'exploration des profondeurs.

Alors que l'ouvrage de Dominique Viart et Bruno Vercier³⁷ traite des œuvres littéraires d'aujourd'hui avec des exemples riches et diversifiés (près de 1000 auteurs cités) et des analyses fines, le genre de la nouvelle n'a pas eu le même intérêt. En choisissant d'étudier l'œuvre de Philippe Claudel, j'ai toutefois choisi de privilégier le genre du récit bref, auquel, justement, *La littérature française au présent* ne consacre que quelques approches aussi pertinentes qu'isolées (alors que la poésie est abordée à travers quatre chapitres et l'écriture dramatique trois autres).

Tout en retenant la célèbre définition en six points que présente méthodiquement Michel Viegnes³⁸, nous y ajouterons les précisions pertinentes de Marcel Bréon :

«Une nouvelle n'est ni l'ébauche ni le résumé d'un roman,

³⁶ Cf. titre de l'ouvrage de Dominique Viart et de Bruno Vercier *La littérature française au présent. Héritages, modernité, mutations*, Bordas, 2005.

³⁷ Ibid.

³⁸ 1. «Un texte en prose, nécessairement bref, narratif ou descriptif, dont la finalité est avant tout littéraire, c'est-à-dire esthétique.

2. Un texte qui, lorsqu'il narre une histoire, est nécessairement simple, monothématique, d'une ligne narrative assez pure, d'une densité qui exclut les temps morts, et qui précède par induction que par synthèse.

3. Un texte qui, lorsqu'il narre une histoire, présente des personnages particularisés, dotés d'une certaine épaisseur, à moins que l'intérêt porte exclusivement sur les circonstances ou l'événement lui-même.

4. Un texte qui comporte des références spéciales et temporelles à la réalité extérieure, et qui s'inspire d'une conception linéaire du temps.

5. Un texte qui présente empiriquement le monde phénoménal sans supposer à priori une réalité organisatrice transcendante et omniprésente.

6. Un texte qui, lorsqu'il comporte du surnaturel, ne le présente pas comme allant de soi, mais au contraire comme la négation brute d'un ordre rationnel qui constitue le véritable arrière-plan philosophique du texte.» Michel Viegnes, *L'Esthétique de la nouvelle au XXe siècle*, American University Studies, Ser. 2, Romance languages and literature, vol. 104, Peter Lang, New York, Berne, Frankfurt, Paris, 1989, p. 39.

mais une œuvre d'art totale en elle-même ; se suffisant à elle-même, contrainte mais enrichie par ses limites, et obéissant à une technique qui exige autant d'application que de spontanéité³⁹».

Toujours dans le cadre de la définition de la nouvelle, Michel Viegnès affirme :

«[...] c'est au XXe siècle que la nouvelle s'est développée selon l'éventail le plus riche de ses possibilités. [...] Les catégories majeures [...] sont au nombre de cinq : la nouvelle-histoire, la nouvelle-portrait, la nouvelle biographique, la nouvelle-instant et la nouvelle-descriptive⁴⁰».

Dans les différents recueils de Philippe Claudel, c'est de loin la quatrième de ces catégories qui domine, répondant à la définition que propose René Godenne. Selon ce spécialiste du récit bref, le propos de la nouvelle- instant « *n'est pas de raconter, de susciter un intérêt anecdotique* », mais de mettre en valeur « *la substance émotionnelle de l'instant⁴¹* ». Tout en s'appuyant sur les propos de Nathalie Sarraute et de Dominique Barbéris, Godenne précise dans sa plus récente *Etude sur la nouvelle de langue française* :

³⁹ Marcel Bréon, cité par René Godenne dans *Etude sur la nouvelle de langue française*, tome 1, Editions Slatkine, Genève, 1993.

⁴⁰ Michel Viegnès, op.cit., p.57.

⁴¹ René Godenne, *La Nouvelle française*, Paris, PUF, 1974, p.127.

«La nouvelle-instant est caractérisée par l'évocation, la suggestion de l'émotion, par l'écriture de l'intime, mais aussi de l'infini. L'instant décrit peut être très court dans le temps déroulé du récit (un geste, une pensée) mais se déployer dans le temps de l'écriture»⁴².

«Il doit y avoir quelque chose d'enveloppé, d'allusif, d'aigu, qui se prolonge en vous comme la sonorité d'une note»⁴³.

Ainsi, René Godenne a donné le nom de «nouvelle-instant» au récit bref qui fixe et sature le présent pour l'opposer à «la nouvelle-histoire». Il est question, dans ce genre de récit, de saisir des instants dans ce qu'ils ont de décisif, soit par leur exemplarité, soit au contraire par leur caractère exceptionnel.

Concernant le premier cas, c'est une brusque et inattendue prise de conscience où s'éclaire brutalement le sens d'une vie. Dans le second cas, c'est en réalité l'équivalent de la «crise» de la tragédie classique, l'épreuve au terme de laquelle va se réorienter le cours d'une existence. Mais dans les deux cas cités, *«les personnages sont moins situés dans une durée que saisis dans un geste fugitif, un éclairage brusque qui laisse le reste dans l'ombre : le présent est lourd de tout le passé qui l'explique et le justifie. En conséquence, le point de gravité du récit se déplace du chronologique au psychologique, et le nouvelliste s'attache moins à structurer son récit sur l'axe vertical de la narration qu'à le ramifier sur l'axe horizontal de la perception et de la conscience»⁴⁴.*

Certains nouvellistes, comme c'est le cas d'Anne Bragance ou Mireille Best, font

⁴² Nathalie Sarraute, propos cités par Renée Godenne, dans *Etudes sur la nouvelle de langue française*, tome 3, éditions Slatkine, 2005.

⁴³ Idem

⁴⁴ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, nulle éd. Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2006, p. 91.

d'ailleurs de la notion de « descente » vers les profondeurs de l'être le point principal de leur définition de la nouvelle :

«Si le roman peut être assimilé au parcours d'un ou plusieurs personnages -forcément linéaire, que l'on y bouscule ou non la chronologie, et forcément horizontal qu'elle que soit la forme adoptée- la nouvelle peut être assimilée à une immersion dans l'instant -forcément vertical, et avec des degrés de profondeur.⁴⁵ »

Certaines nouvelles de Philippe Claudel mettent en scène des personnages soudainement dégagés de leurs masques. Des masques qu'ils portent pour se cacher, même pour eux-mêmes, d'une vérité dérangeante. L'espace d'un « instant », ils sont mis à nu et confrontés à un état, sombre ou lumineux, déterminant le changement de leur existence. Cet instant décisif dans leur vie ne pourra plus être oublié ou ignoré. En effet, le personnage, jeté dans la nudité de son expérience, se retrouve confronté à une vérité subjective, celle de son moi.

Dans un article intitulé « *Le personnage de nouvelle: quel type ? Quel individu ?* » et publié dans les Actes de colloques in *La fabrique du personnage*⁴⁶, Catherine Grall se penche sur la question du personnage et plus précisément sur sa relation avec les genres littéraires. L'auteur de cet article s'interroge sur la question de la spécificité du personnage de la nouvelle au XXe siècle et sur le manque de travaux théoriques se rapportant à ce dernier.

⁴⁵ Mireille Best dans 131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes, textes réunis par Claude Pujade-Renaud et Daniel Zimmermann, Festival de la nouvelle de Saint-Quentin, Maya, 1993, p. 47.

⁴⁶ Textes réunis par Françoise Lavocat, Claude Murcia et Ratégis Salado, Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée, collection dirigée par Jean Bessière, Edition Honoré Champion, Paris, 2007, pp.81-92.

Ainsi, elle relève dès l'incipit que: *«Le genre de la nouvelle est susceptible de définitions multiples, souvent considérées comme insatisfaisantes, en particulier s'agissant de la période qui commence avec le XXe siècle. S'il n'existe pas de thèse complète sur le personnage de nouvelle, ce n'est sans doute pas faute d'une spécificité de celui-ci, ne serait-ce que par rapport à son cousin, le personnage romanesque. Ils partagent évidemment certaines qualités, que l'on réduira aujourd'hui à ce facteur commun : personnage de nouvelle et personnage de roman sont donnés pour les représentants de sujets humains, dans des récits fictionnels. La nouvelle ajoute à cela les contraintes de la brièveté, dont les implications relatives au personnage paraissent en fait contradictoires, sans pour autant que les théories du genre s'opposent explicitement⁴⁷»*.

De ce fait, nous pouvons d'ores et déjà lire dans l'article : *« [...] le personnage de la nouvelle est envisagé comme un personnage relevant tout particulièrement du type, soit d'une catégorie figée de la pensée et de l'imagination, catégorie partagée par une collectivité. Trois raisons confortent cette position : la première raison relève de l'idée reçue et veut qu'une nouvelle étant courte, elle ne prend pas le temps de développer ses personnages, qui ne pourraient donc que renvoyer à des catégories générales ; la seconde raison, d'ordre historique, rappelle que la nouvelle hérite d'autres formes brèves, en particulier du récit exemplaire, ce qui ferait tendre les personnages vers l'allégorie ; la troisième raison, plus structurelle, dit que le personnage de nouvelle est subordonné à l'intrigue, dont il n'est qu'une articulation. Dans ces perspectives, le personnage constitue un élément de surface, privé d'autonomie même partielle⁴⁸ »*.

Bien qu'elle aborde la question du personnage de la nouvelle au XXe siècle et non pas celui qui nous intéresse à savoir le personnage de la nouvelle

⁴⁷ *La fabrique du personnage*, op.cit, p.81.

⁴⁸ *La fabrique du personnage*, op.cit.,p.81.

contemporaine du XXI siècle, néanmoins des questions pertinentes sur la particularité du personnage de la forme brève de manière générale peuvent être relevées.

Nous avons pensé intéressant de reprendre dans ce sillage quelques questions et théories soulevées par Catherine Grall dans le but d'essayer de réorienter le débat sur le personnage de la nouvelle d'aujourd'hui en général et chez Philippe Claudel en particulier.

Mettant en avant le caractère monologique⁴⁹ de la nouvelle du XIXe siècle, l'auteur démontre avec exemples à l'appui que certains courants et époques littéraires semblent refuser d'envisager le personnage de la forme brève comme singularité individuelle approfondie. Les personnages de la nouvelle du XIXe siècle sont ainsi plus type qu'individu puisqu'ils sont au service d'une idée, une visée édifiante qui nécessite des catégorisations transposables sur le réel.

L'auteur de l'article n'exclut pas cependant la possible individualisation du personnage de la nouvelle. En effet, le caractère argumentatif du récit bref suscite chez le lecteur de nouvelle cette impression que le personnage n'est pas qu'une idée. L'émotion et l'effet de surprise créent chez le lecteur un sentiment singulier qui individualise le personnage et le rend plus complexe.

«Reconnaître le vieux modèle argumentatif sous différentes formes dans le récit bref, c'est du même coup rappeler sa force rhétorique, c'est-à-dire encore appeler l'attention sur les affects visés chez le lecteur. Or, il est permis de penser qu'un personnage fictif accède, dans l'esprit du lecteur, à une manière d'individualisation quand il éveille en lui une impression singulière, et ce que le lecteur possède de propre

⁴⁹ Ce monologisme de la nouvelle s'opposerait, selon l'auteur de l'article, au dialogisme romanesque.

à lui se dit moins en termes de connaissances qu'en termes d'émotions⁵⁰».

Abordant la nouvelle-instant, Catherine Grall trouve que les personnages sont plus individualisés dans ce type de nouvelle en raison de leur inscription dans une dimension présente et fugitif. L'instantanéité de ce type de nouvelle, quand bien même le cadre serait limité, permet de capter l'imaginaire du lecteur, et cela grâce à certains caractères uniques et vivants du genre.

«En effet, la brièveté de la nouvelle a aussi été mise en rapport avec une forme d'immédiateté : la mise en scène de l'énonciation l'inscrit dans le présent qui coïncide avec celui du lecteur : on imagine alors combien le narrateur devient un personnage très singulier. Ces narrateurs mis en scène quête explicitement le «comme si» de Coleridge, que nous leur accordons le temps de l'imaginaire-et qui correspond à une connivence dans l'expérience de ces personnages fugitifs. Les nouvelles fonctionnant sur le modèle de la «tranche de vie» s'ingénient à mettre en scène les personnages le temps d'un instant [...]. Le personnage, même peu étoffé, s'enrichit alors d'une dimension présente qui l'individualise au minimum : n'est-ce pas ce à quoi songeait Edgar Poe, en préconisant la lecture d'une nouvelle d'un seul trait, sans interruption risquant de replonger le lecteur dans le mondain⁵¹ ? Dans l'esprit de l'auteur américain qui place la nouvelle aux côtés du poème, devant le roman, l'univers fictif bref, dont participent les

⁵⁰ Idem, p.89.

⁵¹ Edgar Poe Allan, 1846.

*personnages, doit capter presque sentimentalement
l'attention du lecteur [...]»⁵².*

Pour conclure, l'auteur de l'article soutient que le genre de la nouvelle semble se prêter contradictoirement à des personnages relevant du type ou à des personnages individualisés. Aussi, peut-on lire également :

«Si la nouvelle recouvre souvent un schéma vaguement argumentatif, cela n'exclut pas la problématisation : ses personnages peuvent être complexes, même si leurs caractérisations ne sont que peu développées. Pour parler d'individualisation à leur propos, il semble particulièrement utile de rappeler les fonctions émotives du genre (dramatisation, persuasion, écho cathartique, étonnement) ; en les prolongeant, on s'apercevrait que l'enjeu devient alors la spécification d'une fictionnalité propre à la nouvelle»⁵³.

Dans son ouvrage intitulé *Le conte et la nouvelle*⁵⁴, Jean-Pierre Aubrit aborde la question du personnage dans le récit bref. L'auteur, tout en mettant en évidence les caractéristiques pour distinguer la nouvelle du conte auquel elle est souvent confondue, nous montre les grandes lignes de l'évolution de la nouvelle. En effet, l'histoire du genre montre que la forme brève se confond souvent avec le conte pour mieux nous suggérer des parentés, des influences réciproques, des héritages.

«Issue de l'*exemplum*, du conte moral et du fabliau, la nouvelle gardera pendant longtemps une fonction d'argument : c'est un cas particulier qui sert à confirmer ou à réfuter une thèse », écrit Antonia Fonyi qui parle dans ce cas d'un « *type de*

⁵² *La fabrique du personnage*, op.cit., p.90.

⁵³ Idem, p.91.

⁵⁴ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Armand Colin, 3^{éd.} Paris, 2006.

*structure thétiq ue proche d'une des structure du conte populaire*⁵⁵. «*Petite parabole profane, la nouvelle colporte une argumentation camouflée*», confirme de son côté Daniel Grojnowski; il ironise d'ailleurs sur «*les joies d'une lecture dirigée*» qui lui semble être le fait de la nouvelle «classique» telle que celle de Maupassant par exemple.

Le tableau proposé par D. Grojnowski⁵⁶ et inspiré par le travail de H. Boll-Johansen met en valeur, dans la nouvelle, l'unicité de l'événement, la rapidité de l'action, la fixité des personnages et le parti pris de l'économie sur le plan référentiel. Nous avons jugé intéressant de le reprendre dans notre travail :

Tableau. Les différences entre le roman et la nouvelle.

	Forces	Temps	Personnages	Espace
Roman	Plusieurs	Lent	-nombreux -développement Psychologique	Plusieurs lieux
Nouvelle	Un seul couple de personnages	Rapide	-peu nombreux -constance Psychologique	Un seul lieu

Par ailleurs, et pour produire sa propre représentation du monde, le récit bref traditionnel s'appuie implicitement ou explicitement sur des représentations qui se sont construites en dehors de lui, et qui lui préexistent. Ainsi, ces personnages préfabriqués, le lecteur peut les reconnaître et les identifier comme tels. Il a déjà

⁵⁵«Nouvelle, subjectivité, structure», *RLC*, oct-déc.76.

⁵⁶*Lire la nouvelle*, DUNOD, Paris,1993, p.12.

été confronté à leur mise en œuvre : ils font partie de ses références culturelles. Le lecteur reconnaît ces personnages qu'il a déjà rencontrés, mais connaît également leur signification. Cette manière d'introduire des personnages types dans la nouvelle permet certes au lecteur de décoder facilement la signification parce qu'il sait rapidement à qui il a à faire. Néanmoins, elle lui impose des références contraignantes.

De son côté, Françoise Rulliers-Theuret⁵⁷ relève des divergences entre le personnage de la nouvelle et celui du roman. Pour elle, si le roman s'attarde sur la profondeur psychologique du personnage, le genre de la nouvelle donne la primauté à la structure :

«Dans la nouvelle, ce n'est pas le personnage, mais la situation qui est porteuse d'émotion. L'événement est plus important que ceux qui le vivent, et le héros compte moins que sa réaction face à une situation. De sorte que la différence fondamentale entre la nouvelle et le roman tient à ce que celle-ci refuse d'entrer dans la logique du personnage, et choisit la logique de l'action. Le genre, accordant la primauté à la structure, bien qu'il soit lié à une réflexion morale, ne s'attarde pas sur la description psychologique des causes.»

Pour cette critique, le nouvelliste ne cherche pas la profondeur psychologique, mais l'intensité des effets qui vont être produits sur le lecteur. En effet, la nouvelle est un genre pressé d'autant plus que les nouvellistes ne s'attardent pas sur la description du personnage. Mieux encore, comme on vient de le voir plus haut, pour accélérer l'entrée du lecteur, l'auteur de la nouvelle n'hésite pas à prendre des personnages tout faits, comme par exemple des personnages

⁵⁷Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs*, Thèmes et études, coll. Ellipses, ed. Marketing S.A, 2006.

historiques ou des personnages construits dans les représentations sociales collectives, des types que le lecteur reconnaît en quelques mots.

Notons toutefois que l'instantanéité du récit bref, qui s'inscrit de plus en plus dans l'immédiateté et dans le présent, ainsi que la spécificité de la nouvelle rend le personnage de la nouvelle plus individu que type. C'est la raison pour laquelle le personnage de la nouvelle agit davantage sur le lecteur.

A partir de tous ces points de vue théoriques, une question s'impose d'elle-même à nous: qu'en est-il des personnages dans les nouvelles de Philippe Claudel ? Sont-ils rattachés à des types préalables qui font référence à une représentation préexistante au texte comme c'est le cas de la nouvelle traditionnelle, ou bien s'agit-il de personnages autonomes qui ne sont pas enfermés dans une typologie identifiable ?

Nous allons voir que la nouvelle-instant permet à notre auteur, de par sa structure, de peindre instantanément toute une série de sensations qu'il saisit dans la vie comme des images fugaces et qu'il ne peut reproduire dans l'écriture que de façon également fugace et «impressionniste». Ainsi, la nouvelle s'occupe-t-elle directement de notre présent, et exprime même la condition humaine à l'époque moderne. On ne s'y projette pas comme dans une illusion, mais on s'y reconnaît après réflexion. Elle suscite chez le lecteur l'impression d'avoir fait l'expérience d'une étrangeté irréductible.

Dans son ouvrage intitulé *La Nouvelle*⁵⁸, Philippe Andrès pose la problématique du personnage de la nouvelle que nous jugeons intéressant de reprendre ici en ses

⁵⁸Philippe Andrès, *La nouvelle, Thèmes et études*, coll. Elipses, ed. Marketing S.A, 1998.

propres termes : «*Le personnage de la nouvelle a-t-il un statut différent de celui des autres récits ?*⁵⁹». Dans un chapitre consacré à cette question, intitulé «Le personnage et sa construction», Andrès essaye de démontrer que la notion de complexité du personnage ne peut pas être réduite à une simple typologie dans le cas de la nouvelle :

«Il est souvent admis que le personnage romanesque est plus complexe que celui de la nouvelle, réduit à une typologie plus simple étant donné la contrainte imposée par la brièveté du récit. Ce qui laisse supposer que la longueur narrative est proportionnelle à la complexité du personnage, comme si l'art de la suggestion n'intervenait pas dans la profondeur du personnage comme étant riche ou non⁶⁰».

Pour ce critique littéraire, c'est le lecteur qui est seul juge de la profondeur ou de la superficialité du personnage de la nouvelle. Andrès trouve que la notion dépend de l'interprétation: «*En fait, la notion de richesse ou de complexité du personnage dépend du travail du lecteur et de sa propre liberté. Le personnage pourrait alors se définir comme un carrefour entre le domaine psychologique, sa fonction dramatique et son rôle thématique. La difficulté majeure réside dans le système comparatif explicite ou non que le lecteur établit avec l'humain⁶¹».*

Dans l'une de ses interviews que nous avons déjà citée, Philippe Claudel a exprimé son besoin, à certains moments de son parcours littéraire, de se tourner vers la nouvelle pour dire justement des choses que le roman ne lui permet pas. En effet, comme cela arrive souvent en littérature, le choix formel et thématique répond aux stimulations et aux besoins auxquels les écrivains sont soumis, besoins qui peuvent trouver leur origine dans leur for intérieur ou bien dans des enjeux sociaux.

⁵⁹ Idem, p.83.

⁶⁰ Philippe Andrès, op.cit, p.83.

⁶¹ Idem.

En effet, les grands changements que connaît, depuis quelques décennies, la société française, notamment à travers les institutions «historiques» -église, famille et couple- qui se désagrègent sans qu'elles puissent être remplacées par d'autres, vont favoriser l'esprit individualiste mais aussi la solitude. L'individu se trouve seul et sans repères, en proie au désespoir, au dépaysement et à une solitude croissante -la faiblesse des liens conduit à être plus libre mais aussi plus seul dans une société qui change trop rapidement, où les liens humains sont disloqués.

Les nouvelles technologies et les découvertes scientifiques, il est vrai avaient pour but d'améliorer la qualité de vie des individus, mais elles ont engendré le morcellement de la société. Cette position de l'homme, seul dans un monde en perpétuel changement, s'accompagne vraisemblablement d'une position tragique qui conduit l'homme à sa perte. Aussi, les hommes sont-ils, de plus en plus impuissants devant l'Histoire qui impose parfois ses lois.

Le destin des deux personnages principaux du recueil *Trois petites histoires de jouets*, à savoir Firmin et Framottet, est tragique face à l'Histoire. En effet, leur destin est fragile face à la Première Guerre mondiale pour Firmin, et face aux avancées technologiques pour Framottet.

La nouvelle intitulée «Pierre Lunaire» dans le recueil *Trois petites histoires de jouets* montre l'impuissance de l'homme face à la guerre qui le démunie de ses droits les plus élémentaires : ceux de son identité. Sans nom « *son propre nom, Jacques Christine, donné par une employée de l'assistante*⁶² » et sans le moindre souvenir de son enfance ou de ses parents. Il se retrouve subitement à un moment crucial de sa vie, confronté à sa vérité, celle de son moi le plus profond.

⁶² *Trois petites histoires de jouets*, p.67.

Dans la nouvelle intitulée «Tania Vlăsi», la femme est traitée comme un animal, ou plutôt comme une machine, mise à la disposition de la science pour fabriquer une nouvelle espèce humaine. Tania, une femme de trente-six ans, a été enlevée par des individus pour être emmenée dans un laboratoire et servir d'objet à la science. Ainsi la vie de Tania est réglée à la minute près par des lois qui ne laissent aucune part à l'individu.

Nous pouvons aisément dire que certains personnages de Philippe Claudel, bien qu'ils tentent parfois d'échapper à leur destin ou aux griffes de l'Histoire, n'y parviennent pas souvent. Cet état de fait nous pousse à assimiler leur destin à la tragédie des temps modernes. D'ailleurs, ces personnages de Claudel sont, comme le personnage Sisyphe qui doit porter la pierre rebelle éternellement jusqu'au sommet de la montagne. Les protagonistes de la nouvelles claudélienne sont, en effet, soumis au même supplice. Et toutes tentatives de sortir de l'ornière qui a été imposée sont vouées à l'échec. Leur histoire est le meilleur témoin de l'absurdité de la condition humaine.

2. Les personnages de Philippe Claudel : face à la tragédie des temps modernes :

Dans le recueil de nouvelles *Le monde sans les enfants*, Philippe Claudel invite le lecteur à redécouvrir, dans une vingtaine de nouvelles, l'univers des enfants. Tout en abordant des sujets très sérieux et troublants comme la guerre, le droit à la différence, le respect ou le travail des enfants, l'auteur permet à travers ses personnages de peindre un monde des enfants qui n'est pas toujours reluisant.

Le monde sans les enfants est une véritable méditation sur le monde contemporain. L'indifférence et l'injustice que vivent certains peuples opprimés sont entre autres parmi les thèmes traités. Il faut dire que le ton ironique domine l'écriture nouvelliste de Philippe Claudel. L'ironie se manifeste dès lors qu'il s'agit d'aborder des sujets sérieux comme la guerre, la mort ou la violence. La description ironique du monde n'a pas du tout cet effet bienveillant d'atténuation, bien au contraire. «*Si l'humoriste se détache de lui-même pour assumer ses faiblesses et ses défauts, l'ironiste s'attache à dénoncer les faiblesses et les défauts d'autrui*», écrit Georges Elgozy⁶³.

En effet, c'est dans la nouvelle intitulée «Le petit voisin» que Philippe Claudel donne la parole à un petit garçon de la ville de Bagdad. La nouvelle prend la forme d'une lettre, c'est-à-dire une nouvelle épistolaire. Le narrateur, un petit garçon prénommé Wahid, qui signifie solitaire, s'adresse à un autre enfant censé être son voisin. Ce dernier n'est pas cité ou désigné explicitement, c'est-à-dire qu'on ne sait pas de qui il s'agit, mais tout indique que le narrateur s'adresse un enfant français, ou du moins occidental qui n'est pas concerné directement par la guerre.

«J'habite pas très loin de chez toi, dans une grande ville qui s'appelle Bagdad.»

«Tu penses peut-être que je me moque de toi quand je te dis que ce n'est pas trop loin de chez toi ? Et bien, prends une carte du monde, regarde où se trouve Bagdad, tu verras que ce n'est pas très loin. En plus, tu sais bien qu'aujourd'hui, grâce aux avions qui vont très vite, rien n'est vraiment loin de rien. On pourrait presque dire que je suis ton petit voisin.»⁶⁴

⁶³ Elgozy Georges, *De l'humour*, Denoël, 1979.

⁶⁴ *Le monde sans les enfants*, p.53.

Ainsi, le choix du titre «Le petit voisin» doit se lire comme une ironie où il y a désormais pas d'écart entre ce qui se passe à Bagdad, la ville du narrateur et celle du destinataire de sa lettre. Nous relevons quelques exemples de descriptions ironiques citées par le narrateur. Bien que prononcées par un jeune enfant, elles sont très dures de sens et toujours d'actualité.

Le narrateur, l'enfant Wahid, qui prend en charge le récit sous la forme d'une lettre, est un témoin et un commentateur. Il nous livre un monde balayé de violence causée par la guerre. Un monde qui ne laisse pas de place à l'innocence et à tous les rêves d'enfant :

«Chaque matin, lorsque je vais à l'école, enfin dans ce qui reste de mon école car les murs et le toit sont percés comme une passoire, je dois faire très attention, c'est ce que me dit ma mère. Je pense que la tienne te dit la même chose, c'est normal, les mères, elles sont toujours inquiètes pour leurs enfants.

Je suppose que, quand tu traverses la route, tu dois faire attention aux voitures qui passent. Moi, c'est comme toi, mais je dois aussi faire attention aux voitures qui ne roulent pas. Celles qui sont arrêtées, immobiles, avec personne dedans, parce que de celles-là, il y en a tous les jours qui explosent, sans prévenir. Le problème, c'est qu'on ne sait pas distinguer celles qui vont exploser de celles qui sont inoffensives, qui sont de vraies voitures quoi!⁶⁵».

«Quand tu vois les militaires ou les autres, il faut faire attention à ne pas courir, car si tu cours, ils croient parfois que tu es un ennemi et ils te tirent dessus. C'est comme ça que mon copain Kamel, il a perdu sa jambe : il était en retard à l'école, il a couru, couru pour que le maître ne le

⁶⁵ *Le Monde sans les enfants, p.54.*

gronde pas trop, des soldats l'ont vu courir et ont cru qu'il s'enfuyait après avoir fait quelque chose de mal ; alors ils ont tiré. Kamel a été blessé à la jambe. La gauche. Il a fallu la lui couper⁶⁶ ».

«Moi je l'aime bien Kamel, on rigole bien, on est amis pour la vie. C'est embêtant sa jambe, parce qu'on ne peut plus jouer au foot et on ne pourra plus être champions du monde comme on se l'était promis. Mais bon, c'est pas si grave que ça maintenant, Kamel et moi, on joue aux cartes. Plus tard, on sera champions du monde de cartes, personne ne pourra nous en empêcher, aucun soldat, aucune voiture ! Même si on perd toutes nos jambes!⁶⁷ ».

Ici, le personnage qui s'exprime à la première personne du singulier dénonce implicitement la destruction d'une grande civilisation «[...]mais tu sais, ma ville, c'est la ville des contes, la ville des Mille et Une Nuits, la ville de Shéhérazade et du calife Haroun al-Rachid ! Oui, oui, celle-là, celle-là même et pas une autre. Jadis ? Lorsqu'on l'a bâtie il y a des milliers d'années, on lui a donnée le plus beau surnom qui soit : *Madinat al-Salam*, ce qui veut dire la cité de la paix⁶⁸ ».

Dénonçant implicitement l'indifférence et l'insouciance devant la destruction de sa ville antique, le petit Wahid interpelle le destinataire de sa lettre sur la passivité qu'a vécue cette grande ville et le responsabilise pour sensibiliser ceux qui ont choisi d'oublier : «*C'est dommage que personne ne s'en souviennne plus aujourd'hui, tu ne crois pas ?*⁶⁹ ». Car l'amnésie est la pire chose pour un peuple.

⁶⁶ Idem, p.56.

⁶⁷ *Les Petites mécaniques*, p.56-57.

⁶⁸ *Le Monde sans les enfants*, p.58.

⁶⁹ Idem.

Wahid en est conscient, malgré son jeune âge, puisqu'il demande le droit à la mémoire qui implique la transmission et la communication. C'est d'ailleurs ce qu'il tente de faire au moyen de cette lettre qu'il veut transmettre au monde occidental.

Le petit Wahid s'adresse à l'Occident pour lui faire comprendre ce que lui et ses proches ont subi. Rien que le choix du titre «le petit voisin» est une véritable dénonciation de l'injustice envers un peuple agressé et opprimé. C'est dans ce sens qu'on peut relever, à travers cette nouvelle, une opposition injuste entre, d'un côté l'enfance de Wahid qui essaie de survivre à la guerre, et d'un autre côté celle d'un enfant occidental qui vit une enfance joyeuse et insouciante.

Ainsi, l'écriture de la nouvelle de Philippe Claudel s'inscrit pleinement dans le champ d'une écriture exutoire, qui libère les tensions internes, brise les digues des interdits. En effet, pour notre auteur, l'écriture de la nouvelle n'est pas un flux de mots, une logorrhée verbale gratuite mais plutôt une véritable réflexion sur le monde, une volonté de prise sur le présent qu'il s'agit de dénoncer pour le transformer.

La nouvelle «La petite fille qui ne parlait jamais» dénonce la violence qui peut survenir dans la communication entre individus mais aussi entre nations. En effet, l'écriture de Philippe Claudel est exutoire parce qu'elle arrive à libérer la parole à travers un langage d'enfant. L'ironie est également un autre moyen pour notre auteur d'exorciser la douleur et d'aborder des sujets qu'il dénonce et qui le tracassent. D'ailleurs, la langue que Philippe Claudel emploie dans *Le monde sans les enfants* rejette les normes classiques de la langue écrite habituellement utilisée, pour emprunter la langue de l'enfance, puérile certes, mais sans doute lourde de sens.

Le monde carcéral «l'espace de l'enfermement⁷⁰» est un lieu qui va être traité dans deux nouvelles in *Les Petites mécaniques* : Panoptique I et Panoptique II. Rappelons que Philippe Claudel a travaillé comme enseignant en prison durant plus de dix ans. *Le bruit des trousseaux* est un ouvrage paru en 2002 qui se veut être un témoignage du monde carcéral dans lequel Philippe Claudel donne la parole à des prisonniers mais aussi des gardiens de prison.

Sur un ton ironique, l'auteur des *Âmes grises* revient sur ce thème pour en parler mais de manière fragmentaire. La nouvelle, par cette fragmentation de la réalité, permet ainsi de mettre en lumière la dure réalité de l'homme privé de liberté mais aussi des droits les plus élémentaires comme, la lumière, le vent ou le chant des oiseaux.

3. Le monde des enfants, un monde allégorique menacé par le matérialisme :

Dans son ouvrage *Le conte et la nouvelle*, qui propose une étude à la fois historique et poétique du récit bref pour en cerner les évolutions, les techniques et les ressources, Jean-Pierre Aubrit aborde justement la question du personnage de la nouvelle :

«Du côté de la nouvelle, on aura donc toutes ces vies irréductibles à tout autre principe qu'à leur mystère ou leur inquiétude. Les nouvelles «instantanées» du XXe siècle offrent à l'envi ces aperçus vertigineux sur l'angoisse d'êtres qui souffrent précisément d'une absence de repère, de référent. Du côté du conte, on trouvera à l'inverse toutes les variations sur un personnage mythique, comme celles

⁷⁰ Cité dans *Le bruit des trousseaux*.

*auxquelles se livre Laforgue dans les Moralités légendaires sur Hamlet, Lohengrin, Salomé, Pan et la Syrinx, Persée et Andromède*⁷¹ ».

Les trois recueils de Philippe Claudel sont pour la plupart exclusivement consacrés à des personnages masculins et beaucoup plus rarement à des personnages féminins. Deux nouvelles seulement dans le recueil *Les Petites mécaniques* se rapportent aux femmes : «Tania Vlăsi» dont le titre correspond d'ailleurs au nom de l'héroïne, et «Les confidents» dont le personnage principal une comtesse Beata Désidério. En revanche les enfants occupent une place privilégiée puisque tout un recueil leur est consacré, à commencer par le titre *Le monde sans les enfants*.

On a également remarqué, tout au long de notre analyse, que certains personnages masculins du recueil *Trois petites histoires de jouets* sont des hommes-enfants qui n'ont pas réellement muris, au point qu'ils n'arrivent pas à vivre et à s'adapter dans le monde des grands.

En effet, Firmin Vouge se laisse mourir alors que Monsieur Hyppolite Framottet se ruine et s'isole : «*A trente ans, Firmin n'était pas marié. Il n'avait pas d'enfants, mais c'était comme si l'enfant qu'il avait été vivait encore en lui, bien caché, sous une grande carcasse, une taille haute, une moustache drue*⁷² ».

Firmin n'arrive pas à s'adapter au monde des adultes : «*Plus d'une fille du village et des alentours lui auraient volontiers passé l'anneau au doigt, mais dans les fêtes et les bals, Firmin se sentait toujours un peu gauche, baissant les yeux ou rougissant au moindre regard appuyé*⁷³ ».

⁷¹ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, nvlle éd. Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2006, p. 114.

⁷² *Trois histoires de jouets*, p.28.

⁷³ *Trois petites histoires de jouets*, p.28.

Les personnages sont très variés, mais il est à relever que le point de vue est très différent : les personnages masculins sont vus à distance lorsqu'il s'agit de souvenirs, dans le temps soit rapporté par le narrateur dans «Bon anniversaire monsieur Framottet !», ou bien raconté à la première personne dans «Les bandes», «panoptique», «gueux», «roman», «panoptique II».

Dans le recueil *Le monde sans les enfants*, les personnages sont au contraire saisis de l'intérieur, avec des degrés différents selon le mode du récit. Un mode qui varie du détachement légèrement ironique vis-à-vis de Caroline, la petite fille de la nouvelle «le dur métier de fée» qui ne croit pas au conte de fée et conseille à la fée de changer de métier, à la sympathie pour Juju, le héros de «Mauvaise nouvelle, bonne nouvelle» qui ne s'aimait pas du tout mais qui finira par s'accepter grâce à l'amour, et culmine dans «La petite fille à la bulle» où la petite fille se livre à un monologue intérieur.

Le lecteur éprouve, également, une compassion et une grande émotion pour Wahid, l'enfant de Bagdad qui s'exprime à la première personne pour confier la dure réalité du massacre de sa ville.

La nouvelle intitulée «Les histoires», dans ce même recueil de nouvelles, met en évidence les conséquences du matérialisme sur le monde des enfants. En effet, le monde matérialiste impose de nouvelles habitudes induites par l'usage de jouets modernes tels que des consoles de jeux et des baladeurs, et dont les conséquences sont néfastes pour l'imagination des enfants. L'imaginaire de l'enfant, qui jadis était nourri de belles histoires de conte de fées et autres contes oraux, est menacé par le monde de la consommation et de l'inertie.

En traitant avec ironie cette menace qui intervient à travers plusieurs nouvelles, Philippe Claudel veut dénoncer fortement les conséquences du monde matérialiste et capitaliste sur les relations humaines. Dans cette nouvelle «Les

histoires», les petits-enfants refusent carrément d'écouter les histoires racontées par leur grand-père. Ils finissent par se moquer de lui et retournent par conséquent à leurs loisirs favoris, les consoles.

Le grand-père, symbole des racines et des valeurs ancestrales, transmetteur du conte oral, des coutumes et donc de l'identité, est renié et n'a plus de place dans un monde où le respect n'a plus de valeur. Cette nouvelle a une portée symbolique et métaphorique puisqu'elle pose un vrai problème : celui concernant les nouvelles habitudes de la société française. Lesquelles habitudes ont fini par disloquer la cellule familiale. Pire encore, les chaînes des valeurs humaines sont définitivement rompues.

Cette problématique est soulevée encore une fois dans la nouvelle «Le dur métier de fée». La petite fille se moque de la fée et refuse de croire ses histoires qui ont pourtant autrefois bercé les nuits des petites filles de son âge.

L'écriture de Philippe Claudel dénonce ici encore les conséquences du monde matérialiste. Cet extrait de dialogue tiré de la nouvelle «Le dur métier de fée» est très symbolique car il montre la façon dont le besoin de consommation et la violence remplacent l'innocence chez les enfants. La petite fille donne des conseils à la fée pour l'aider à réussir en suivant les principes de la société moderne, lesquels principes ne ressemblent en rien à ceux d'où vient la fée :

«-Je suis peut-être très vieille...

-Mais non, mais non, et puis, vous devriez aussi aller chez un psychologue, c'est utile dans les périodes difficiles. C'est important de se reconstruire, de rebondir, de croire en soi : nous sommes dans une société qui n'aime pas les perdants. Du neuf quoi ! Soyez une tueuse !

-Une tueuse ?

-Oui, façon de parler. Dites-vous que vous allez les exterminer!

-Mais qui ?

-Les autres, les concurrentes, les employeurs... [...] ⁷⁴».

Par ailleurs, la nouvelle intitulée «Le chasseur des cauchemars», in *le Monde sans les enfants*, porte un regard ironique sur notre monde. En effet, cette nouvelle est une allégorie sur l'importance de l'imagination et du rêve dans la vie de l'individu.

La menace de la télévision, symbole du monde matérialiste par excellence, est abordée dans cette nouvelle. Cette menace du petit écran sur l'esprit et l'imagination ainsi que ses effets négatifs dans les foyers, où les gens n'ont plus le temps de se parler ou même de se voir, est une problématique qui revient à travers plusieurs nouvelles dans le recueil *Le monde sans les enfants*. «*Et puis, les gens fréquentaient de moins en moins les cirques. Ils préféreraient tous rester bêtement devant leur télévision qui transformait leurs cerveaux en de petits grains de poussière*⁷⁵.».

Nous relevons ce passage, tiré du recueil *Trois histoires de jouets*, à travers lequel l'auteur n'hésite pas à faire implicitement passer ses idées sur la télévision, et cela en dévalorisant ses adeptes : «*Vers la fin de l'après-midi, il avait mangé un sandwich dans une station-service encombrée de routiers. Tous dévoraient comme des ogres en regardant la télévision vissée assez haut sur un mur. Aucun ne se parlait.*⁷⁶»

Il s'agit encore une fois du petit écran dans la nouvelle «La vie de famille» in *Le monde sans les enfants*. A travers cette nouvelle, l'auteur des *Âmes grises* montre, sur un ton ironique, comment la télévision s'accapare la vedette dans les foyers et détruit les relations familiales.

⁷⁴ *Le monde sans les enfants*, p.27.

⁷⁵ *Le monde sans les enfants*, p.92.

⁷⁶ *Trois histoires de jouets*, p. 65.

Le monde capitaliste et industriel est mis en opposition avec le monde du rêve, de l'imagination et de la création artistique.

Nous relevons une prédominance du champ lexical du monde matérialiste : la télévision, la guerre, les nouvelles technologies, l'automobile...

Le champ lexical de la création et de l'imagination est présent par le biais du : cinéma, spectacle, livre, théâtre, rêve...

Ce monde spirituel de l'imagination, de la création artistique permet à l'homme de transcender un monde absurde et éphémère pour aboutir à une vie éternelle. C'est ce que nous allons démontrer dans la suite de notre analyse. En effet, nous allons voir et montrer dans les deux autres parties de notre thèse que le monde de la création et de l'art intervient de différentes manières, et pas seulement en terme de thèmes ou de contenu dans l'écriture de la nouvelle de Philippe Claudel. En fait, l'auteur arrive, comme nous allons le démontrer dans la partie intitulée : Le dialogue des arts, à profiter des caractéristiques du genre de la nouvelle, telles que l'argumentation ou l'allégorie, pour faire passer son message et ses principes.

A travers l'écriture de ses nouvelles, Philippe Claudel veut montrer que le monde de la création, de l'art et donc de la littérature permet à l'homme de retrouver ses principes spirituels qui sont détachés de toute réalité matérialiste du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui, et qui sont la véritable source de bonheur. L'art, la création, bref, et la littérature, ce ne sont pas «le véritable bonheur» en eux-mêmes, mais ils sont source de bonheur seulement.

4. La rêverie : «un état⁷⁷»:

Un choix narratologique est quasiment systématique dans les trois recueils de nouvelles de Philippe Claudel : celui d'une focalisation interne fixe confiée à un homme, un enfant, une femme, ou même un âne comme dans la nouvelle «Le petit âne gris qui voulait devenir blanc» in *Le monde sans les enfants*. Le choix du temps verbal est tout aussi systématique : le temps de base est le présent, même lorsque la diégèse excède largement la durée d'un instant. Les conséquences sémantiques et esthétiques de ces choix sont considérables. Même lorsque le récit n'est pas à la première personne -et il l'est seulement dans le recueil de nouvelles *Le monde sans les enfants*- le lecteur a souvent l'impression d'être immergé dans un «monologue intérieur», pour reprendre la terminologie plus adéquate de Gérard Genette, dans un *Discours immédiat*.⁷⁸ La raison du personnage focal, c'est-à-dire son conscient, est souvent, dans plusieurs nouvelles de Philippe Claudel, très largement irriguée par l'inconscient.

C'est particulièrement vrai pour la nouvelle intitulée «Tania Vlăsi» dans le recueil de nouvelles *Les Petites mécaniques*. Elle n'est pas sans rappeler une expérience que Rousseau, premier auteur, a revendiqué la rêverie-et la promenade comme une forme possible d'esthétique littéraire, a rendu célèbre sa paradoxale sensation de bonheur après avoir été renversé par un énorme chien danois, et gravement blessé⁷⁹.

En effet, dans la nouvelle «Tania Vlăsi», le narrateur nous entraîne dans les dédales de l'inconscient de Tania qui s'attribue le rôle de «cette éternité de reproduction». Le lecteur qui découvre l'histoire, bien qu'elle relève de l'in vraisemblable, n'imagine pas un instant qu'il s'agit d'une des rêveries du personnage principal.

⁷⁷ Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Quadrige/ Presses universitaires de France, 1960, p.13.

⁷⁸ «[...] [il] vaudrait mieux appeler *Discours immédiat*» «ce qu'on a assez malencontreusement baptisé «monologue intérieur»

⁷⁹ *Rêverie du promeneur solitaire*, seconde promenade.

La chute de la nouvelle est surprenante du fait qu'on apprend non seulement qu'il s'agit d'un songe en plein éveil de Tania, mais aussi parce que Tania va se donner la mort. En effet, en se tirant une balle dans la tempe, Tania tente de réaliser ce rêve de «cette éternité de reproduction»:

«Tania se disait aussi que cette éternité de reproduction, dans laquelle elle jouait maintenant le premier rôle, n'était peut-être au fond qu'un préambule au paradis particulier dans lequel elle était entrée, une fois sa vaisselle faite, peu après treize heures, en ce mardi 4 avril 1959, alors qu'elle avait trente-six ans, que sa mère était morte depuis un ans, et qu'elle ne supportait plus l'espèce humaine, cette immense ruche cruelle et dérisoire, oui, sans doute était-ce là, se disait-elle, une des salles d'attente de ce paradis placide qu'elle avait ce jour-là désiré, avant de se tirer une balle dans la tempe, et de s'effondrer, morte, sur le sol de son petit appartement, dont le linoléum vert avait les reflets de l'eau du grand bassin du parc Brodski où jadis, seule, toujours seule, elle aimait tant aller rêver»⁸⁰.

Ainsi, à travers cette intrusion d'un autre espace, celui correspondant au rêve, le lecteur peut être dérouté par le brouillage de l'espace qui n'est pas toujours référentiel dans la nouvelle. Les questions que nous pouvons poser ici sont: comment appréhender l'espace de la nouvelle? S'agit-il d'un espace référentiel ou d'un autre espace plus proche de lieux intérieurs et intimes?

Notons par ailleurs que la frontière entre réalité et rêverie est très poreuse, tout

⁸⁰ *Les Petites mécaniques*, p.184.

comme lorsque le personnage principal se protège du réel en se racontant des histoires qui se jouent dans sa tête. C'est le cas de ces flâneries qui interviennent, dans le récit, au moment où le narrateur cite le sommeil libérateur auquel se livre Firmin Vouge. Le lecteur ne sait plus s'il s'agit de réalité, de rêverie ou de rêve nocturne :

«Lorsqu'il sortait de la maison, c'était toujours à de curieux moments, où il savait qu'il ne rencontrerait personne. Par des chaleurs suffocantes, des pluies drues comme des blés verts, des aubes glacées. Il marchait vite, la tête baissée, frôlant les murs des enclos et ceux des maisons, s'abrutissant de son pas rapide, trébuchant parfois, perdant l'équilibre qu'aucun balancier ne pouvait plus rétablir. Souvent, il s'enfonçait dans les bois proches, allant en dehors des sentiers et des places où jadis il coupait les branches dont il avait besoin. Il allait dans la forêt comme pour s'y perdre, comme on va à l'aveugle en espérant ne plus jamais retrouver son chemin. Il marchait ainsi, des heures, épuisant son souffle, ses pensées, les lueurs qui lui traversaient l'esprit, dans le fol souci de soudain, et brutalement, s'évanouir dans l'air, n'être plus rien⁸¹».

«Les chaleurs suffocantes», «les pluies drues» et «des aubes glacées», ainsi que l'absence de témoins oculaires de ses flâneries accentuent ces confusions entre fantasme et réalité. On se demande si Firmin vouge sortait vraiment pour se balader où s'agit-il de flâneries imaginaires qu'il s'était créé dans sa tête. En effet, le traumatisme de la perte de ses bras était si violent qu'il en vient à confondre réalité et rêve⁸². Cette douleur de la perte de ses bras est, d'ailleurs,

⁸¹ *Trois histoires de jouets*, pp.51-52.

⁸² Nous aborderons les rapports entre l'univers du réel et celui du rêve dans les nouvelles de Ph. Claudel dans un autre chapitre.

mise en évidence par les isotopies : «incendie sans flammes », « de la lave », « une rivière de plomb fondu », « une sorte de soleil liquide ».

Cette perte de lucidité, la répétition à plusieurs reprises tout au long du récit de l'état de dégradation de son état psychologique : «*la guerre lui avait volé son âme*», « *il se dit qu'il méritait d'être laissé à jamais au bord de la vie*⁸³», «*un lourd chagrin qui donna à tout son corps et son esprit une pesanteur et un engourdissement que peu de choses parvenaient à alléger*⁸⁴», ainsi que l'expression de cette obsession intime du personnage d'en finir avec sa vie, pourraient sembler significatives. En dépit du titre «*Mains et merveilles*», évocateur de l'activité artisanale et donc de la vie, un lecteur attentif devinera, à travers ce que l'on vient de citer, le drame prémédité.

L'univers nocturne, où le rêve suggère l'euphorie et représente pour Firmin Vouge «une somptueuse délivrance », s'oppose à la réalité mélancolique de l'«univers de la mort et du sang», «mélange étrange de torpeur et de fièvre».

L'univers du réel, connoté par la nostalgie, le vide et la négation, s'oppose à l'univers fantomatique de Firmin Vouge, et il y a là manifestement un jeu de compensation.

Plus profondément encore, la mort de Firmin est comme une libération :

«Firmin soupira longuement un long soupir heureux, le soupir qui vient d'achever une tâche longue et importante, qui en est satisfait et fier. [...] Il n'avait pas rouvert les yeux. Il était parti dans son grand sommeil»⁸⁵.

Les deux nouvelles, «Bon anniversaire, monsieur Framottet !» et «Mains et merveilles» se rejoignent pour montrer une autre vision de la réalité, loin d'être

⁸³ Ibid, p.50.

⁸⁴ Ibid, p.51.

⁸⁵ Idem, p.57.

heureuse.

Les deux principaux personnages de ces deux nouvelles, qui menaient une vie paisible, heureuse et insouciant, vont connaître le désarroi, parfois la souffrance. Ils découvrent de grandes complications dans le monde qui les entoure. Celles-ci proviennent d'abord de la réalité des choses. Un incident instantané, un accident d'automobiles survenu à Monsieur Framottet, alors que Firmin Vouge perd ses bras dans la Première guerre mondiale, fait basculer les deux personnages d'un monde à un autre.

Ces deux mondes qui font la dure réalité ne communiquent pas. L'un représente le passé heureux alors que l'autre représente le présent amer.

Ainsi, en enfermant ses personnages dans un monde qui ne leur convient pas, puisque Firmin Vouge est amené à faire une guerre qu'il n'a pas choisi tandis qu'Hyppolite Framottet est victime des nouvelles avancées technologiques, à savoir l'automobile, Philippe Claudel donne au récit une dimension allégorique à travers laquelle on peut déchiffrer autant de métaphores explicites.

-Brièveté et concision :

Dans sa définition du récit bref, Françoise Rullier-Theurt relève que :

«L'écriture de la nouvelle est contrainte par la brièveté de la forme (liée au mode de publication en revue). Elle développe nécessairement une action unifiée, dans une construction simple, saisissant le fait humain dans l'instant et non dans la durée. Le texte visant à produire un effet sur le récepteur ne s'embarrasse pas de subtilités psychologiques, et s'appuie sur l'hyperbole et l'antithèse pour organiser la matière

narrative. L'ensemble est écrit en fonction de la fin qui amène la surprise ou le retournement et constitue la «pointe»⁸⁶.

En raison du principe d'économie, les auteurs de nouvelles privilégient généralement les modes de caractérisations indirectes, implicites au niveau du dire. En effet, la psychologie n'est pas dans le personnage lui-même, ou dans l'espace, mais dans la perception par le lecteur.

L'automobile, symbole des avancées technologiques de l'homme, peut avoir des conséquences néfastes dans certaines situations où l'homme néglige le but visé par de telles inventions pour se contenter de satisfaire ses plaisirs. Dans la nouvelle «Bon anniversaire monsieur Framottet !», le point crucial est de savoir si Hyppolite s'est ruiné parce qu'il n'a pas su se servir correctement de cette nouvelle technologie, ou bien parce qu'il a tourné le dos à cette avancée en refusant de l'introduire dans son industrie et dans sa vie en général.

Philippe Claudel ne donne pas de réponse mais place le lecteur dans la position de libre juge.

Paradoxalement, alors que Firmin est allé à la guerre par dépit et préfère mourir que de vivre sans ses bras, voilà qu'il est accueilli comme un héros au retour dans son village. La réalité de Firmin et son état psychologique détérioré s'oppose au climat festif et joyeux du village. Le maire, les villageois et son père sont justement venus pour l'accueillir sur la même place où, cinq ans auparavant, ils se réunissaient pour lui faire leurs adieux lors de son départ à la guerre.

⁸⁶ Françoise Rullier-Theurt, *Les genres narratifs*, Thèmes et études, Ed. Marketing S.A, Ellipses, paris, 2006, p.25.

Ainsi, à travers les nouvelles «Bon anniversaire, Monsieur Framottet !» et «Mains et merveilles», Philippe Claudel montre la fragilité de l'individu qui reste impuissant et démuné face à certains événements soudains et imprévisibles. D'un côté, l'automobile a causé un préjudice immense à Framottet bien qu'elle soit l'une des avancées technologiques en question dans cette nouvelle. D'un autre côté, la guerre a mis fin aux rêves et à l'envie de vivre de Firmin:

«Trois secondes plus tard, à l'instant où Hyppolite Framottet songeait que la vie était une bien belle chose et la technique, l'avenir de l'homme, l'automobile percuta de plein fouet le fût d'un orme trois fois centenaire. Framottet fut projeté vers le tronc et son visage s'écrasa contre l'écorce. Ses lunettes se brisèrent et les éclats de verre dessinèrent sur sa peau de sauvages géométries. Il se releva, sonné, abruti, petit homme tout nu chassé de son paradis⁸⁷».

Philippe Claudel porte un regard critique sur le monde matérialiste. Dans un entretien réalisé par Isabelle Monnard, Philippe Claudel aborde cette question et exprime son angoisse par rapport aux conséquences du matérialisme sur la vie de l'homme dans le monde actuel. Il affirme dans ce sens *«de moins en moins comprendre ce qui se passe, tant au niveau des décisions économiques que politiques⁸⁸»*.

L'écriture de la nouvelle permet à notre auteur d'aborder des sujets complexes mais sans donner de solutions préalables. C'est au lecteur de déchiffrer les suggestions qu'aborde la nouvelle pour y réfléchir et en tirer des leçons. De fait, la spécificité de la nouvelle fait que celle-ci suggère plus qu'elle n'explique. Le lecteur est marqué et transformé une fois la lecture de la nouvelle achevée. La

⁸⁷ *Trois histoires de jouets*, p.21.

⁸⁸ Isabelle Monnard et Philippe Claudel, «Un roman en quête de sens», *La dernière Heure*, 1^{er} octobre 2010.

thématique et l'écriture sont très adroitement mêlées pour assurer à la nouvelle «sa force de frappe».

Dans *Les Petites mécaniques*, les deux personnages féminins Tania et la comtesse décident de mourir, tandis que dans *Le Monde sans les enfants*, on ignore si Lucas, dans la nouvelle «L'enfant qui entrait dans les livres», a décidé de rejoindre

A travers le suicide de Lucas, Philippe Claudel donne une nouvelle valeur à l'existence absurde de ses personnages qui, par ce geste, celui de se donner la mort, veulent être plus forts que leur solitude. C'est en accomplissant sa liberté, en choisissant sa mort, que l'homme requiert sa dignité, en se montrant capable de défier ce qui l'écrase qu'il donne sens à sa vie. La mort assumée devient une valeur positive. Le récit est agencé autour d'une élucidation du monde, il fait vivre une question, il exige une réflexion. La nouvelle de Philippe Claudel possède, en fait, cette force, qu'on attribue généralement à la philosophie, d'imposer à son lecteur un travail intellectuel et moral, une réforme de son entendement. La nouvelle de Claudel fait bon ménage avec l'allégorie : elle demande au lecteur de décrypter un sens profond mais caché derrière la cohérence anecdotique. Elle s'adresse donc à un public averti, qui s'attend à ce double sens et dont l'esprit est plus orienté vers les non-dits du texte.

Notons par ailleurs que la démarche du lecteur de nouvelle est une démarche inductive, qui part du fait concret pour atteindre l'universel. Dans le roman aussi, dira-t-on, mais celui-ci présente déjà une organisation cohérente des données qui fait sens d'elle-même. La nouvelle peut au contraire restituer une expérience du monde dans sa subjectivité radicale, souvent par l'effet d'une focalisation interne que permettent la limitation, dans l'espace et le temps, et l'étroitesse, dans l'angle de vue, de l'entreprise narrative.

Les trois nouvelles du recueil *Trois histoires de jouets* sont constituées d'un récit écrit du point de vue d'un narrateur qui est en focalisation interne. Bien qu'à la troisième personne, et non pas du point de vue du personnage lui-même, la focalisation interne qui caractérise la plupart des nouvelles de Philippe Claudel fait du récit une passionnante tentative de l'exploration de l'intime de l'homme. Nous avons relevé une présence constante d'une focalisation interne dans la plupart des nouvelles des deux recueils, à savoir, *Les Petites mécaniques* ainsi que *Le monde sans les enfants*.

L'histoire de Firmin est par exemple une véritable tentative pour objectiver, de l'intérieur d'une conscience, l'expérience la plus intime de l'homme face à une guerre qu'il n'a pas choisie. Tout part des sensations les plus physiques comme la douleur atroce engendrée par les tirs de mitraillettes, et parfois les plus organiques par l'évocation de la sueur. Les évocations personnelles et les sensations du personnage principal Firmin sont transmises au lecteur par le narrateur.

Selon le calcul statistique fait par Michel Vignes portant sur un échantillon de cent nouvelles qui représentent plus de soixante auteurs français, près de 40% des textes sont écrits à la première personne. Même si la narration à la troisième personne reste dominante, la proportion des récits pris en charge par un narrateur qui y est impliqué est sans commune mesure avec celle dont témoigne la production romanesque. Le narrateur n'est pas nécessairement le héros du récit, il est même souvent un témoin qui se contente de rapporter une scène ou une confidence. Cela ressortit bien sûr au procédé classique d'accréditation qui fonde historiquement la nouvelle. Mais cela permet aussi, en enregistrant l'expérience à travers les inflexions de la voix narrative, d'en suggérer au second degré les répercussions dans une sensibilité particulière.

De même, certaines nouvelles de Philippe Claudel adoptent, explicitement ou

implicitement, la forme du journal intime : «Panoptique» in *Les Petites mécaniques*, dont le narrateur est à la première personne du pluriel, n'est autre que l'ensemble des prisonniers qui nous livrent leur dur et «imperturbable quotidien». Alors que «Panoptique II» est à la première personne. La nouvelle «Gueux», qui intervient juste après «Panoptique» dans le recueil, est elle aussi à la première personne.

Cet emprunt à la littérature «diariste» permet à la nouvelle, par la fragmentation du réel et une stricte focalisation interne, de plonger le lecteur au cœur d'une expérience sensible, au plus près de l'émotion subjective.

Chapitre II:L'espace

L'espace du récit bref, lieu de la mémoire :

«En raison du nombre limité des lieux qui la composent, la nouvelle leur accorde une autre importance que le roman où ils peuvent abonder. Dans les récits brefs toutes les composantes se chargent, au moins virtuellement, de résonances dont le moindre nombre renforce l'efficacité. Généralement proche du schème ou de l'épuration, l'espace de la nouvelle peut se brouiller à l'occasion, ne serait-ce que pour traduire la perception d'un personnage [...]»⁸⁹

Dans un article de Christiane Lahaie intitulé «Configurations spatiales et structures mémorielles dans la nouvelle littéraire» et apparu dans *Littérature et espace*⁹⁰, l'auteur aborde la spécificité de l'espace de la nouvelle brève.

Dans son analyse, l'auteur de l'article se fonde sur plusieurs critiques de la nouvelle qui indiquent que l'espace nouvellier constitue une «réalité» fragile et provisoire tout en suggérant aussi que la nouvelle, en tant que forme littéraire, entend «réinvestir l'espace selon de nouvelles règles⁹¹». Cette auteure démontre à travers cet article que l'espace de la nouvelle renvoie à la mémoire affective d'un lieu plus qu'à sa géographie.

En effet, Issacharoff souligne qu'au sein du genre narratif bref, le lieu tendrait à disparaître dès que s'impose l'action. De son côté, Daniel Grojnowski tente de cerner la spécificité de la spatialisation nouvellière.

⁸⁹ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op. cit. p.84.

⁹⁰ Sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, in actes du XXXe congrès de la société française de littérature générale et comparée-SFLGC-Limoges, 20-22 septembre 2001, coll. Espaces humaines, ed. Presses universitaires de Limoges, Limoges, sept 2001.

⁹¹ Cité d'après Bertrand Westphal, «Pour une approche géocritique des textes, Esquisse», in *La géocritique mode d'emploi*, B. Westphal (dir.), PULIM, Limoges, 2000, p.10.

«Désigner l'espace d'une nouvelle, c'est tenir compte à la fois de la réalité qu'il évoque, de son utilité pour l'action, des significations qu'il suggère. C'est en d'autres termes, indiquer successivement ou simultanément :

-un espace référentiel,

-un espace fonctionnel (où l'action se déroule),

-un espace signifiant (que le lecteur interprète).⁹²»

Lorsqu'il s'agit d'aborder l'espace de la nouvelle, Christiane Lahaie préfère distinguer nouvelles longues et nouvelles courtes. Elle explique dans ce sens que *«certains textes assez prolixes trahissent des stratégies de spatialisation typiques des textes laconiques»*. En effet, selon l'auteur de l'article, la nouvelle courte qui demeure pas moins une pratique contemporaine très répandue offre une problématique singulière de l'espace puisque, dans ce cas, *«le propos de l'auteur est moins de raconter une histoire que d'évoquer ou d'approfondir un instant précis⁹³»*.

Tout en étant consciente que le lieu en littérature reste un fruit de l'imaginaire, Christiane Lahaie considère que ce type de nouvelle courte, cité précédemment, présente un espace diégétique «autre» :

«Le présupposé à l'effet que l'espace présenté des textes correspond davantage à l'espace imaginé de l'écrivain qu'à un quelconque espace réel paraît aller de soi».

⁹² Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op. cit. p.78.

⁹³ René Godenne, *La nouvelle*, Honoré Champion, éd., 1995, p.80.

Selon cette logique et cette conception de l'écriture nouvelle, l'auteur tentera de définir un espace de la nouvelle qui «est là, sans être là». Elle relève, dans ce sens que l'«on peut supposer qu'en s'appuyant sur la difficile *mimesis* inhérente au genre, la nouvelle brève vise plutôt une sorte de non-représentation, de pure évocation des espaces diégétiques, ces espaces se révélant plus proches de lieux intérieurs, imaginaires ou reconstitués à partir de souvenirs. Tandis qu'en règle générale, «[l']espace romanesque [...] suppose une topographie assurée, donnée⁹⁴», celui de la nouvelle consisterait en un espace mnémonique, onirique, un « espace fantasmatique» ».

Elle rappelle que le personnage de la nouvelle, souvent passif, affiche une forte propension à la méditation, à la libre association⁹⁵, ces associations ayant pour « catalyseurs dans le processus associatif [...] des impressions sensorielles et le souvenir de choses vécues. Au cours de ce processus, les repères spatiaux, déjà minimaux, se perdent, s'entremêlent et se restructurent selon une temporalité verticale, selon une spatialité plus mythique que référentielle, plus poétique que narrative. Ainsi, la nouvelle brève permettrait la création d'espaces diégétiques spécifiques, lieux d'incertitude, de passage, dont l'émergence se verrait favorisée par la tension entre les modes poétique et narratif où la mémoire s'y érige en principe organisateur.

La nouvelle intitulée «Les confidents» in *Les Petites mécaniques* raconte l'obsession de la comtesse Beata Desidério qui veut à tout prix revivre l'émotion ressentie dans un de ses rêves nocturnes. Elle y arrive en ignorant le temps réel pour sombrer dans un perpétuel sommeil qui la mènera vers sa mort. IL s'agit même type de jeu dans la nouvelle fantastique «Le Romancier Martin» de Marcel

⁹⁴ Jean Bessière, «Espace et ubiquité romanesque chez Raymond Queneau», in *Espace romanesque*, PUF, 1982, p.227.

⁹⁵ L'enchaînement par association, sans être spécifique à la nouvelle permet l'intégration des pensées qui surgissent brusquement au cours de la narration des événements et amènent des changements contextuels, à savoir des analepses, le retour au présent et des projections sans qu'ils soient marqués temporellement.

Aymé:

«Refusant peu à peu toutes les nourritures, elle put à son aise, affaiblie, errer dans les états flottants que les sommeils profonds déclinent dans l'esprit des dormeurs. Recluse dans sa nuit perpétuelle, Beata Désidério en vint à ignorer le jour, à ne plus même saisir sa venue, ni sa fin⁹⁶.»

«Le palais fermé gardait en ses murs la noirceur d'une nuit continue, ignorante de l'écoulement des heures et du rythme des saisons⁹⁷.»

Le monde du rêve est très présent dans cette nouvelle dont nous citons quelques passages :

«Le rêve en sa mémoire perdait de sa fraîcheur, mais non de sa force, et si la violence du songe demeurait, ainsi que les multiples détails de la scène comme par exemples les gestes des deux hommes, le bras nu de la femme au carrosse poussiéreux, la jeune femme ne parvenait plus que très rarement, et à chaque fois avec une peine accrue et une intensité moindre, à éprouver la trouble émotion née de son rêve, ce vertige fébrile qui nouait ses entrailles quand les chocs des coups raisonnaient sur le pilier, et que l'église s'anéantissait toute entière⁹⁸.»

Le monde du rêve est également présent dans ce passage : *« Beata Desidério vivait dans une église imaginaire, épiait deux inconnus masqués qui de leurs gestes incohérents avaient remué en elle un goût pour l'abîme et la chute, une*

⁹⁶ *Les petites mécaniques*, p.63.

⁹⁷ *Les petites mécaniques*, p. 69.

⁹⁸ *Les petites mécaniques*, p.60.

étrange séduction pour le massacre gratuit et la révolte condamnée à se heurter au silence des choses⁹⁹».

Il est question du rêve dans un autre passage mais dans lequel le personnage principal décide de retrouver ce monde en se donnant la mort: « *Beata, au prix d'une mise en scène longuement réfléchie, tenta de retrouver l'émotion du rêve*».

Dans la nouvelle «Mains et merveilles», le monde du rêve devient compensatoire pour le personnage Firmin qui s'y livre et s'y abandonne en oubliant sa dure réalité :

«Les jours suivaient les jours, identiques, et le seul moment que Firmin attendait avec bonheur, c'était le soir, ou plutôt la nuit, quand enfin, couché dans son lit comme dans le courant d'une rivière, et fermant les yeux, il lui semblait se délivrer de sa chair, s'en détacher, pour plonger de façon vertigineuse dans les profondeurs du sommeil, qui était pour lui, à chaque fois, comme une mince et somptueuse délivrance¹⁰⁰.»

Le monde du sommeil occupe une place importante dans les deux nouvelles «L'Autre» et «Les confidents» in *Les Petites mécaniques*. Le rêve côtoie le monde de la création artistique et de l'inspiration poétique. En effet, si la comtesse Béata Désidério, dans la nouvelle intitulée «Les confidents», découvre dans son songe la beauté de l'émotion artistique, Eugène Frolon de la nouvelle «L'Autre », qui n'est autre que le poète Rimbaud, va s'adonner à la création poétique à travers le sommeil:

⁹⁹ Idem, p.61.

¹⁰⁰ *Trois petites histoires de jouets*, p.51.

«Dans ses sommeils songeurs, chaque nuit, l'ancien marchand errait dans un pays où des lettres majuscules formaient des falaises abruptes, et des mots taillés dans un schiste vert des remparts sur lesquels il glissait ses mains dans un voluptueux mouvement de caresse.

Il marcha de plus en plus dans son rêve.

Oublia la géographie.

Oublia jusqu'à son nom de l'ancienne vie.

*Se déclara Reïmbo, résolument.»*¹⁰¹

Plus loin dans cette même nouvelle, le personnage principal, Eugène Frolon qui perd le sens de lui-même, est entré en transe:

«Parfois, les jours suivants, il se réveillait des lents cauchemars dans lesquels invariablement il lui semblait habiter un pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques, que venait visiter un homme maigre comme lui, barbu comme lui, et qui se penchait sur lui à le toucher. Il ouvrait les yeux, ne voyait personne¹⁰²».

La nouvelle intitulée «Gueux» qui intervient dans *Les Petites mécaniques* juste avant «L'autre», fait écho à celle-ci. En effet, dans «Gueux» Claudel fait implicitement allusion à la vie du «poète maudit» Rimbaud. Sa poésie, telle qu'*Une saison en enfer* est également présente, mais aussi «Au Cabaret-vert», un sonnet tiré de son recueil *Poésies*. Faisant allusion à la vie de bohème du fils de Charleville, notre nouvelliste mentionne l'importance de la rêverie dans la

¹⁰¹ *Les Petites mécaniques*, p.114.

¹⁰² *Les Petites mécaniques*, op.cit., p. 117.

création poétique: «*épuisé, je longe des fleuves avec dans mon cerveau des rêveries de printemps couvert d'anémones, des potées de jambon et de saucisses serties de pichets de vin blanc de Moselle. J'entends dans mes poches la musique de quelques vers qui s'entrechoquent avec trois boutons de corne et un briquet d'amadou. En m'allongeant sur les mousses qui suintent me surviennent les soupirs de la servante rousse et son humidité de source*¹⁰³».

Dans la nouvelle intitulée «Pierrot Lunaire», plusieurs phrases font penser au monde de l'imagination et du rêve. En effet, le rêve est présent lorsque le personnage principal se retrouve, dans le musée, en face de la vitrine où se trouve le pantin. Le pantin lui rappelle un passé lourd de sens. Plusieurs indications font penser que le personnage principal perd conscience. Le passé, qui ressurgit d'un seul coup, occupe cinq pages et demi du récit bref. En effet, ce passage, où le personnage fait un retour dans son passé, ressemble en réalité davantage à un rêve qu'il fait au moment où il heurte la vitrine de jouets.

La preuve qu'il s'agit d'un rêve se trouve d'ailleurs à la fin de la nouvelle. Plus précisément, lorsque la caissière du musée vient pour le relever:

«Lorsque la caissière du musée parvint à le relever, elle crut que l'homme avait fait un malaise. Elle le soutint et l'emmena jusqu'à l'entrée où elle le fit asseoir» puis elle appela un médecin. L'homme ne bougeait pas. Il regardait le sol, prostré. Il ne paraissait pas en mauvaise forme, même si son visage tremblait un peu et que ses yeux, grands ouverts, semblaient apercevoir des choses que lui seul pouvait distinguer.¹⁰⁴»

¹⁰³ *Les petites mécaniques*, p.81.

¹⁰⁴ *Trois petites histoires de jouets*, p.77.

«[...] Tout avait la texture du songe, si bien qu'il ne parvenait pas à distinguer ce qu'il avait rêvé de ce qu'il avait vécu, ce qu'il avait vécu de ce dont il s'était souvenu, subitement, avec la rapidité d'une gifle, d'une onde foudroyante qui avait mis tant d'années pour que son écho arrivât enfin jusqu'à lui¹⁰⁵»

D'autres indications de la présence du monde du rêve peuvent être également relevées dans cette nouvelle:

«il ressentait une sorte de nausée, crut qu'il allait être mal. Il ferma les yeux, avançant ainsi quelques mètres dans l'obscurité de ses paupières closes¹⁰⁶»

«il eut un peu froid¹⁰⁷», «la tête lui tournait¹⁰⁸», « il tituba. Son front heurta la vitrine. Le pantin le regardait toujours par-delà la paroi de verre et par-delà le temps¹⁰⁹».

En fait, l'échange entre nouvelle et rêve, fréquent dans plusieurs nouvelles de Philippe Claudel, nous paraît d'un autre ordre que de la simple transplantation dans le récit de figures et de décors, de séquences ou rencontres insolites d'événements. Dans la nouvelle se mettent en place et opèrent des mécanismes tout à fait analogues à ceux que Freud a décrits pour le rêve : condensation, déplacement, dramatisation, symbolisation. Des distorsions spatiotemporelles s'y produisent relativement au réel objectif. Les deux nouvelles respectivement intitulées «Les confidents» et «Tania Vlăsi» in *Les Petites mécaniques* ne se donnent pas explicitement à lire comme un rêve du personnage principal mais entretiennent l'ambiguïté. La comtesse, qui fait un rêve, va essayer de le réaliser

¹⁰⁵ *Trois petites histoires de jouets*, p.77.

¹⁰⁶ *Trois petites histoires de jouets*, p.70

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Trois petites histoires de jouets*, p.71.

en créant une atmosphère onirique autour d'elle. Le monde réel va finir par se confondre avec le monde onirique et se résout en cauchemar par la découverte macabre du corps de la comtesse gisant dans le sang.

Toute l'histoire de Tania Vlăsi, qui devient une machine à reproduction de l'espèce humaine, ne semble être autre qu'un rêve qui vient rompre la solitude de Tania «*un paradis placide qu'elle avait ce jour-là désiré*¹¹⁰», lit-on à la fin de la nouvelle.

La nouvelle «Pot-au-feu», in *Le Monde sans les enfants*, nous livre les cauchemars d'un enfant appelé Louis. La nouvelle ne fait pas la distinction entre le monde onirique et celui du réel. La description du cauchemar de Louis qui fut découpé par un homme et jeté dans une casserole d'eau où des légumes sont mijotés, paraît tellement réelle qu'il faut lire la nouvelle jusqu'au bout pour comprendre qu'il s'agit d'un rêve. Il n'y a qu'un pas de séparation entre ces deux mondes, le réel et le rêve, surtout pour un enfant qui a du mal à en faire la distinction. Le cauchemar qui hante ses nuits était devenu fréquent puisque «*Voilà plusieurs nuits que l'homme tentait de l'attraper*¹¹¹».

La chute de la nouvelle intervient comme un clin d'œil. La mère de Louis lui fait un baiser doux en lui murmurant à l'oreille qu'elle compte lui préparer son plat préféré : un pot-au-feu. Serait-ce le même qu'il a vu dans son cauchemar ? Cette phrase ne peut que retentir dans l'oreille de Louis. Bien que Philippe Claudel n'en dise pas plus, le cauchemar de Louis ne peut que surgir, l'inquiéter et se prolonger dans sa tête. La vie, rêve dans le rêve en un emboîtement infini.

¹¹⁰ *Les petites mécaniques*, p.184.

¹¹¹ *Le Monde sans les enfants*, p.31.

Dans ses formes modernes, la nouvelle peut être un moment vide, explique Jean-Pierre Aubrit¹¹², de pure latence, où vient s'engouffrer et se recomposer le passé. *Plénitude* de Claude Pujade-Renaud montre tout l'échec d'une vie de frustration (présent et passé mêlés) dans la notice d'un pot de crème pour le soin du visage, qui finit dans le vide-ordures sans avoir été utilisée. *Eveline* de Joyce relate essentiellement la méditation d'une jeune fille sur le point de laisser tomber l'univers où elle étouffe pour rejoindre un marin en Argentine. Elle voit défiler toute une vie, tout un passé qui se recompose.

¹¹²¹¹² Le conte et la nouvelle, op.cit.p146.

Chapitre III : Le temps

1. Rythmes temporels :

Une mention particulière mériterait d'être accordée, dans cette optique, au traitement du temps et de l'espace, puisque la nouvelle se limite à un lieu et à un moment déterminés. Ainsi, Philippe Claudel se fait d'une certaine manière pessimiste en ce qui concerne le rapport de l'homme au monde réel. En effet, la fatalité de la vie veut que l'homme finisse toujours par atteindre un état où toute adaptation devient impossible. Un regard négatif est ainsi porté sur l'homme voué à vivre dans un monde qui continue à tourner sans lui.

Qu'il se concentre sur un instant ou qu'il embrasse une large portion de vie, le récit bref est nécessairement conduit à faire des choix significatifs.

-Dans le premier cas, le moment sera dilaté pour nous faire ressentir la durée comme une torture. C'est particulièrement sensible dans la nouvelle «Mains et merveilles» in *Trois petites histoires de jouets*. «*Le 5 juillet 1918 au matin, sur un ordre de leur lieutenant, Firmin Vouge et deux autres soldats furent envoyés sectionner les barbelés que l'ennemi avait installés pour protéger ses lignes [...]. Ils travaillèrent ainsi pendant plus d'une demi-heure avec leurs pinces coupantes quand soudain la brise se leva [...]. Trop affairés à leur tâche, ils ne s'aperçurent pas qu'ils étaient désormais totalement à découvert et vulnérables*¹¹³». Lorsque la première mitrailleuse toucha ses camarades, Firmin tentait de s'aplatir mais les manches de son manteau s'accrochèrent aux dents des barbelés. Tirant de toutes ses forces il ne put les dégager et la seconde mitrailleuse toucha ses bras.

Dans cette nouvelle, Philippe Claudel étire jusqu'à l'insupportable la durée de ce drame qui marque la vie du personnage principal : «*Cela durera quelques siècles, deux ou trois éternités peut-être. Firmin sentit les premières balles pénétrer dans*

¹¹³ *Trois petites Histoires de jouets*, P.37.

*les chaires de ses bras, les labourer, les fendre, les déchirer, faire jaillir les os en éclisses. (...) Puis Firmin hurla. Il hurla longtemps, aussi longtemps que le bruit des mitrailleuses claqua dans l'air printanier.*¹¹⁴»

Cette tendance au ralentissement du temps est récurrente chez Philippe Claudel et peut se produire par différents procédés : l'expansion de moments ou d'actions, la répétition d'informations, la description qui développe ce qui peut être saisi en un seul instant. Dans «Mains et merveilles», le jeu sur le temps est symbolisé par «la brume épaisse» et le «brouillard qui masque la vue», ce qui accentue l'incompréhension et la stupeur : le temps perd ses repères quand la raison flotte. Le temps est suspendu, parce que si des indications temporelles sont données, par exemple la date du drame : «le 5 juillet 1918», ou celle d'«une demi-heure» durant laquelle les soldats tentaient de couper avec leurs pinces la barrière de métal, rien n'est dit sur la durée du temps écoulé entre les tirs de la première mitrailleuse et l'évanouissement de Firmin Vouge. Si Claudel ne mentionne pas ce temps qui se dilate, c'est que le lecteur partage la stupeur de Firmin et l'intensité de cette douleur qui traverse tout son corps.

-Lorsque Philippe Claudel choisit au contraire un plus long terme, c'est pour réduire la durée à ses tournants capitaux. L'histoire que nous raconte Claudel dans «Bon anniversaire, Monsieur Framottet !» s'étend sur plusieurs années. C'est l'histoire de toute une vie étalée sur quinze brèves pages qui présentent le temps qui fait les êtres et détruit les illusions.

Mais ici l'expérience de la durée n'a rien à voir avec celle que nous proposerait un roman, et tient à un traitement propre à la nouvelle. En effet, à la différence du roman qui s'efforce de rendre compte de l'épaisseur temporelle vécue, la nouvelle s'en tient à «une temporalité factuelle» selon l'expression de T. Ozwald. Elle est constituée d'une suite de fragments de vie, d'instantanés juxtaposés. Ce type

¹¹⁴ *Trois petites histoires de jouets*, p. 38.

de temporalité narrative est mis en valeur dans la nouvelle, d'où la notion d'instantanéité qui en caractérise intrinsèquement l'écriture.

D'ailleurs Franck Evrard¹¹⁵ avait bien précisé, dans ce sens que *«Le lecteur de nouvelles peut avoir l'impression que le temps ne passe pas, qu'il est soumis à la répétitivité des événements et la loi de l'éternel retour. La temporalité est faite d'une succession de fragments d'existence, d'instantants qui se juxtaposent ou se superposent sans donner le sentiment du temps qui passe, de la continuité existentielle. Contrairement au roman duratif qui parvient à communiquer le sentiment d'une durée vécue et rend sensible l'évolution d'un personnage, la nouvelle ponctuelle s'efforce plutôt de figer l'instant et de soustraire aux flux temporels. A l'art de la révélation instantanée s'oppose l'art de l'évolution, propre au roman »*.

La nouvelle en question, «Bon anniversaire, monsieur Framottet !» raconte l'histoire d'un dénommé Hyppolite Framottet. Il s'agit plus exactement de la date du 23 juin 1906, jour de son anniversaire. Pour fêter cet heureux événement, Hyppolite Framottet, qui est au sommet de sa réussite financière depuis qu'il a consacré une partie de son usine à la fabrication de jouets, décide de s'offrir la première automobile dans toute la région. Il se fait livrer la voiture chez lui, dans son château, dès les premières heures du matin vers cinq heures trente après avoir mis un ridicule accoutrement. Jamais il n'a été aussi heureux de sa vie. Il veut faire partager cet important moment à sa famille, c'est-à-dire sa femme, ses trois enfants, sa belle-mère, ainsi que sa belle-sœur. Pour l'occasion, il fait venir un photographe dans le but d'immortaliser cet événement unique. Tout le monde est en admiration devant cette automobile, sa femme, ses deux enfants aînés et même le photographe. Après la prise de photo au siège de la voiture et à la demande de ses enfants, Hyppolite Framottet enclenche le contact pour un tour dans le jardin.

¹¹⁵ *La nouvelle*, Seuil, Paris, 1997, p. 27.

A l'instant où Hyppolite Framottet songeait à son bonheur et aux bienfaits de la technique, la voiture percuta un arbre de plein fouet. L'épave fut enterrée dans le fond du parc. Hyppolite Framottet voulait par ce geste oublier ce malheureux incident, d'autant plus que sa belle-mère ne lui a plus adressé la parole, alors que sa propre femme lui a fait la tête durant quelques mois.

Des années après ce jour qui a marqué sa vie, Hyppolite Framottet garde des sentiments confus et ambigus. Il est certes question d'un jour qui l'a marqué positivement puisqu'il s'agissait d'un jour radieux dont il garde toujours la photo qu'il ne cesse de regarder seul. Cependant, ce même souvenir est aussi humiliant, comme le montre le fait qu'il refuse de construire des voitures dans le monde des jouets en dépit de la demande accrue. Lui-même refuse de se déplacer en pneumatique. Ainsi, refusant de se plier au goût du public, il se ruine. Il meurt en 1940 sur un banc de son parc où il est découvert avec la photo dans la poche intérieure de son veston, sur laquelle seule la légende «première automobile du Bourg, juin 1906 » est bien visible.

Le premier effet de concentration dont jouit le récit bref est de susciter une sorte d'effet de loupe. A travers quelques pages et en raison d'un moment décisif, c'est toute une vie qui se révèle. Parfois quelques gestes suffisent pour trahir tout un destin.

En effet, cette nouvelle de Philippe Claudel nous montre comment la vie d'un homme, au sommet de sa réussite (bonheur financier, familial, social, etc.) peut basculer. Sa famille lui a tenu tête, durant quelques mois pour ce qui est de sa femme et pour toute la vie concernant sa belle-mère. Il se ruine et meurt seul sur le banc de son parc où on le retrouve avec son passé, à savoir cette fameuse photographie du jour de son anniversaire. De fait, cette nouvelle de l'instant nous montre la fragilité de notre existence mais elle met surtout en évidence toute la

complexité de l'individu.

La vie de Hyppolite Framottet prend un autre tournant par le simple fait de l'achat d'une automobile qu'il s'est offerte le jour de son anniversaire.

Il ressemblait à un enfant découvrant son jouet d'anniversaire¹¹⁶ : *«Hyppolite Framottet trépassait comme un enfant¹¹⁷»*.

Il a d'ailleurs reçu cette voiture emballée comme on emballe un jouet pour un enfant dans une boîte à cadeau. *«[...]Ils poussèrent l'énorme colis emballé qui se met à glisser magiquement puis à dévaler les planches pour finalement venir au sol et s'immobiliser en s'enfonçant un peu dans les graviers.¹¹⁸»* .

Par la découverte de son cadeau déballé : *«il attendit que la voiture et les convoyeurs aient disparu pour, avec respect et délicatesse, presque avec dévotion, détacher la première sangle, puis la deuxième (...). Il sentit sa gorge se nouer et quelques larmes de joie poindre au bord de ses yeux. Jamais il n'avait été aussi heureux de sa vie.¹¹⁹»* .

-Une question s'impose d'elle-même, à savoir, comment un événement anodin, à savoir le jour de son anniversaire où il eut cet incident, peut-il renverser l'existence d'une vie et peut-il changer la manière dont on appréhende nos existences ? Il y a une réalité psychologique profonde qu'il faut essayer de retrouver chez ce personnage dont la vie était pourtant un fleuve tranquille. Riche, heureux et respecté par son entourage, Hyppolite semblait inébranlable.

¹¹⁶ Nous allons traiter la question des personnages (leur fragilité, névrose...) dans les nouvelles de Philippe Claudel dans un autre chapitre.

¹¹⁷ *Trois petites histoires de jouets*, p.16

¹¹⁸ *Idem*, p.15

¹¹⁹ *Idem*, P16-17.

A travers l'analyse du récit et en nous appuyons sur les travaux d'Yves Ruteur¹²⁰, nous remarquons que cette nouvelle de Philippe Claudel «Bon anniversaire, Monsieur Fromettet !» est caractérisée par une structure ternaire :

Une situation initiale à partir de laquelle monsieur Framottet heureux et riche se transforme, en situation finale, en un personnage pauvre qui va mourir seul sur le banc de son jardin. Cette transformation se fait en raison d'un élément perturbateur : il vit un incident et agit en refusant de prendre en compte la concurrence pour la fabrication de jouets. Dans ce cadre rationnel se développe, de surcroît, un récit dont les articulations se soumettent aux mouvements du souvenir, aux flux et reflux de l'affectivité. Ils traduisent le décousu de toute une vie après coup, où les confusions, les contradictions apparentes, marquent le rythme de la remémoration.

Dans la chute de la nouvelle, l'allusion au temps de la réminiscence est flagrante. Hyppolite Framottet meurt et l'on retrouve dans la poche intérieure de son veston une photographie «*qu'il s'était plu à regarder souvent, depuis des années, presque chaque soir, comme on regarde dans sa mémoire un beau rêve s'en aller et qu'on ne saisira plus jamais*¹²¹». Ce récit bref ne serait-il pas d'une certaine manière un souvenir de ce personnage qui, avant de s'en aller, fait le bilan de sa vie ? Nous allons le démontrer à travers l'analyse du temps.

Plus qu'elles ne l'organisent, les marques de temporalité scandent le récit :

« vingt-cinq heures et quart, passa..., deux minutes plus tard, trois secondes plus

¹²⁰ Yves Reuter, *L'Analyse du récit*, (2^{ème} édition), p.25.

¹²¹ Idem, p.22.

tard..., quelques jours plus tard..., des années après ». Mais ces indications temporelles, comme nous allons le voir à travers cette partie d'analyse du temps, brouillent à souhait la chronologie.

Concernant la temporalité selon Genette (Figure III), le récit se déroule selon un ordre, une vitesse narrative et une fréquence événementielle. L'ordre est le lieu entre le déroulement des événements dans l'histoire et leur agencement dans le récit. Les faits peuvent être présentés par le narrateur dans l'ordre et selon un enchaînement et une chronologie réels, ou bien dans le désordre. Ce désordre, ou ces «différentes formes de distance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit¹²²», est nommé «anachronisme». G. Genette distingue deux formes d'anachronisme : l'analepse et la prolepse.

L'analepse est «*toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve*». La prolepse, par contre, est l'anticipation par le narrateur de faits qui arriveront plus tard. Elle joue le rôle de prophéties puisqu'elle raconte à l'avance ce qui va se passer par la suite. L'étude de ces anachronismes permet de rendre compte du désordre chronologique présent dans les textes envisagés et de mettre en évidence le brouillage escompté par l'auteur afin de produire une intrigue à la fois prenante, complexe et subversive.

Il faudrait ajouter les «ellipses» possibles d'un événement (ellipses qui ne modifient pas l'ordre chronologique de l'histoire racontée mais accélèrent la vitesse du déroulement des événements), «les amorces» ou même les répétitions¹²³.

Dans le texte «Bon anniversaire, Monsieur Framottet !», les bouleversements de la chronologie sont perceptibles au niveau de «*la trame romanesque [qui] est*

¹²² Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p.79.

¹²³ Adam, *Le récit*,... p.39.

*donc tout en rupture et en retours en arrière*¹²⁴ ».

Cette perturbation est facilement repérable dès le début du récit par un prolepse ; le jour de son anniversaire.

Avec une indication temporelle, le 23 juin 1906, qui se referme à la fin du récit avec la date du décès de monsieur Framottet, à savoir en 1940, le récit de toute une vie est ainsi sous-entendu.

Les retours en arrière sont opérés et nombreux, et ce dans le but de raconter la vie du personnage principal.

La fréquence de l'usage des analepses est remarquable. Au début du récit, monsieur Framottet s'apprête à fêter son anniversaire. Le narrateur remonte dans le temps pour raconter son passé et celui de son père, un riche industriel.

Dans son ouvrage intitulé, *La Nouvelle*¹²⁵, Thierry Ozwald fait remarquer :

«A la différence du roman où le travail du temps et d'ordre existentiel et qui s'efforce de rendre compte de «l'épaisseur» temporelle du vécu, la nouvelle s'en tient à une temporalité factuelle, constituée d'une suite de fragments de vie, d'instant juxtaposés ou peut-être superposés, qui ne parviennent pas, dans leur répétitivité et dans leur similarité, à donner véritablement substance au temps. La linéarité du récit de la nouvelle est, à cet égard, bien trompeuse : il s'agit là d'une

¹²⁴ Genette, *Figure III*, p. 82.

¹²⁵ Hachette, coll. Contours littéraires, 1996.

*fausse successivité et chaque instant qui prend corps au sein du récit est le même que l'instant précédent*¹²⁶».

De son côté, tout en citant les propos de Jean-Paul Sartre selon lesquels «*le récit explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique*», Daniel Grojnowski rappelle que :

*«Cet enchaînement camoufle un ordre de la rationalité. Quelles que soient les formes de durée dont le lecteur fait l'expérience, une unité s'impose à lui. Organisé ou brouillé, fugitif ou durable, l'événement détermine les compositions temporelles du récit. Toute nouvelle, en effet, procède d'une donnée primordiale qui est celle d'une aventure, seule et unique»*¹²⁷.

*Et si le narrateur connaît enfin l'apaisement - «Dans sa poche intérieure de son veston, on trouva une photographie, jaunie et usée, qu'il s'était plu à regarder souvent, depuis des années, presque chaque soir, comme on regarde dans sa mémoire un beau rêve s'en aller et qu'on ne saisira plus jamais*¹²⁸»- c'est parce qu'il peut après avoir dépassé sa frustration, la projeter et la transmettre à son lecteur qui, pareil aux convives peut visiter et imaginer la large béance du texte dont l'image s'est effacée. «On distinguait à peine les formes, les visages, les êtres présents, ce sur quoi il était assis. Seule la légende –«Première automobile du bourg, juin 1906»-était lisible. C'était comme de mettre quelques mots sur un grand carré de blancheur, un vide parcouru par les traits indécis de fantômes perdus¹²⁹».

¹²⁶ Idem, p.166.

¹²⁷ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Dunod, Paris, Coll. Dunod, 1993.

¹²⁸ *Trois petites histoires de jouets*, p.22.

¹²⁹ Idem, pp.22-23.

Jacques Chevalier estime que, mieux que le roman, «la nouvelle peut donc s'introduire au plus profond d'une conscience, dans ce monde fait de ruptures et de discontinuités où le jeu subtil des réminiscences permet d'accéder à une temporalité, voire à une autre vision de la réalité¹³⁰».

Littéralement, la nouvelle «fait entendre une voix nouvelle et souvent solitaire. Contrairement à une autre étymologie du mot «nouvelle» (rapproché de Noël), elle n'annonce pas la bonne nouvelle. Elle proclame «les mauvaises nouvelles» au monde moderne d'une actualité impitoyable¹³¹».

Cela dit, il est logique de soutenir dans ce sens que «les potentialités de la nouvelle sont très étendues, sans doute, essentiellement, parce que dans un récit tout, volontairement, n'est jamais dit, comme si le narrateur avait à cœur de ménager au lecteur un véritable espace de liberté¹³²».

Ainsi les inconvénients des nouvelles technologies des temps modernes sont au centre de cette nouvelle «Bon anniversaire, Monsieur Framottet!». Conquis par la modernité, l'industriel Framottet cherche le bonheur en s'acquittant de la première automobile dans tout le bourg. Résultat : il ne sait pas s'en servir et se ridiculise. La nouvelle est intéressante avant tout parce qu'elle braque les feux de ses projecteurs sur les problèmes d'existence quotidienne de gens ordinaires, mais aussi ceux des plus forts que guette l'inexorable déchéance. Malgré la notoriété et la richesse de monsieur Framottet, l'homme qu'il est, un éternel insatisfait, est tout le temps à la quête d'un hypothétique bonheur. En présentant cette quête du bonheur avec beaucoup de subtilité et d'ironie, Philippe Claudel met en valeur le problème de la validité des décisions sociales qui sanctionnent les manquements psychologiques.

¹³⁰ Chevrier Jacques, «De Boccace à Tchicaya U Tam' si, in *Note Librairie* n°111 octobre-décembre 1992, p.7.

¹³¹ Borgomano Madeleine, «Le lieu du vertige», in *Notre Libraire* n°111, octobre-décembre 1992, p.11.

¹³² Chevrier Jacques, op, cit. p.7.

Un autre problème qui ponctue la nouvelle de Philippe Claudel, celui de l'incommunicabilité. Nous l'avons relevé dans les trois nouvelles qui composent le recueil Trois histoires de jouets.

Dans la nouvelle «Pierrot Lunaire», l'incommunicabilité est perçue dans les difficultés du personnage à s'exprimer avec autrui. Le silence instauré se traduit par le truchement d'une véritable crise, un malaise ou un véritable trouble du langage. Celle-là est décelable à partir des difficultés du personnage de «Pierrot Lunaire» à communiquer avec les autres. Les passages suivant le montrent :

«Il se rendit compte que l'hôtelier l'observait. Il avait beaucoup de mal avec les autres. Il fallait toujours parler, justifier, s'intéresser à leur propos, à leurs enfants, à leurs chiens, à leurs doutes. L'hôtelier lui avait déplu d'emblée, sa grosse tête, sa grosse voix, sa grosse assurance, sa grosse femme aussi sans doute.¹³³»

La même attitude se manifeste chez Firmin, le personnage principal de la nouvelle «Mains et merveilles», qui finit par rompre toute communication avec son entourage après la perte tragique de ses bras :

«Lorsqu'il sortait de la maison, c'était toujours à de curieux moments, où il savait qu'il ne rencontrerait personne¹³⁴».

La nouvelle «Le monde sans les enfants» qui ouvre le recueil éponyme est l'exemple parfait du thème de l'incommunicabilité. Le titre est, à lui seul, synonyme de négation et d'absence de la parole. Les enfants insatisfaits du comportement des adultes vis-à-vis d'eux ont décidé, un beau jour, de partir.

¹³³ *Trois histoires de jouets*, p.61.

¹³⁴ *Trois histoires de jouets*, p.51.

L'absence des enfants, qui se traduit par leur silence: « pas de bruits. Pas de rires. Pas de gazouillis. Rien de tout : les enfants avaient disparu !¹³⁵ », est le meilleur moyen de se révolter contre les dépassements des adultes. L'absence de parole exprimant d'habitude la négation et le manque devient une force et le meilleur moyen de se faire entendre. Car «trop de mots tuent les mots», dans le sens où le langage occupe une place importante qui peut provoquer un désordre social. C'était le cas, par exemple, durant les années où le despotisme hitlérien planait en Allemagne. L'éloquence et la verve politique occupaient alors une place prépondérante et, grâce au langage Hitler a su manipuler les foules et provoquer l'hécatombe que nous connaissons.

Le langage, en transformant la valeur humaine en une valeur d'objets insignifiants, fit perdre aux mots leur véritable dimension sémantique ; ces mots devenant de véritables exhortation à la mise à mort. Le langage occupe une place importante dans la mesure où son absence provoque un désordre social, ou un autre ordre social, et ouvrent la voie à tous les dépassements. Le cas du terrorisme qui a frappé l'Algérie durant la décennie noire est un autre exemple qui démontre les conséquences de l'incommunicabilité entre les différentes parties de la société. Une incommunicabilité qui traduit le malaise d'une époque où le pays souffrait d'un certain usage des mots.

Le titre de la nouvelle «La petite fille qui ne parlait jamais» porte également en lui la non-parole. Le narrateur fait la présentation d'une petite fille qui vivait dans un jardin, en mettant en exergue le fait qu'elle ne parle pas. Son silence devient un mystère. Des questions soulevées par le narrateur mais qui restent sans réponses : «on ne savait pas depuis combien de temps cette petite fille était dans son jardin, ni depuis combien de temps elle ne parlait plus, ni même si elle avait parlé un jour¹³⁶». Des sous-entendus que l'on peut lire dans ce passage sont exprimés sur les raisons de l'absence de parole de cette fille. Face au

¹³⁵ *Le Monde sans les enfants*, p.9.

¹³⁶ *Le Monde sans les enfants*, p.136.

langage stérile, Philippe Claudel veut implicitement faire valoir le silence et la réflexion :

«La plupart des gens sur terre parlent beaucoup, dans leur téléphone, dans leur ordinateur, et souvent pour ne rien dire, et blablabla, et blablabla...Ils parlent, ils parlent, mais ils n'écoutent jamais les autres. C'est comme une maladie en somme, une maladie grave parfois, parce que, lorsqu'on raconte n'importe quoi, ou lorsqu'on utilise des mots très très méchants, ça peut faire très mal, ça peut même provoquer des malentendus, des bagarres, des querelles, des guerres! Non, non, je n'exagère rien! Croyez-moi. Je connais l'histoire de l'humanité, moi! IL vaut mieux réfléchir longtemps avant de parler.¹³⁷»

Le personnage de la nouvelle «Pierrot Lunaire», in Trois petites histoires de jouets a retrouvé son « moi » lorsqu'il a décidé de rompre le silence:

«Il était sorti, avait marché un peu. Il voyait quelques montagnes au loin, comme des masses sombres, encore plus sombres que la nuit elle-même. Il ne savait absolument pas où il se trouvait. Il savait simplement qu'il était parti le matin, et qu'il ne reviendrait plus jamais, qu'il avait quitté son travail sans prévenir, qu'il s'en fichait, qu'il avait assez d'argent pour vivre longtemps, n'ayant jamais rien dépensé de sa vie. Il ne savait pas où il allait. Il ne s'en préoccupait pas. Il avait le sentiment de n'être personne. De n'avoir pas de lieu. Pas de place. Il lui avait fallu vivre plus de soixante années enraciné quelque part avant d'oser couper les liens ténus, et partir sans autre but de voyage que cette errance

¹³⁷ *Le monde sans les enfants*, p.136.

elle-même. Il avait enfin le sentiment profond d'être en phase avec lui-même¹³⁸. »

Notons que la thématique et l'écriture sont très adroitement mêlées pour assurer à la nouvelle son unité esthétique qui fonde sa «force de frappe». Robert Jouanny soutient que, dans la nouvelle, «l'important réside dans une écriture, dans une relation au texte qui témoigne d'une conception du monde. Une écriture dont la sécheresse est riche de toutes les ambiguïtés de la vie, présentées brutalement, dans l'instant même où le monde du dehors, le nôtre, va basculer... La nouvelle est le monde parfait pour faire sentir immédiatement, dans un flash, le malaise fondamental, l'inadaptation de l'homme au monde¹³⁹».

D'où l'incertitude interprétative qui fait que le lecteur a davantage de liberté et n'est plus limité par à un sens figé. Le récit ne cherche pas à raconter de manière transparente, comme c'était le cas avec la nouvelle traditionnelle, mais institue une multitude de possibilités d'interprétation. Même la réalité la plus banale peut recéler un secret « La nouvelle devient une invitation à décrypter la surface trop lisse des choses¹⁴⁰».

Dans son ouvrage La Nouvelle, Franck Evrard relève qu'«au lieu de faciliter le déchiffrement et satisfaire les attentes du lecteur, le texte polysémique laisse planer un doute sur les intentions de l'auteur. L'énoncé ironique ou humoristique porteur d'un autre sens que celui qui est littéralement délivré, feint de raconter, d'informer, de convaincre afin de mieux leurrer le lecteur.¹⁴¹».

¹³⁸ *Trois petites histoires de jouets*, p. 69.

¹³⁹ Tchivela Tchichelle, *L'exil ou la tombe*, Présence africaine, 1986.

¹⁴⁰ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, 3^{ème} éd. Armand Colin, coll. Cursus, Paris, 2006, p.158.

¹⁴¹ Franck Evard, *La Nouvelle*, Seuil, Paris, juin 1997, p.55.

Nous pensons que le fait de se réappropriier l'écriture afin de changer le cours des choses et même son destin est certainement le message que Philippe Claudel veut véhiculer.

Chez Philippe Claudel, le personnage est souvent frappé par l'incapacité à communiquer avec son entourage, ou bien même à exprimer sa réalité intérieure. Décrits dans leur étrangeté, certains personnages sont évoqués dans leur ridicule et cela dès qu'ils essayent d'exprimer leur désirs. C'est le cas de Hyppolite Framottet dans son étrange accoutrement:

«Hyppolite Framottet, dans son costume hivernal d'explorateur d'opérette, les yeux disparaissant derrière la buée accumulée dans ses lunettes gigantesques, le visage cramoisis et suintant de toute part, se tenait assis dans une automobile flambant neuve, aux roues hautes et noires, à l'allure d'énorme insecte, à l'élégance arachnéenne, ses mains gantées tétanisées autour du volant. On aurait cru une statue.¹⁴²».

Lorsque les autres se moquent de lui et n'arrivent pas à le comprendre, Framottet choisit la voie du silence et donc la non-communication : *«lorsqu'il [un braconnier, prénommé Voreux] aperçut Hyppolyte Framottet, il ne le reconnut pas. Il se frotta les yeux, pensa un moment que la gnôle qu'il avait bu à jeun lui donnait des visions et, passant près de l'industriel, il lui lança goguenard : «où tu vas mon gars, sur la lune? ».Hyppolyte Framottet ne répondit rien. Il fit volte-face, rongant son frein. Voreux s'éloigna en rigolant comme un bossu¹⁴³».*

«Mains et merveilles» est l'histoire d'un certain Firmin Vouge, un jeune tourneur, travaillant dans une usine de jouets en bois, âgé de trente ans. Ce jeune

¹⁴² *Trois petites histoires de jouets*, p.17.

¹⁴³ *Trois petites histoires de jouets*, p.14.

homme part un beau jour à la guerre de 14-18 où il perd ses deux bras. A travers cette nouvelle, Philippe Claudel décrit les conséquences tragiques de la guerre sur ceux qui y sont entraînés par obligation et sans conviction.

On peut résumer l'histoire de ce personnage, abordée dans la nouvelle, à travers ce schéma :

Etat initial : Firmin Vouge, un jeune tourneur de trente ans menait une vie ordinaire. La tournerie, usine de jouets en bois tourné, tenait une place importante dans sa vie : «*Firmin demandait des nouvelles de la tournerie comme on peut demander des nouvelles d'un vivant, de chair et d'os*». ¹⁴⁴

« Il vient dire au revoir à la machine. ¹⁴⁵ »

Dynamique : Il part à la guerre . Il se sent obligé car tout le monde est parti pour s'engager et il ne reste que lui.

Perturbation : perte de ses membres supérieurs

Résolution : *il se laisse mourir.*

La vie de Firmin peut être résumée en ces quelques points, mais l'écriture de la nouvelle n'est pas aussi linéaire et simple qu'elle n'y paraît comme le font d'ailleurs remarquer Catherine Douzou et Sabrinelle Saumont, dans la *Revue d'étude du roman du XXe siècle*¹⁴⁶ à l'occasion d'une édition consacrée à Annie Saumont. Bien qu'elles abordent l'écriture de la nouvelle chez Annie Saumont, nous nous sommes permis d'emprunter leur point de vue par rapport à la spécificité du récit bref chez cette auteure contemporaine. Car, leurs propos se prêtent aisément à la nouvelle de Philippe Claudel et cela pour la simple raison que les nouvelles contemporaines ont des points communs :

«[Elle] a l'art de faire croire, par une écriture simple en

¹⁴⁴ *Trois petites histoires de jouets*, p.33.

¹⁴⁵ *Idem*, p.30.

¹⁴⁶ Catherine Douzou, «*Annie Saumont, je suis pas un camion, embrassons-nous, encore une belle journée, et autres nouvelles* », in *Roman 20-50 , Revue d'étude du roman du XX e siècle*, n°7, les presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille3 , France, octobre 2010 .

apparence, en réalité très élaborée (...). La nouvelle n'est pas linéaire, elle fait résonner le passé, l'événement catastrophique dans le présent, où il fait résurgence¹⁴⁷».

Toujours dans le même ordre d'idées, on peut également citer Jean-Noël Blanc qui affirme par rapport à l'écriture de la nouvelle qu'« [elle] *creuse l'intime, traque l'inquiétude, poursuit le secret, force le malaise ou le mal-être, touche finalement l'humain au cœur*¹⁴⁸».

Cette complexité, cette recherche esthétique élaborée, n'est-elle pas quelque part la preuve de la complexité de l'homme qui vit dans le monde qui est le nôtre ?

Ces extraits illustrent ce manque de communication qui caractérise les différents récits de notre auteur. Mais à quoi correspond cette carence communicative ? Philippe Claudel, à travers l'écriture de la nouvelle, arrive à s'expurger des sentiers battus pour aller au-delà de soi et trouver des repères dans une société qui ne sait pas vraiment où elle va. Chez Philippe Claudel, l'incommunicabilité dont il a été question interpelle le lecteur et peut suggérer le malaise de toute une époque dominée par des discours idéologiques qui excluent l'homme et le rendent vulnérable. Dépassant cette crise langagière par l'écriture, Philippe Claudel tente, de la sorte, de rétablir et recréer le dialogue, en mettant en avant le rôle salvateur de l'art. Nous pouvons le lire dans les nouvelles de Claudel, puisque l'auteur le dit clairement ; la littérature et l'art en général peuvent permettre à l'homme de transcender une réalité qui n'est pas toujours reluisante. Ils forment à eux seuls la voyance extrême.

¹⁴⁷ Idem, p.7.

¹⁴⁸ Idem ,p.7.

Conclusion :

Certaines nouvelles de Philippe Claudel ouvrent sur l'âme humaine des perspectives infinies. Entrer dans l'une de ces nouvelles, c'est souvent ouvrir un tiroir contenant le secret d'un être. Nous avons montré que l'instantanéité du récit bref, qui s'inscrit de plus en plus dans l'immédiateté et dans le présent, ainsi que la spécificité de la nouvelle rend le personnage de la nouvelle claudélienne plus individu que type. C'est la raison pour laquelle le personnage de la nouvelle agit davantage sur le lecteur.

La nouvelle-instant, type privilégiée chez Claudel, lui permet, de par sa structure, de peindre instantanément toute une série de sensations qu'il saisit dans la vie comme des images fugaces et qu'il ne peut reproduire dans l'écriture que de façon également fugace et «impressionniste». Ainsi, la forme brève claudélienne s'occupe-t-elle directement de notre présent, et exprime même la condition humaine à l'époque moderne. L'espace restreint accordé au récit fait que l'attention du lecteur est mieux capté que dans le roman. La fragmentation du réel permet de plonger le lecteur dans une expérience intime, au plus près de l'émotion subjective. Mieux encore, la structure de la nouvelle contribue à créer des effets de lecture qui font qu'on s'y reconnaît après réflexion.

Partie II :

Les effets de structures : points stratégiques

Introduction :

Parmi les lieux stratégiques du récit bref, le nouvelliste accorde une importance particulière à des éléments textuels comme le début et la fin, et para-textuels, tel que le titre, lequel peut être affecté d'une épigraphe.

Ces éléments, il faut le dire, ne peuvent pas être dissociés du récit puisqu'ils forment un tout avec celui-ci et participent à la signification et aux effets de réception. *«Alors que les premiers mots amorcent, que les derniers verrouillent, le titre représente «ce qui reste», une fois qu'on a tout oublié¹⁴⁹ ».*

Dans son ouvrage *Le conte et la nouvelle*¹⁵⁰, Jean-Pierre Aubrit revient sur les principes structurels sur lesquels joue le récit bref. Lesquels principes influencent les effets de sens dans la lecture de la nouvelle. C'est dans ce sens qu'il fait remarquer:

«Dans ses entretiens avec Omar Prego, Julio Cortázar parle de «cette idée très austère, presque géométrique» qu'il se fait du conte fantastique. «Je le vois un peu comme une forme platonicienne, une forme pure. C'est-à-dire que le symbole, la métaphore du conte parfait est la sphère, cette forme sans aucun superflu, qui se ferme totalement sur elle-même, où il n'y a pas la moindre variation de volume, sinon il s'agirait d'autre chose, ce ne serait plus une sphère. J'ai toujours considéré la nouvelle comme un contenant inexistant, car avant qu'elle soit écrite, il n'y a aucun contenant. Mais je sais que lorsque je la termine, son point final doit venir clore cette idée de sphère.» Il s'agit, ajoute-t-il un peu plus loin, d'«une conception que nous pourrions appeler structurale de la nouvelle, qui coïncide aussi avec la conception structurale que j'ai du langage».

¹⁴⁹ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, DUNOD, Paris, 1993, p. 131.

¹⁵⁰ Armand Colin, Paris, 2006, p.139.

Au-delà de la restriction qui affecte nécessairement son propos, l'auteur des *Armes secrètes* signale aussi l'existence dans le récit bref de forts effets structurants. Examinons quelques-unes «des symétries propres au genre du récit», selon ses propos.

Chapitre I :

**Les symétries élémentaires du récit bref:
incipit, titre et épigraphe.**

1-Les incipits:

Les spécialistes de la nouvelle insistent sur l'impact de l'incipit sur l'effet de sens. En effet, les incipits engagent le récit au sens le plus fort du terme. Ils ne se contentent pas de l'entamer, ils l'obligent. «*Le contenu et la fin d'une nouvelle brève sont la chair de la chair et le sang du sang de son début*», comme l'écrit Stevenson dans la lettre citée par Eikhenbaum.

Christian Congiu a montré comment, à elle seule, la première phrase de la nouvelle «Gueux» de Maupassant («il avait connu des jours meilleurs, malgré sa misère et son infirmité») est grosse de toute la nouvelle à venir et la façon dont cette première phrase développe chaque mot de l'incipit. «Tout est contenu dans la première page : la fausse bonté (méprisante et cruelle) de la baronne, l'anonymat du *on* qui fera tout le mal (la société, ici représentée par un boulanger, c'est-à-dire un *on* parmi les *on*), l'ignorance, la soumission qui mèneront le gueux à tout perdre» («De la nouvelle» in *Maupassant et nos contemporains*, Ville de Bezons, 1993). La suite de la nouvelle se chargera d'actualiser ces prémisses.

Les incipits forment ainsi un lieu et un moment particulièrement travaillés de façon à accrocher le lecteur. Dans son ouvrage *La Nouvelle*¹⁵¹, Philippe Andrès fait remarquer qu' «*on constate une grande diversité d'ouvertures qui toutes ont pour objectif, à la fois de capter l'attention du lecteur et de faire en sorte que ce dernier reconnaisse une stratégie d'ouverture liée à un type particulier de récit (nouvelle, conte) qu'il affectionne. C'est la raison pour laquelle l'incipit est un lieu particulièrement travaillé, car il doit jouer sur un système de reconnaissance générique et de nouveauté par rapport aux habitudes du lecteur*».

¹⁵¹ Philippe Andrès, *La Nouvelle*, coll. Ellipses, ed. Marketing S.A., 1998, p. 79.

L'incipit de la nouvelle Tania Vlăsi in *Les Petites mécaniques*, que nous reprenons ci-dessous est suspect. En effet, l'image d'un environnement tranquille et flegmatique n'est qu'une illusion :

« C'est au moment où Tania Vlăsi venait de finir de laver sa vaisselle -une assiette, une fourchette, un couteau, un verre- dans le petit appartement qu'elle occupait au dernier étage d'un immeuble du quartier de la Dvora qu'on sonna à la porte¹⁵². ».

La solitude, dans laquelle vivait Tania, annoncée dès l'incipit, semble hostile, du moins laisse-t-elle présager une issue fatale : *«A trente-six ans, elle habitait seule depuis la mort de sa mère survenue l'année précédente. On ne lui connaissait pas d'ami. Elle ne recevait jamais de visite¹⁵³. ».* Il faut ajouter à cela le silence avec lequel se refermait la porte de son voisin de palier. Ce silence signifie bel et bien l'indifférence des autres devant les événements qui vont s'accélérer menant inexorablement Tania à sa mort. Le silence et la solitude, censés être des sources d'apaisement et de ressourcement, sont annonceurs de conflit et de mort. Ce n'est plus un silence naturel mais un silence imposé par les événements, un silence assourdissant, angoissant et déchirant.

Philippe Claudel met en scène le silence entre les deux hommes qui se présentent dans l'appartement de notre protagoniste. *« Tania ne leur posa pas de questions », «les deux hommes entrèrent chez elle sans lui demander son avis», «L'autre ne disait rien», « ces hommes qui semblaient la considérer comme une chose inerte, un objet dénué d'esprit et de parole».*

¹⁵² *Les Petites mécaniques*, p.163.

¹⁵³ Idem

Les mots semblent inutiles, déplacés, incongrus dans pareille situation. Dans cette nouvelle, le non-dit et l'implicite sont impressionnants. De quel silence parle Philippe Claudel ? Il est question du silence et de la passivité d'une société face aux dangers de la science. L'homme, objet expérimental pour la science est, en effet, comme le dit si bien Philippe Claudel, dès les premières pages de cette nouvelle : « [...] une chose inerte, un objet dénué d'esprit et de parole ». L'auteur dénonce implicitement le clonage qui représente une vraie menace pour l'espèce humaine. En effet, cette question controversée et tant discutée du clonage humain a commencé lorsque qu'il y a eu les travaux du clonage menés, en 1952, à Philadelphie par les biologistes Robert Briggs et Thomas King. Le clonage humain est la reproduction de molécule d'ADN, de cellule ou d'organisme vivant humain, dont l'information génétique sera identique à l'original. Certaines positions occidentales sont pour le clonage humain. Ces parties prétendent que le clonage est un traitement fiable pour contrer l'infertilité tandis que d'autres croient que le clonage peut-être utilisé pour des maladies dégénératives. Toutefois, de nombreuses personnes pensent que le clonage est inacceptable du point de vue moral puisqu'il s'agit, selon ces derniers, d'une sérieuse atteinte à la dignité humaine.

Dans la nouvelle «Paliure» in *Les Petites mécaniques*, l'incipit donne le ton à tout le reste : «*Igor Beshevich pressait le pas. Son service au musée commençait à six heures et l'encombrement des rues du quartier Mlanecz l'avait déjà bien trop retardé*¹⁵⁴». Cette tension dans laquelle nous plonge Philippe Claudel dès l'incipit est, de fait, annonciatrice de tout le drame prémédité de son personnage Igor.

Un autre incipit, qui se lit d'une façon si éclairante pour nous, est celui de la nouvelle « Les confidentes » in *Les Petites mécaniques* :

¹⁵⁴ Idem, p.129.

«Une nuit, la comtesse Beata Désidério fit un rêve qu'elle ne parvint jamais à expliquer¹⁵⁵». Incipit a priori déceptif, puisque ce rêve de destruction d'une église que ne comprenait pas la comtesse et qu'elle voulait à tout prix revivre à travers le rêve ne sera raconté et réalisable que dans la dernière page. Et plus précisément à la suite de la mort de la comtesse qui se suicide. Le corps de la nouvelle étant consacré aux tentatives de la comtesse de revivre son rêve pour retrouver cette sensation forte vécue lors de son premier rêve, la frustration de l'attente qu'organise Philippe Claudel nous permet d'inclure ce destin individuel tragique dans une sphère artistique plus éternelle et immortelle.

2-Le titre :

Le titre qui surplombe typographiquement le début de la nouvelle s'intègre mieux au texte que dans le cas du roman. Cette proximité spatiale des éléments para-textuels (titre et épigraphe) les constitue en indices. Désignant le contenu de l'œuvre qu'il résume (personnages, lieux, programme narratif), le titre semble apparemment fermé. Cependant, sa signification est toujours plus ou moins énigmatique. Selon Roland Barthes, le titre (*Sarrasine* de Balzac) ouvre une question : « Sarrasine , qu'est-ce que c'est que ça ? Un nom commun ? Un nom propre ? Une chose ? Un homme ? Une femme ? ». La fonction du signifiant est de mettre en place le mystère et de connoter la féminité (le *e* final), essentiel à la signification de cette histoire de castrat.

Aussi, loin de constituer une unité de sens fermée, le titre ouvre sur une pluralité de significations. Au cours de la lecture, il se charge de résonances nouvelles, change de sens et de tonalité. La lecture achevée, il acquiert sa consistance et sa signification après avoir provoqué une activité d'interprétation chez le lecteur.

¹⁵⁵ *Les Petites mécaniques*, p. 55.

Dans son ouvrage *Le Conte et la nouvelle*¹⁵⁶, Jean-Pierre Aubrit propose une typologie des titres originaux relative au récit bref, en affirmant qu'il s'agit en fait d'«esquisser une typologie des titres originaux, sans prétendre à rien d'autre qu'à suggérer quelques pistes pour une étude qui reste à faire». Ainsi, Aubrit distingue trois types de titre :

-Il s'agit tout d'abord **des titres qui mettent en évidence la structure formelle du recueil :**

Trois conte et trois histoires, offrent deux titres particulièrement neutres, qui ont la sécheresse d'un bilan comptable, comme si ni Flaubert ni Faulkner n'avaient à prouver une cohérence qui s'impose d'elle-même.

Parfois assorti d'un adjectif qui nous met sur une piste ou dans une atmosphère : les *Sept contes gothiques* de Karen Blixen. Une variante plus élaborée peut mettre en relief le principe qui assemble les récits (les Quat'saisons d'Antoine Blondin) ou l'organisation de la narration : les dix journées du *Décameron* de Boccace, les sept de l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre.

Dans un esprit similaire, d'autres titres peuvent rappeler les circonstances de la publication journalistique : les *Contes d'un matin* de Jean Giraudoux.

D'autres enfin, et depuis l'origine, sont un jeu métalinguistique où la forme littéraire se met elle-même en scène. L'expression « nouvelles nouvelles », en jouant sur l'ambiguïté du mot (substantif et adjectif), met l'accent sur ce qui définit en propre le genre. La liste établie par René Godenne dans *La Nouvelle* (p.103) témoigne que cette tradition qui perdure au XXe siècle. Dans *Le Monde sans les enfants* de Philippe Claudel, nous avons un exemple à partir du choix du

¹⁵⁶ Armand Colin, Paris, 2006, pp. 176-186.

titre de la nouvelle «Mauvaise nouvelle, bonne nouvelle» qui justement s'inscrit dans cet esprit.

-Il est une autre tradition, presque aussi ancienne puisqu'elle remonte à la nouvelle du XVII^e siècle, qui consiste à **nommer géographiquement les récits** :

Les Nouvelles françaises de Sorel (1623) ou celle de Segrais (1656) ont ouvert la voie. Mais ce qui était alors plus souvent le sous-titre d'une histoire est devenu le titre du recueil. Aubrit cite quelques exemples : *Chroniques italiennes* de Stendhal, *Nouvelles Asiatiques* de Gobineau, des *Nouvelles Orientales* de Yourcenar, ainsi que *Les Nouvelles romaines* de Moravia.

-Un autre titre est celui qui permet aux titres de **délimiter un champ d'observation**.

Notons par ailleurs, que le titre d'un roman n'acquiert sa pleine signification qu'une fois la lecture terminée, celle-ci pouvant durer des semaines. Quant à la particularité du titre de la nouvelle, c'est de procéder à une lecture qui le reprend en compte dès qu'elle est terminée. « Paratexte » lorsqu'il figure sur la couverture d'un recueil, le titre est pleinement « textuel » du fait que sa signification ne cesse de se renouveler. C'est dans la dynamique d'une perception différenciée du titre (de la position initiale à la signification finale), que nous interrogeons quelques nouvelles.

Celles qui composent *Trois petites histoires de jouets* se caractérisent par des intitulés pour la plupart immédiatement intelligibles :

Bon Anniversaire, Monsieur Framottet

Mains et Merveilles

Pierrot Lunaire

Ils désignent des personnages, parfois un programme narratif que suggère la durée (« Bon anniversaire »). Le titre « Mains et merveilles » quant à lui, pose un problème d'interprétation puisqu'il laisse le champ large à la signification. Le lecteur s'interroge sur l'association énigmatique «Mains et merveilles».

Ce titre évoque une réalité imprécise puisque l'on ne comprend pas le rapport entre ces deux entités. D'un côté, les «mains» représentent la faculté du touché donc quelque chose de concret, et d'un autre côté les «merveilles» relèvent de l'abstrait puisqu'elles sont tournées vers le monde du génie et de l'imaginaire. Ce titre indéfini donne une valeur globale et imprécise au texte. Il faut lire la nouvelle pour connaître le vrai sens du titre. Un sens que le lecteur peut d'ailleurs décrypter à travers ce passage dans la nouvelle :

«Pour autant, ce qui permit à Firmin Vouge de tenir pendant toutes ces années, ce n'était pas tant les lettres de son père, ni même les rêves doux où Bonnette l'embrassait. Ce n'était pas non plus les images de la tournerie, ni ses bruits, ni toutes ses odeurs, ni le souvenir de la beauté de certains outils qu'il avait lui-même façonnés et dont il était le seul à se servir. Ce fut son petit calepin. Son petit carnet à rabat noir et élastiques qui ne quittait jamais son maillot, bien protégé sous l'épaisseur du tissu et de la capote, ce carnet qui était pour lui tout à la fois un journal des plus intimes et le lieu de tant de songes consignés».

«Il ne se passait guère de journées sans que Firmin n'y esquissât quelques projets, notamment les formes, les cotes, les couleurs, améliorant inlassablement ses croquis. Ses compagnons d'infortune le regardaient faire, sans rien dire, posant de temps à autre une question, mais sans plus, tant la guerre fait accepter l'étrangeté de l'autre, sa part secrète, sa monstruosité, son jardin clos. Alors que beaucoup de soldats écrivaient leurs souffrances et leurs pensées profondes, Firmin dessinait des jouets. Son éphéméride de la boucherie universelle se

composait de toupies, de moines, de totons, de pantins articulés, de poupées à emboîtement, de chevaux chantournés, de soldats de bois à la face riieuse. C'était sa façon à lui de survivre. C'était sa manière d'accepter l'inacceptable, d'opposer à l'univers de la mort et du sang, celui des vernis et des sourires immuables¹⁵⁷».

Il est vrai que Firmin avait souffert de la perte de ses «mains» à la guerre, mais il faut dire que la perte de son petit carnet dans lequel il créait ses jouets a été le plus grand drame. Le calepin représentait tout pour lui et la perte de cet objet de désir le fait basculer dans une grande mélancolie. D'ailleurs, Philippe Claudel rapproche cette perte du carnet pour Firmin à la perte de son âme : «*Firmin essayait en fermant les yeux de relire son calepin perdu. Il tournait les pages, revoyait ses croquis, relisait les notes qu'il avait écrites. Mais il y avait trop de vides, trop d'espaces effacés, trop de pages manquantes. A chaque fois cela le rendait encore d'avantage mélancolique. C'était un peu, comme si en plus de lui voler ses bras et ses mains, la guerre lui avait volé son âme.*¹⁵⁸». Firmin semble en fait se laisser mourir, non pas seulement à cause du fait d'avoir perdu ses membres supérieurs mais surtout en raison de la perte du carnet. Ce carnet contenait ses rêves, sa création, ses souvenirs... Il était tout pour lui.

Dans son dernier soupir, Firmin retrouve en plein rêve son calepin. Il arrive enfin imaginer ce qu'il y avait reproduits durant des années.

Ainsi, le titre «Mains et Merveilles», s'il semblait flou et énigmatique, est transformé par l'histoire en énoncé aux résonances émouvantes, pathétiques, déconcertantes voire même tragiques. Après la lecture de la nouvelle, chacun des mots du titre prend consistance, notamment par la référence au personnage de Firmin et au drame qui lui est survenu au cours de la guerre. Ceci évoque une

¹⁵⁷ *Trois histoires de jouets*, pp. 36-37.

¹⁵⁸ *Idem*, pp.44-45.

interprétation tragique du sens premier du titre «Mains et Merveilles», change de valeur et se teinte par un effroi qui va mener Firmin vers une mort certaine.

Notons par ailleurs, qu'à la première lecture du titre, le lecteur peut penser à l'expression : «promettre monts et merveilles». Si cette expression signifie actuellement promettre de grands avantages, l'origine de l'expression remonte au XVe siècle. A l'époque, on utilisait l'expression «conter maux et merveilles » pour «raconter des histoires fabuleuses». On souligne ici le lien étymologique auquel le titre de la nouvelle «mains et merveilles» fait allusion. C'est-à-dire, l'expression « promettre monts et merveilles» et qui nous oriente vers cette oralité qui a marqué les nouvelles du XIXe siècle puisque la majorité de ces nouvelles sont des textes contés. En effet, la nouvelle du XIXe siècle a pu retrouver quelque chose de la parole vivante de ses origines boccaciennes, comme le constatait Godenne: *«la majorité des nouvelles du XIX e siècle sont des textes contés, c'est-à-dire que les auteurs laissent une place importante à la parole d'un narrateur, conservant et restituant le ton de ce qui est parlé¹⁵⁹»*.

Dans la première nouvelle de ce même recueil, intitulée «Bon anniversaire, Monsieur Framottet !», Philippe Claudel se plaît à montrer ce que les apparences anodines d'un jour d'anniversaire recèlent de drames ou de paradoxes. Pour le lecteur ordinaire, la lecture de cette nouvelle crée la surprise puisqu'elle lui permet de faire une révélation.

L'automobile qu'il s'est offerte le jour de son anniversaire va bouleverser sa vie. Riche industriel et qui plus est, respecté de tous, ce cadeau empoisonné lui fait perdre toute sa notoriété et le respect de ses proches. Le lecteur qui apprécie le titre s'attend à un événement heureux. Le jour d'anniversaire censé être un moment de joie et de gaieté n'a pas le même sens une fois la lecture de la

¹⁵⁹ René Godenne, *La nouvelle*, op, cit, p.82

nouvelle achevée. Ainsi, une fois cette lecture du récit achevée, le lecteur comprend toute l'ironie du titre «Bon Anniversaire» puisqu'il s'agit d'un événement qui va anéantir la vie du personnage en question.

Voyons comment le titre «*Trois histoires de jouets*» du recueil annonce la composante fonctionnelle du texte, comme c'est le cas chez certains nouvellistes qui optent pour ce type de titre. Ce titre donne une idée assez précise pour ce qui concerne la composition du recueil en trois histoires. Bien qu'il paraît banal à première vue, le texte modifiera son sens, en provoquant chez le lecteur une activité d'interprétation car il ne s'agit pas de n'importe quelle histoire de jouets mais d'une histoire plus profonde. En effet, à travers chacune de ces trois nouvelles, le personnage connaîtra un moment de révélation qui va bouleverser toute son existence.

Par ailleurs, on s'aperçoit immédiatement que la conception du recueil «thématique» l'emporte largement chez Philippe Claudel. Il ne s'agit pas de «fourre-tout» (conception anglo-saxonne) puisque l'on constate que chez notre nouvelliste, il y a recherche d'une certaine unité. Ainsi pour Philippe Claudel, le titre est le fil d'Ariane et le principe unificateur du recueil. En l'occurrence le thème de la nostalgie imprègne les trois nouvelles de son recueil *Trois histoires de jouets*, avec vue sur un titre-chapeau, à l'instar de Paul Morand. Le titre n'appartient pas à une nouvelle du recueil, mais le définit dans son entier. Pour atteindre cette unité, Philippe Claudel applique le principe qui consiste à prendre les personnages à un moment de crise de leur existence. Ce que le spécialiste de la nouvelle de langue française, René Godenne, appelle «la nouvelle instant» puisqu'il s'agit d'un instant infime ou banal qui relève de l'intériorité du personnage. Cette expérience intime est une sorte de prise de conscience ou de révélation pour le personnage, ce qui crée de fait un bouleversement en lui et fait que rien ne sera plus comme avant pour lui.

Toutefois, dans *Le Monde sans les enfants*, le titre du recueil est choisi à partir de celui de la première nouvelle qui l'ouvre. Un sous-titre «*et autres histoires*» est toutefois ajouté sur la première de couverture. Selon Philippe Andrès¹⁶⁰ : «Il existe sans doute une géométrie architecturale constitutive de la notion de recueil qui fait que c'est la nouvelle placée en tête du recueil qui donne son titre à ce dernier, trace sans doute d'une volonté de mise en ordre. La nouvelle éponyme semble en effet donner au recueil tant sur le plan de la tonalité que de l'action ou de la psychologie des personnages». Le titre donné laisse entendre qu'il s'agit d'un monde imaginaire créé pour mettre en évidence l'impact de l'absence des enfants. Synonyme d'insouciance, de spontanéité, et donc de la vie tout simplement (plutôt que tout court), le monde des enfants peut également suggérer le monde de l'imaginaire.

Le lecteur qui découvre le récit bute sur un certain nombre d'informations qui, en effet, suggèrent un monde irréel où les enfants se rebellent, et cela tout en dénonçant le manque d'incompréhension qu'ils subissent de la part de leurs parents. Un matin, tous les enfants du monde décident donc de partir.

Les autres nouvelles du recueil *Le Monde sans les enfants* explicitent le titre en jouant sur son sens symbolique. De fait, Philippe Claudel dénonce, à travers les nouvelles de ce recueil, les injustices, la maltraitance et l'incompréhension que vivent les enfants dans un monde qui semble leur être hostile. Un monde paradoxalement en contradiction avec ce que le monde des enfants suggère, c'est-à-dire un monde de pureté, d'insouciance et de fragilité. Le monde sans les enfants semble être, en réalité, le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui. Un monde qui n'a pas de place à nos enfants.

¹⁶⁰ *La Nouvelle*, coll. Ellipses, éd. Marketing S.A., 1998, p. 78.

Notons par ailleurs que certains nouvellistes classiques, tels que Maupassant ou Tchekhov, affectionnent tout particulièrement les titres à la lisibilité que ne dément pas la lecture de l'histoire. Maupassant choisit, tout comme le fait Tchekhov de son côté une lisibilité que ne remet pas en question le répertoire complet de ses «contes et nouvelles», tel qu'on peut le lire dans une table chronologique des matières¹⁶¹. On retrouve le même parti pris chez des nouvellistes plus récents qui s'efforcent de placer le lecteur de plain-pied dans l'histoire, en se contentant de suggérer une orientation préalable : «Le large», «Polaire», «Le compère», «La giroflée», «La femme de Nanar» (premiers titres qui figurent au sommaire du *Chemin des caracoles* de D. Boulanger) ou encore «Madeleine», «Romillat disparaît», «L'autre chambre», «Fantaisie» (début du sommaire de *Romillats*, de J. Jouet).

J. L. Borges se situe aux antipodes de cette transparence, si on en juge par les intitulés de son premier recueil *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*. Là encore, le sommaire désigne des personnages, des lieux, il esquisse des programmes narratifs par la mention d'un genre («Examen de ...») ou d'un itinéraire (le titre de la dernière nouvelle qui est aussi celui du recueil).

Dans *Lire la Nouvelle*¹⁶², Daniel Grojnowski soutient que «*Le lecteur s'interroge sur des noms de lieux, de personnages, sur l'association énigmatique de noms communs et de noms propres («La loterie de Babylone», «L'approche d'Almostasim»).* La plupart des titres le placent en situation d'échec ou de compréhension limitée, notoirement insuffisante, à laquelle doit remédier la découverte de l'histoire : *Tlön est une planète habitée par des populations idéalistes dont une encyclopédie décrit la langue, les croyances. Pierre Ménard compose un texte qui reproduit mot pour mot, sans toutefois le recopier, des pages du Don Quichotte de Cervantès*».

¹⁶¹ Voir dans la «Bibliothèque de la Pléiade», l'édition de L. Forestier.

¹⁶² DUNOD, Paris, 1993, pp.133-134.

Ce spécialiste de la forme brève trouve, dans ce sens que «*La lecture des nouvelles modifie, bouleverse ou élucide le sens des titres, en incitant à discerner les jeux de références. Elle provoque une activité d'interprétation qui ajoute au sens premier du titre un ou plusieurs sens seconds, différents, inattendus, plus profonds ou symboliques. Des nouvellistes aussi différents que Cortázar ou Le Clézio, parmi tant d'autres, se plaisent à jouer sur ces transformations.*¹⁶³».

«Panoptique» et «Panoptique II » sont respectivement les titres de deux nouvelles dans le recueil *Les Petites mécaniques*. Le terme panoptique désigne une construction (souvent une prison), conçue de telle sorte qu'il est possible d'en observer tout l'intérieur lorsqu'on se trouve à un certain endroit prévu à cet effet.

Dès l'incipit de «Panoptique», Philippe Claudel annonce la couleur en donnant le sens du titre, en évitant ainsi au lecteur de se retrouver en face d'une addition d'éléments disparates:

«Nous sommes détenus dans un vaste édifice aux multiples entrées. Des grilles en formes de soupirail amènent jusqu'à nous des écharpes de jour. Tombant des hauts plafonds de pierre, des chaînes se tissent dans les gorges d'antiques poulies. Elles pendent au vent sans qu'aucun nous ne connaisse leur utilité.

Nous sommes dix ou dix mille. L'édifice est immense. On ne sait quand il fut construit, ni même pour quel usage. Les gardiens passent bien au-dessus de nos paillasses, sur les balustrades et les créneaux, et jettent vers nous des regards

¹⁶³ Idem, p.134.

que nous distinguons à peine. Des escaliers partent du sol et s'élèvent dans un jeu complexe d'entrelacs et de dérives, virent autour de murs circulaires, se rejoignent, se divisent, s'entrecoupent, mais finissent par n'aboutir nulle part.¹⁶⁴».

Le titre «L'autre», dans le même recueil *Les Petites mécaniques*, est énigmatique et fait partie des titres intertextuels. De par sa fonction poétique, ce titre séduit et suscite l'intérêt du lecteur. Ce dernier se demande intuitivement à qui s'adresse le nouvelliste. Qui est cet autre dont il est question? Ce titre auquel nous avons affaire est très significatif. «L'autre» renvoie directement à l'œuvre d'Arthur Rimbaud et à sa célèbre phrase «Je est un autre». Une question s'impose à nous. De fait, le titre désigne et s'adresse bien à quelqu'un, mais de qui s'agit-il au juste ? Il est évident que le titre à lui seul ne peut fournir toutes les réponses et c'est la lecture de la nouvelle qui nous éclaire.

Il s'agit de l'histoire d'un riche commerçant prénommé Eugène Frolon qui, à la lecture des *Illuminations*, décide de partir à la recherche de cet autre qu'est Rimbaud. Il découvre à la fin de l'histoire que celui qu'il cherchait, cet autre, n'était autre que lui-même. Le lecteur attentif doit lire toute la nouvelle pour comprendre le sens du titre.

Nous avons pensé intéressant de reprendre ici le passage qui se trouve à la fin de la nouvelle et à travers lequel le titre trouve toute sa signification. Ainsi, le lecteur découvre dans la chute de la nouvelle la signification du titre «L'autre». Sur son lit de mort, Frolon interroge le médecin pour savoir qui est cet autre qu'il a tant cherché:

«Mais l'autre, l'autre...qui me regarde toutes les nuits, et qui se penche sur moi... et qui me ressemble tant... Où est-il maintenant ?

¹⁶⁴ *Les petites mécaniques*, p.73.

-L'autre, quel autre ?

-L'autre... celui que j'ai tant cherché... Rimbaud... »

Le médecin le regarde très surpris, puis finit par dire sur le ton de l'évidence que l'ineptie heurte :

« Mais... Rimbaud, c'est vous !! »

A ces mots, soudain, il suffit dans la conscience du mourant un grand éclair qui gomme par sa lumière toutes les parties sensibles du monde, et l'ancien marchand parvenu au bout de son chemin rejoint enfin dans la nuit l'ombre qu'il poursuivait.

Le titre «Gueux» dans *Les Petites mécaniques*, est lui aussi un titre intertextuel puisqu'il renvoie à celui de la nouvelle *Gueux* de Maupassant.

3- L'épigraphe :

L'épigraphe inscrit une citation qu'elle place en exergue entre le titre et le début d'un texte. Le spécialiste de la forme brève Daniel Grojnowski fait savoir dans *Lire la nouvelle* que :

*«Cette pratique [l'épigraphe], relativement récente, s'est développée au XIX siècle et elle a connu des succès divers selon les époques, les modes. Nombre d'auteurs de nouvelles la refusent car elle manifeste une obédience culturelle qui nuit à la véracité du récit. On n'en trouve nulle trace, par exemple, dans *Les Soirées de Médan*, *La Maison Téliier* ou dans l'ensemble des contes de Maupassant, de Tchekov ni, aujourd'hui, dans les nouvelles de J.D. Salinger, de D. Boulanger ou de Milan Kundera (*Risibles amours*, Gallimard, 1970), pour nous en tenir à ces quelques noms*

(les rares exceptions qu'on rencontre confirment la règle). Il s'agit donc d'une marque facultative qu'on pourrait ne pas mentionner, si elle ne produisant des effets dont la nouvelle tire à l'occasion un profit particulier¹⁶⁵ ».

Cependant, les écrivains qui se démarquent de l'esthétique vériste usent de l'épigraphe comme d'un signal intertextuel. Grojnowski cite le cas avec une fréquence variable qui va de la profusion, comme chez Villiers de L'Isle-Adam (chacun des *Contes Cruels* comporte la sienne, sauf «*Le secret de l'ancienne musique*», dont le dédicataire est «Monsieur Richard Wagner»), à la discrétion élitiste de M. Schoxob qui cite Arbitri (*Cœur double*).

L'usage de l'épigraphe procède d'une tradition qui, d'E. Poe à J. L. Borges, efface toute frontière entre la nouvelle et le conte, c'est-à-dire entre le respect de la vraisemblance et les droits de la transfiguration. Cela dit, elle doit être évaluée au cas par cas, tant la greffe l'associe étroitement au texte du récit.

Souvent énigmatique ou intelligible pour le lecteur ordinaire qui se voit condamné à la négliger, l'épigraphe a parfois la valeur d'un clin d'œil. Après le titre «la chute de la maison Usher», Poe cite deux vers de Béranger, et, au début de «L'homme des foules», une phrase de La Bruyère : «Ce grand malheur de ne pouvoir être seul !» Mieux encore : l'épigraphe de «Bérénice», où il parodie les excès du style frénétique, traduit en latin un certain Ibn Zaiat qui serait le pseudonyme de Mohamed ibn Almalih Ibn Alzaijat, lequel déclare en substance que son cœur sert de tombe à la concubine dont la mort le laisse inconsolable... De son côté, Villiers de L'Isle-Adam adopte une même position ambiguë en utilisant l'épigraphe à des fins tantôt mystiques et tantôt mystificatrices : «L'Annonciateurs» qui sert d'épilogue aux *Contes cruels* cite en exergue une

¹⁶⁵ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, DUNOD, Paris, 1993, pp. 134-135.

phrase de Schelomo transcrit de l'hébreu, et il faut se reporter à l'annotation du commentateur de l'édition Garnier, P-G. Gastex, pour en comprendre le sens : «Vanité des vanités», l'Ecclésiaste. Mais de toute façon, selon la formule d'un critique (Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Le Seuil, 1985, p.185), «*la fonction de l'exergue est largement de donner à penser, sans qu'on sache quoi*».

Le recueil de nouvelles *Les Petites mécaniques* s'ouvre sur un prologue, une citation de Pascal : «*Nous sommes de bien petites mécaniques égarées par les infinis*». Cette citation qui est reprise dans le titre du recueil, à savoir *Les Petites mécaniques*, fournit un sens au titre et le justifie par le renvoi au grand scientifique, philosophe et penseur religieux, Blaise Pascal. Considéré comme un précurseur de la philosophie existentialiste.

Le lecteur ne peut faire autrement que d'engager sa lecture dans le sens de la fragilité de l'existence.

Ainsi, à travers le titre «Les Petites mécaniques», Philippe Claudel suscite l'intérêt du lecteur et cela en choisissant un titre qui se pose comme une énigme. Ce genre de titre permet au lecteur d'avoir un rôle actif en tentant de combler ce qui est appelé «les blancs sémantiques». Dans son ouvrage *Le Conte et la nouvelle*, Jean-Pierre Aubrit relève que ce genre de titre «posé comme une énigme, est le plus fécond mais aussi le plus rare, invite à interpréter l'ensemble dans une cohérence supérieure, de nature philosophique¹⁶⁶».

Dans une présentation sur un site électronique du recueil *Les Petites mécaniques*, Philippe Claudel donne la clé du titre en évoquant un lien qui unit les différentes nouvelles et qui justifie le choix de ce titre :

¹⁶⁶ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Armand Colin, Paris, 2006, p.169.

«M'a toujours intimement touché la fragilité de nos vies ; ou plutôt, la fragilité de leur tracé qui, parfois, s'égare, se brise, alors même que rien, ou si peu de choses, laissent prévoir ces accidents le plus souvent secrets. La vie est donc bien cette petite mécanique, que l'on pense impeccablement réglée, infaillible, sûre d'elle-même et qui pourtant soudain se dérègle et se grippe. L'abandon, le doute, la folie, le silence, le retrait, la mort bien sûr sont ces grains de sable, minces mais aussi incontestables qu'indestructibles, qui parviennent à bloquer les rouages et les jeux¹⁶⁷».

En effet, le choix du titre dans ses nouvelles n'est jamais fortuit, notre auteur s'explique d'ailleurs dans une de ses interviews¹⁶⁸ :

*« Ils (les titres) ne sont jamais choisis au hasard. Il faut qu'ils sonnent bien à mon oreille, qu'il y ait un accord profond entre eux et le texte. Je les aime aussi parfois intrigants, poétiques, avec aussi des clin d'œil à d'autres œuvres aimées, comme c'était le cas pour les *Âmes mortes* de Gogol, ou les *Âmes fortes* de Giono».*

¹⁶⁷ Propos de Ph. Claudel sur le site : <http://www.mercuredefrance.fr/titres/petitesmecaniques.htm>

¹⁶⁸ <http://alteriteenlitterature.Hautetfort.com/Philippe-Claudel/>

Chapitre II:

La question de la clause et celle du recueil de nouvelles.

1. La pointe narrative ou l'art de faire une fin :

La fin, elle aussi, est particulièrement soignée par les nouvellistes. Elle doit laisser une trace dans les souvenirs du lecteur, et par conséquent, surprendre ce dernier. Il s'agit souvent d'un moment extrême où la tension dramatique se résout en une clause narrative courte, longue ou absente, selon Thierry Ozwald¹⁶⁹. Le terme de clause désigne la clôture rythmique d'un texte latin en prose, marque rhétorique particulièrement attendue dans les discours de Cicéron ou les prosateurs latins.

La surprise est souvent le meilleur moyen de briser l'apparente banalité d'un récit, ou les plans des personnages. Dans la nouvelle «L'autre» in *Les Petites mécaniques*, le personnage principal Eugène Frolon découvre à la fin de la nouvelle que ce qu'il a toujours cherché n'était autre qu'en lui. En fait, l'autre, le poète Rimbaud qu'Eugène était parti à sa recherche s'avère être lui-même. Le titre de la nouvelle trouve donc (je l'ai changé de place) sa signification à la fin de la nouvelle et rejoint la célèbre phrase de Rimbaud «L'autre est le même».

La nouvelle s'inscrit alors dans une circularité explicative. Elle se clôt elle-même dans un monde autonome, n'ayant plus besoin des récits suivants. Dans la nouvelle «Le Monde sans les enfants», la fin de la nouvelle rejoint le début de cette dernière, comme un éternel cycle. De fait, l'incipit qui ouvre la nouvelle est le même qui la clôture :

« Un beau matin, ou plutôt, un sale matin, oui, oui, un vraiment sale matin, on se réveille, «Mon Dieu! Que se passe-t-il » et on se rend compte que les enfants ont disparu, quand je dis les enfants je veux dire tous les enfants, partout

¹⁶⁹ T. Ozwald, *La nouvelle*, Hachette Supérieur, 1996, p. 146.

dans le monde, dans tous les pays, dans toutes les campagnes, et on a beau chercher, bien fouiller, mobiliser les pompiers, la police, les militaires, on ne trouva pas un seul enfant¹⁷⁰ ... »

C'est ainsi que les derniers mots de cette nouvelle reprennent exactement ceux du titre «Le Monde sans les enfants». La pointe peut alors donner son titre au recueil lui-même, comme allégorique de l'ensemble.

Parfois, le récit se termine sur une réplique sans que le narrateur n'ait recours à un dernier paragraphe conclusif, comme s'il s'agissait d'une séquence ouverte, mais terminale, et non plus d'ouverture. Cette stratégie est souvent reprise au cinéma, heurtant ainsi les habitudes du spectateur qui veut à tout prix une fin, qu'elle soit heureuse ou non, mais une fin bien close. C'est parfois la tonalité qui laisse une marque dans l'esprit du lecteur, quand cette dernière relève d'une fantaisie humoristique et quelque peu provocatrice, comme c'est le cas dans la nouvelle «Mauvaise nouvelle bonne nouvelle» :

«Quand on y réfléchit, c'est beau les fraises, et puis c'est bon. Et puis, on n'est pas obligé de les écraser. On peut juste les effleurer, les respirer, déposer un baiser dessus. Un tout petit baiser. Tout doux. Tout doux... », se disait Juju.¹⁷¹ »

La chute de la nouvelle intitulée «Paliure», In *Les Petites mécaniques*, intervient comme une révélation pour le lecteur qui apprend le sens d'un terme que le personnage a cherché tout au long de la nouvelle. L'auteur qui le tourne en dérision nous apprend, à la fin, qu'Igor Beshevich est mort sans s'être souvenu du sens du mot «Paliure» qui est en même temps le titre de cette nouvelle :

¹⁷⁰ *Le Monde sans les enfants*, p.9.

¹⁷¹ *Le monde sans les enfants*, p.73.

«Car ces beaux piquants d'amour et de mal qui trônent sur le front blême du fils de Dieu, ces épines indifférentes que les peintres se plaisent à tresser au-dessus du visage de Gloire, de Souffrance et de Vie du Sauveur, comme pour lui donner la pâle dignité du plus humble des morts, sont les vives terminaisons d'un petit arbre de Judée, qui pousse à l'orée des déserts dans de pauvres sables, arbre malingre que les chèvres les plus affamées délaissent avec dédain, que le vent même évite de peur de s'y blesser et de perdre son chant, et que de savants botanistes, un jour, un jour très ancien, nommèrent du très doux terme de paliure, comme pour leur seul plaisir.

*Mais de cela, Beshevich était mort, idiot, sans même s'en être souvenu».*¹⁷²

En fait, cette chute nous fait incontestablement penser à la chute de la nouvelle «L'autre» dans ce même recueil. Philippe Claudel a décidé de laisser Igor mourir dans son ignorance, lui, le gardien de musée qui a toujours été méprisant envers l'art. Alors que Frolon, qui était ébloui par la poésie (l'art poétique) de Rimbaud, ne mourra pas idiot puisqu'il apprendra, à la fin de sa vie (et la fin de la nouvelle) et ce en même temps que le lecteur, que le poète Rimbaud qu'il a toujours cherché était lui-même. Ces deux chutes qui s'opposent ne seraient-elles pas une manière pour notre auteur de sanctionner le comportement de ces deux personnages à l'égard de l'art? Ainsi, Frolon accède à la vérité qu'il cherchait tant, et Igor est laissé dans son ignorance.

¹⁷² *Les petites mécaniques*, p.144.

2.Le dénouement, la fin, la clause :

Concernant «L'Art du conte» en vue d'un effet à produire, E. Poe postule une interdépendance stricte entre les différentes parties. Les épisodes combinent des événements en vue d'un dessein que l'auteur prémédite : *«Si la toute première phrase ne tend pas à amener cet effet, c'est qu'alors, dès le tout premier pas, il a fait un faux pas.»*. Cette conception pose le principe d'une composition perceptible de l'œuvre et elle a sans aucun doute influé jusqu'à nos jours sur l'histoire de l'esthétique de la nouvelle. E. Poe s'est efforcé de rédiger des contes où il est facile de repérer des similitudes entre les moments décisifs du récit, et notamment entre le titre, la première phrase et la dernière.

Plusieurs contes associent étroitement le titre à la première phrase et à la dernière, par la répétition du nom propre, ce qui place le «héros» (une personne, un lieu ou leur relation) en position éminente : une position centrale que rend tangible la répétition obsédante du même nom dans le cours du récit, et la place terminale que souligne la typographie (tirets, capitales, italiques).

Titres :

1. «Bon anniversaire, Monsieur Framottet»
2. «Le garçon qui entrait dans les livres»
3. «Le vaccin de Zazie»
4. «Jaimé»
5. «Le gros Marcel»

-Premières phrases respectives des nouvelles citées ci-dessus:

1. « Le 23 juin 1906, Hyppolite Framottet s'apprêtait à fêter son anniversaire».

2. «Tout le monde à l'école embêtait Lucas, parce qu'il était malingre et binoclard».

3. «Depuis qu'elle était toute petite et qu'elle était en âge de zézayer, Zazie n'avait qu'une envie, inventer un vaccin».

4. «Jaimé marche sur le chemin de la décharge».

5. «Marcel était un très gros cahier à la couverture rouge plastifiée. Le pauvre faisait dix centimètres d'épaisseur et depuis le début de l'année scolaire, de semaine en semaine, il n'avait cessé de prendre du poids. Il semblait dorénavant à un soufflet en éventail».

-Dernières phrases respectives de ces mêmes nouvelles:

1. «Ce n'était plus rien qu'une légende».

2. «Moi, on ne m'a pas demandé mon avis, mais je sais très bien où est Lucas... Vous avez deviné je pense? Non ? Oui, c'est cela, oui, vous brûlez, vous avez trouvé ! Mais s'il vous plaît, chuuuuutt, ne le dites à personne, et croyez-moi, là où est Lucas désormais, il est très très très heureux, il a des millions d'amis, et plus personne ne peut lui faire de mal».

3. «Zazie était bien contente, mais pas fière. Aux journalistes qui lui demandèrent ses projets, elle déclara qu'il était grand temps pour elle d'aller à l'école, parce que c'était bien beau d'avoir consacré dix ans de sa vie à trouver un vaccin, mais en attendant, ça lui faisait un sacré retard à rattraper».

4. «Une enfant souriant dans une chambre très douce

Rose, verte ou bleue

Qui ne pense qu'à rire où jouer

A qui on interdit avec de beaux baisers

Toujours et toujours

De travailler

De travailler

De travailler

De travailler».

6. «Marcel se sentait comme un nouveau-né. Alors, il ferma ses pages et, comme un bienheureux, s'endormit le sourire aux couvertures».

3.Le recueil :

L'abandon par la presse de la publication régulière et massive de récits brefs a pour conséquence de valoriser la notion de recueil. «Si le XIXe siècle fut le siècle de la nouvelle, le XXe siècle est celui du recueil», écrit ainsi Michel Viegnes¹⁷³. Ne pouvant plus se contenter, à l'instar d'un Maupassant, de rassembler des textes épars, les nouvellistes sont enclins à soigner la cohérence générale de leur ouvrage.

Au-delà de la diversité fragmentaire des textes, ils affirment l'homogénéité de l'ensemble autour d'un thème, d'une tonalité ou d'une vision du monde que précisent les avant-propos ou les quatrièmes de couverture. Exemple de cette démarche est la présentation du recueil de Jean-Paul Dubois *Vous aurez de mes nouvelles* (1991), lors de sa réédition quatre ans plus tard en format de poche aux éditions J'ai lu. On commence par exhiber la diversité des sujets pour mettre ensuite l'accent sur l'unicité du projet :

¹⁷³L'Esthétique de la nouvelle français au XXe siècle, New York, Peter Lang, 1989, p.48.

«Ne vous étonnez pas si la couleur d'une salle d'attente sauve deux amants en perdition, si un psychiatre perd la raison en apprenant que son patient veut mettre un terme à l'analyse, si un allunissage à la télé, pendant une nuit de noce, enlève toute une vie par avance, ou si un téléphone qui ne répond pas, à l'autre bout du monde, achève de perdre un homme.

Jean-Paul Dubois traque ces instants insaisissables, ces points d'équilibres où tout bascule. Et dans chacune des nouvelles de ce recueil, la vie tremble».

Chez certains nouvellistes du XXe siècle, la composition du recueil et celle des récits qui y trouvent leur place vont parfois jusqu'à procéder du même mouvement. A ce stade, le terme même de «recueil» est impropre, car il suppose une antériorité des parties par rapport au tout. Or, certains affichent l'ambition d'architecturer leurs récits selon un plan dont la rigueur rivaliserait avec l'unité organique du roman : les uns, comme La Varenne dans les années 1950, créent le concept de «suite romanesque» ; d'autres plus récemment, comme Jean-Noël Blanc en 1990 avec *Chiens de gouttières*, celui de *roman par nouvelles*. On discerne bien dans ces tentatives d'organisation du recueil la volonté d'atteindre la cohésion qui fait d'un ouvrage une œuvre au plein sens du terme, cohésion que le recueil a perdu en abandonnant le «cadre» dont le *Décameron* avait à l'origine offert le modèle.

Toutefois, à trop vouloir poursuivre dans cette direction, on court le risque de priver la nouvelle de sa singularité, en transformant chacune d'elle en un simple chapitre, et de faire perdre au recueil l'originalité d'un équilibre à conquérir en permanence entre l'un et le multiple.

Dans sa remarquable postface à l'édition Folio des *Risibles amours* de Milan Kundera, François Ricard a parfaitement posé les termes de ce problème spécifique aux nouvellistes du XXe siècle :

«Chaque nouvelle, en effet, est complète par elle-même et doit l'être en peu de pages ; chacune forme un univers, avec ses personnages, son action, son décor et sa tonalité propres, si bien qu'elle n'a pas besoin d'être prolongée ou éclairée par une autre. Elle se suffit à elle-même. Et le premier trait qui caractérise le recueil, c'est justement cette discontinuité des éléments qui le composent, c'est-à-dire l'individualité et la parfaite autonomie de chacune des nouvelles. Si tel n'était pas le cas, si les parties du livre dépendaient les unes des autres pour que leur lecture et leur compréhension soit complètes, on ne serait plus en présence d'un recueil ; on serait, déjà, sur le chemin du roman. Le recueil suppose l'indépendance totale de chaque récit, c'est-à-dire la variété de l'ensemble. [...]

Mais cette variété ne suffit pas à faire le recueil. Elle ne suffit pas, surtout, à l'achever et à le constituer comme œuvre. Il y faut autre chose que la variété, il y faut même le contraire de la variété : une unité assez forte pour tenir ensemble la suite des nouvelles et les faire apparaître comme les parties d'un tout cohérent et complet. [...] Ainsi, la beauté d'un recueil de nouvelles est une beauté paradoxale : elle réside à la fois dans la variété et dans l'unité, c'est-à-dire dans l'harmonie d'un système qui permet, qui requiert même la liberté de chacun des éléments qui le constituent».

En effet, l'organisation du recueil, la composition de l'ensemble, les critères de sélection, le choix du titre général, tous ces éléments orientent le sens. Dans son ouvrage intitulé *Les Genres littéraires*¹⁷⁴, Yves Stalloni insiste justement sur l'importance de la question du recueil dans la signification des nouvelles :

¹⁷⁴ 2^{ème} édition, Armand Colin, coll. Série Lettres, Paris, 2008, p.72.

«[...] *La nouvelle en tant que «genre» ne peut recevoir sa vraie définition du seul rapport à sa logique interne. Non qu'elle ne se suffise pas à elle-même -d'un point de vue strictement narratif, son autonomie ne fait aucun doute-, mais plutôt parce qu'elle est de nature «cumulative». Elle s'inscrit dans un ensemble avec lequel elle crée un réseau de relations réciproques. C'est pourquoi le recueil va constituer un objet littéraire particulier au statut original et concurrent du roman ou de l'œuvre théâtrale»*

Le recueil, trois configurations :

Comment donc se fabrique un recueil et, corrélativement, quel surcroît de sens le tout apporte-t-il à chacune de ses parties ? On peut distinguer trois cas de figure.

1. Un tout organique :

Le premier est celui où l'auteur conçoit d'emblée son recueil comme un tout organique. C'est aussi le plus rare, du moins depuis le XIX^e siècle et le développement de la presse, quotidienne et périodique, grande consommatrice de nouvelles. Car si la question ne se posait évidemment pas pour Marguerite de Navarre, sœur du roi François 1^{er}, il fallait à Flaubert tout son mépris des journaux, et le détail non négligeable de son aisance financière, pour ne pas envisager un seul instant la publication des *Trois contes* autrement qu'en volume. Il n'en demeure pas moins vrai que ce bref recueil jouit d'une exceptionnelle unité, conquise grâce à la diversité des temps, des lieux et des tons que représentent entre eux ces récits. «Cela fait une admirable et exquise trilogie», écrivait Clermont-Ganneau à l'auteur, dans une lettre citée par Samuel S. de Sacy dans le dossier de l'édition Folio, «Ces trois êtres si divers qui se tiennent par la

main font la chaîne du passé au présent ; toute l'histoire humaine est là, et vos trois illuminés m'ont tout l'air de s'éclairer au même rayon, à travers les siècles.».

2. Le recueil de texte épars :

Mais plus couramment, le recueil rassemble des textes épars, déjà publiés pour la plupart dans des journaux ou des revues. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils manquent d'unité, surtout si la composition des récits s'inscrit dans une période délimitée et manifeste alors une même inspiration. A minima, il y a bien sûr la personnalité de l'écrivain, s'il est un véritable auteur, c'est-à-dire s'il porte en lui la cohérence d'un univers fantasmatique. Cela suffit généralement à Maupassant : à côté d'un recueil-cadre comme *Les Contes de la bécasse*, la plupart des dix-huit recueils édités de son vivant ne semblent pas avoir obéi à d'autres lois que l'impératif commercial d'une publication régulière, son intervention se limitant à écarter des récits qu'il jugeait trop faibles. Le sommaire d'un recueil comme *La maison Tellier* en témoigne. Au mieux pouvons-nous esquisser deux regroupements : d'un côté les parties de campagne avec, outre la nouvelle portant ce titre, «La Maison Tellier», «Sur l'eau», «La Femme de Paul» et «Au printemps» ; de l'autre côté les histoires de famille, sordides ou cruelles, avec *En famille*, *Le Papa de Simon* et *Histoire d'une fille de ferme*. Nous pouvons ainsi dégager de l'ensemble un sentiment de la nature du pessimisme radical, qui est, du reste, la marque de l'œuvre entière. Mais l'adjonction désinvolte, à la réédition de 1891, des *Tombales*, un texte paru au début de cette année-là dans *Gil Blas*, brise ce semblant d'unité déjà bien problématique.

Plus souvent, cependant, les nouvellistes ont le souci d'affirmer la cohésion de leur recueil. Cette unité, l'auteur la découvre parfois a posteriori, comme c'est le

cas pour les cinq récits de Gogol, rédigés indépendamment les uns des autres entre 1836 et 1839 mais réunis dans le tome III *des Œuvres complètes* de 1843 sous le titre *Nouvelles de Pétersbourg*. «Gogol se rend compte que les cinq récits *La perspective Nevski, Le Portrait, Le Journal d'un fou, Le Nez et Le Manteau* ont un commun dénominateur : la ville nouvelle, la capitale artificielle, brillante et trompeuse de l'Empire, Saint-Pétersbourg», écrit Georges Nivat dans la préface de l'édition Folio.

Dans *Le Monde sans les enfants*, on notera que ce titre est passé du statut de titre de la première nouvelle, donnant banalement son nom au recueil, à celui de concept unificateur assurant la cohérence des nouvelles entre elles. Lié aux thèmes essentiels du recueil, notamment, le mal-être, la violence et l'injustice envers les enfants, ce titre fait écho aux nouvelles du recueil, notamment, «Le Garçon qui rentrait dans les livres», «Le Petit voisin», «La Petite fille à la bulle», «Jaimé», «La Petite fille qui ne parlait jamais», «La Vie de famille». Chez Philippe Claudel, l'unité de sélection des nouvelles semble se révéler à travers une unité d'inspiration et de thématique. C'est ainsi que dans les trois nouvelles qui composent *Trois histoires de jouets*, à savoir *Bon anniversaire Monsieur Framotttet, Mains et Merveilles*, ainsi que *Pierre Lunaire*, toutes tentent de saisir ce moment où l'être bascule, de cerner la fissure qui lézarde soudainement sa vie.

3. L'anthologie :

La notion de recueil peut enfin connaître une troisième configuration qui échappe cette fois à l'auteur, mais à laquelle est souvent confronté le lecteur : il s'agit du cas particulier des auteurs étrangers et/ou de ceux qui sont tombés dans le domaine public ; intervient alors l'éditeur qui peut a posteriori donner une cohérence qui n'est pas forcément factice. Jean-Pierre Aubrit cite deux cas particuliers. Le premier est celui de Maupassant. Son œuvre étant depuis un

certain temps libre de droits, les éditeurs multiplient les regroupements en fonction du thème ou de la tonalité. Ce travail éditorial est non seulement légitime puisqu'il ne risque guère de compromettre une unité antérieure dont on a vu que l'auteur se souciait fort peu mais encore fécond, car lui seul permet une lecture systématique de l'œuvre.

Le second exemple est celui de Borges. Avant que Gallimard n'édite progressivement ses recueils dans leur forme originale, Roger Caillois, qui le connaissait personnellement depuis son exil à Buenos Aires entre 1939 et 1945 contribua à le populariser en France en publiant en 1953 une sélection de quatre des récits de *L'Aleph* sous le titre *Labyrinthes*. Il justifiait ainsi son choix dans l'Avertissement du traducteur, dont voici la conclusion : «*Le labyrinthe fournit ainsi le constat et naturel symbole de l'intuition fondamentale qui fait l'unité des quatre apologues contenus dans ce petit livre et de nombreux autres textes - proses ou vers- de Jorge-Luis Borges.*» mais ce faisant, l'intercesseur français déterminait durablement la figure du conteur argentin, et l'enfermait, sinon dans un dédale, du moins dans un stéréotype quelque peu réducteur...

Notons par ailleurs que la présence de plusieurs textes au sein d'un recueil ne forme pas un ensemble désarticulé où chaque nouvelle est un univers clos et où la séquence choisie n'a aucune valeur. Les recueils les plus récents sont extrêmement soignés du point de vue de l'architecture interne. En effet, les auteurs les articulent en sous-parties, souvent sous un titre évocateur, ayant une cohérence interne qui s'intègre efficacement à la structure générale. De plus, une lecture attentive révèle la présence de renvois entre les textes, ce qui crée des effets d'écho et de résonance, comme l'effet de «réticulation» proposé par René

Audet¹⁷⁵, entre autres, et parfois très sophistiqués en se fondant sur la reprise de décors et de thématiques mais aussi de mots et de phrases.

C'est le cas du recueil *Les Petites mécaniques* de Philippe Claudel où des nouvelles se rejoignent à travers les clausules. La lumière et l'illusion d'une présence face à la mort sont présentes dans les deux clausules :

«Mais moi, j'irai alors chevauchant les étoiles et les balustres des minarets, en croupe derrière ma servante retrouvée dont les cheveux de flammes et d'or, dans la nuit pour toujours devenue claire, seront tous mes regards¹⁷⁶».

«A ces mots, soudain, il se fit dans la conscience du mourant un grand éclair qui gomma par sa lumière toutes les parties sensibles du monde, et l'ancien marchand parvenu au bout de son chemin rejoignit enfin dans la nuit l'ombre qu'il poursuivait¹⁷⁷».

Par ailleurs, dans la nouvelle «Les confidents», la comtesse Beata Désiderio qui s'est donné la mort, est retrouvée sur le sol dans la bibliothèque gisant dans son sang.

De son côté, Tania, le personnage principal de la nouvelle intitulée «Tania Vlăsi», s'est elle aussi suicidée en se tirant une balle dans la tête.

Dans ces deux chutes de la nouvelle claudélienne, il est aussi question de rêve et de méditation, thème qui revient justement dans plusieurs nouvelles de notre auteur. Dans la nouvelle «Georges Piroux», il est encore question de rêve puisque Piroux est mort dans son lit, un matin où il rêvait justement qu'il

¹⁷⁵ René Audet, *Des Textes à l'œuvre. La Lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota Bene, 2000, p.12.

¹⁷⁶ *Les Petites mécaniques*, p.82.

¹⁷⁷ *Idem*, 119.

mourait. Quant à la nouvelle «Paliure», Igor Beshevich était mort idiot sans être parvenu à se souvenir du sens du mot paliure.

Dans *Le Monde sans les enfants*, le thème de la télévision est très récurrent, en opposition à celui du rêve et de l'imagination. En effet, dans la nouvelle «Le chasseur des cauchemars», Raymond, un vieux chasseur de cauchemars, se désole de l'évolution de sa profession. Désormais, tout est industrialisé, informatisé, mécanisé. Son ami José, qui était montreur de cauchemars dans un cirque se désolait lui aussi que les gens préfèrent la télévision au cirque.

Dans la nouvelle «La vie de famille», le thème de la télévision occupe une grande place. Sur un ton ironique, Philippe Claudel montre de quelle façon la télévision arrive à détériorer les relations entre les membres d'une famille qui finissent par ne plus se parler ou se regarder tellement le petit écran envahit leur quotidien.

Enfin, on est en mesure de dire au terme de cette approche que chez Philippe Claudel, il existe une réflexion sur l'acte même d'écrire et sur les lieux stratégiques de la préface, la clause, le titre et le recueil. Sans doute peut-on y trouver un aspect ludique, mais surtout une volonté de circonscrire le genre de la nouvelle et de célébrer un art de la brièveté par des options de structures qui visent à capter le lecteur, de provoquer sa réaction, en sollicitant sa réflexion ou sa rêverie.

Chapitre III :

Types de nouvelles : diversité comme originalité

La nouvelle, comme c'est d'ailleurs le cas pour le roman, comporte une multitude de types et de contenus : nouvelle policière, mythologique, exotique, satirique, parodique, journalistique, humoristique, sentimentale, onirique, didactique, poétique, de science-fiction. Aussi, le récit bref peut épouser des formes littéraires aussi différentes que variées. Il présente une extraordinaire variété qui exclut toute conformité à un modèle précis.

En se basant sur une enquête réalisée par la revue *Le français aujourd'hui* publiée en septembre 1989 et citée dans *Lire la nouvelle*¹⁷⁸, Daniel Grojnowski relève que plusieurs auteurs contemporains reconnaissent de bonne grâce l'existence de différents types : la nouvelle où il ne se passe rien, celle qui opère par coup de théâtre, etc. D'après Grojnowski, ces auteurs sont conscients d'un jeu réglé qui prépare, par exemple, la «pirouette de la chute». Ils évoquent également une esthétique de la discontinuité, du fragment. Sauf que les écrivains vont se situer par différence de ces formes convenues. Leur travail d'écrivain tend justement à déjouer les attentes du lecteur.

Aussi, nous pouvons relever que le fait même que le récit bref soit difficile à appréhender et à délimiter par une définition exacte et tranchée, représente finalement un avantage. Ceci se vérifie par le fait que le nouvelliste se trouve finalement confronté à une certaine liberté puisqu'il dispose d'une marge de manœuvre pour osciller entre le conte, la fable, l'ironie, la parodie, etc.

Désormais, les nouvellistes se distinguent moins par leur croyance à la spécificité d'un genre que par leurs ambitions. Ils aspirent à transmettre en peu de pages une aventure intime d'ordre fondamental, à faire en sorte que leurs lecteurs soient transformés par l'histoire qu'ils lisent. La nouvelle ne doit pas les laisser indemnes.

¹⁷⁸ DONOD, Paris, 1993, p.36.

Il serait sans doute possible de classer les nouvelles de Philippe Claudel par leurs thèmes. Dans l'analyse qui suit, nous userons d'une typologie qui s'appuiera plutôt sur quelques aspects narratologiques assez généraux. On prendra, également, en considération des aspects structuraux.

On distinguera d'abord les nouvelles qui, telles que «La petite fille qui ne parlait jamais» se présentent comme des portraits et, à ce titre, font prédominer le mode descriptif dans la narration.

D'autres nouvelles de Philippe Claudel renvoient à la fragmentation. En réalité, c'est le contenu qui est fragmenté. Cette caractéristique propre aux récits contemporains est visible dans certaines nouvelles de notre auteur où le récit commence souvent in medias res et n'a pas toujours de véritable conclusion.

La nouvelle fantastique a sa place chez Philippe Claudel et nous rappelle celle de Mérimée, chez qui récit fantastique et récit vrai se rapprochent.

Enfin, nous étudierons la nouvelle-instant qui nous semble être la pratique nouvelle privilégiée et dominante de l'écriture de Philippe Claudel.

1. La nouvelle ou l'ambition de vérité :

Il nous semble impossible de parler de la nouvelle de Philippe Claudel sans interroger la notion du réalisme dans ses nouvelles. La manifestation du réel dans l'écriture de Philippe Claudel est intéressante à plus d'un titre. C'est la raison pour laquelle nous avons pensé important de cerner ses différents aspects et ses manifestations.

Il est clair que, dès lors qu'il s'agit d'aborder la nouvelle réaliste, les grands maîtres du récit bref s'imposent d'eux-mêmes. Donc, avant même d'interroger le

réalisme chez notre nouvelliste, il est impératif pour nous de faire un retour dans le passé de la nouvelle réaliste qui a connu un essor considérables au XIX^{ème} siècle grâce à un Maupassant ou à un Mérimée, lesquelles nouvellistes ont permis de lui donner ses lettres de noblesse. Nous retenons les propos de Jean-Pierre Aubrit qui dit à propos de ces deux auteurs qui ont marqué «ce siècle des maîtres»:

«Deux conteurs dominant le genre du récit bref à chaque bout du XIXe siècle, pour l'avoir porté à une telle maîtrise qu'il semble parfois se résumer à leur deux noms: Mérimée et Maupassant¹⁷⁹».

Il est vrai aussi que plusieurs facteurs historiques ont permis à la nouvelle de s'imposer au XIX^e siècle. L'un des plus déterminants est certainement l'essor des journaux. Profitant de l'expansion de la presse, le récit bref connaît son apogée, attirant à lui tous les auteurs. Une période qui permet à la nouvelle de renouer avec son étymologie puisqu'elle se donne comme le récit d'un événement véritable autant que surprenant, développant ainsi une conception moderne du fantastique intégré au quotidien.

A la différence du conte, la nouvelle donne une vision du monde présentée comme fidèle. En effet, dans son ouvrage *Le conte et la nouvelle* Jean-Pierre Aubrit¹⁸⁰ rappelle ce principe qui a marqué les origines du genre et continue, d'ailleurs, de l'influencer. La nouvelle présuppose des événements inouïs et qui ont eu lieu :

«Ce double impératif d'une histoire à la fois véridique et inouïe, actualisant les deux sens du mot «nouvelle», n'est pas

¹⁷⁹ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, op., cit.,p.59.

¹⁸⁰ Armand Colin, , Paris, 2006, p.65.

en soi original : on l'a vu exprimé par Boccace, le père fondateur, et réitéré par Marguerite de Navarre. Mais par la vigueur même de son affirmation, ce retour aux sources signe une refondation du genre qui va durablement l'influencer. La plupart des nouvelles du XIXe siècle s'y conforment».

La nouvelle réaliste raconte une histoire inédite qui, en raison, de son actualité même, mérite d'être contée, car le nouvelliste confère habituellement à son sujet un caractère d'exception, et marque une prédilection pour les situations exacerbées.

Aussi, la nouvelle de Philippe Claudel emprunte volontiers les voies du réalisme sans que l'on puisse toutefois la réduire à ce qui ne représente qu'un type de récit parmi d'autres : elle transmet fréquemment une «vérité» par des voies fabuleuses et, de fait, tous les «sous-genres» lui sont possibles.

La nouvelle intitulé «Georges Piroux», in *Les Petites mécaniques*, ressemble à un fait divers. Dans le quartier populaire de la Rivette, Georges Piroux, un veuf qui vivait seul après la mort de sa femme, meurt dans son appartement, alors que ses voisins ne se rendent même pas compte du corps qui se décomposait depuis plusieurs mois. Le pire, c'est qu'il se décomposait à quelques mètres seulement de chez eux. Les indications temporelles et spatiales confèrent au récit un caractère réaliste. L'événement inédit qu'introduit Claudel, dès le début de cette histoire avec la mort de Georges Piroux un matin d'août, dans son appartement situé «dans un grand immeuble du quartier populaire de la Rivette», confère par surcroît une garantie d'authenticité.

Nous pouvons relever, également, que si les récits de Philippe Claudel s'inscrivent le plus souvent dans la grisaille du quotidien, c'est pour en faire surgir la surprise- tragique comme c'est le cas de cette nouvelle de Georges

Piroux. Claudel peut opter pour une surprise heureuse et troublante, comme c'est le cas pour l'aventure du personnage de la nouvelle «Pierrot Lunaire». En effet, le personnage principal dans cette nouvelle avait retrouvé soudainement son identité et son passé oubliés. Rappelons le, c'est lors d'une visite inopinée dans un musée de jouets que ce dernier voit surgir tout son passé heureux, le mettant ainsi dans un état difficilement maîtrisable.

Dans plusieurs nouvelles, Philippe Claudel introduit un référent délimité et balisé qui plonge le récit dans l'esthétique réaliste. Ainsi par exemple, dans «Bon anniversaire, Monsieur Framottet !» in *Trois histoires de jouets*, des indications temporelles, notamment la date du 23 juin 1926 revoyant à la date de l'anniversaire de Framottet ou 1940, date de sa mort. Il est question également, de la légende où il est indiqué : «*première automobile du bourg, juin 1906*», l'année 1891 revoyant à la mort de son père ou celle de 1871 qui concerne la date de la fondation de l'usine de ce dernier.

Le réel est également introduit dans la nouvelle claudélienne à travers l'Histoire. En effet, la Grande Guerre est présente dans la nouvelle de Philippe Claudel de manière récurrente. Ceci nous a poussé d'ailleurs à lui consacrer une partie d'analyse, dans la suite de notre recherche. L'évocation de la Grande Guerre est faite par l'exploitation d'un quotidien historique actualisé. Celui des drames humains lors d'événements tragiques apparaît en toile de fond.

Notons par ailleurs que si l'écriture de la nouvelle chez Philippe Claudel a un rapport avec la réalité, l'ironie, qui souvent s'en mêle, implique qu'il n'y a plus de lecture naïve qui tienne. L'ironie introduit inmanquablement une distance entre le lecteur et le monde représenté, et entre l'auteur et l'écriture même. Bien que souvent proche du réel et du vraisemblable, la nouvelle de Philippe Claudel ne peut pas être lue au premier degré. Tout est fait pour que le lecteur adhère à la

proposition inscrite dans le filigrane du récit, à savoir dénoncer l'indifférence du monde moderne face à la détresse et la solitude de l'homme. Elle s'attache à dénoncer le train d'un monde injuste et brutal.

2. Un regard ironique sur le monde :

L'ironie est un procédé très présent dans l'écriture de la nouvelle de Philippe Claudel. Dans la nouvelle «Bon anniversaire, Monsieur Framottet !», le personnage d'Hyppolite Framottet frise le burlesque et la caricature, notamment lorsqu'il est décrit dans son «accoutrement» le matin où il reçoit son automobile :

«Hyppolite Framottet, méconnaissable, commençait à suer à grosses gouttes dans son harnachement alors que le soleil n'était pas encore levé¹⁸¹» «[...] il ne faisait même plus attention aux flots de sueur dans lesquels il mijotait et qui le faisaient de plus en plus ressembler à une grosse marinade¹⁸²», «Hyppolite Framottet, dans son costume d'explorateur d'opérette, les yeux disparaissaient derrière la buée accumulée dans ses lunettes gigantesques, le visage cramoisi et suintant de toute part [...], ses mains gantées tétanisées autour du volant. On aurait cru une statue¹⁸³». Alors qu'il ne se rend même pas compte de l'image ridicule qu'il donne à voir, Framottet est tourné en bourrique par son entourage qui se moque de lui. Lui, l'homme industriel riche et très respecté devient, en ce jour d'anniversaire, la risée de son entourage:

«Lorsqu'il aperçut Hyppolite Framottet, il ne le reconnut pas. Il se frotta les yeux, pensa un moment que la gnôle qu'il avait bue à jeun lui donnait des visions et, passant près de l'industriel, il lui lança goguenard : «où tu vas mon gars, sur

¹⁸¹ *Trois petites histoires de jouets*, p.14.

¹⁸² *Idem*, p.14.

¹⁸³ *Idem*, p.17.

la lune ? [...]. Voreux s'éloigna en rigolant comme un bossu¹⁸⁴».

La naïveté du personnage de Firmin Vouge, dans la nouvelle «Mains et merveilles» de ce même recueil de nouvelles, à savoir *Trois petites histoires de jouets*, est décrite avec une certaine distance dans la narration. Philippe Claudel prend un certain recul concernant ses protagonistes, ce qui oblige le lecteur à redéfinir sa position par rapport au texte par une mise à distance. La guerre est également représentée dès les premières pages de la nouvelle «Mains et merveilles» comme une mascarade:

«La guerre ne pouvait apparaître qu'à la manière d'un jeu cocasse, d'une parenthèse brève qui ne laisserait dans les mémoires que des souvenirs héroïques et de belles camaraderies.¹⁸⁵»

Le retour de la guerre est décrit par Philippe Claudel de façon très ironique. En effet, les habitants du village se sont rassemblés, sur la grande place, sous un air jovial pour fêter, le retour de Firmin. Tout ceci est, cependant, décrit sous un ton ironique pour les ridiculiser : «*un charbonnier qui maniait la trompette, entonnait un air faussé¹⁸⁶»*, le discours du maire «*qu'il avait lu sur un papier chiffonné [...]. Ca parlait de courage, Patrie, d'honneur et de fierté¹⁸⁷»*.

Or, au moment où tout le monde est joyeux, Firmin fait son apparition sans ses bras. Le héros censé représenter la victoire, le courage et la puissance, est au contraire, décrit comme un homme abattu et fragilisé par la guerre. Il se trouve que cette même guerre, décrite dès l'incipit comme «*un jeu cocasse, [...] une parenthèse brève qui ne laisserait dans la mémoire que des souvenirs héroïques*

¹⁸⁴ *Trois petites histoires de jouets*, p.14.

¹⁸⁵ *Trois petites histoires de jouets*, p.25.

¹⁸⁶ *Idem*, p.42.

¹⁸⁷ *Idem*, p.26.

*et de belles camaraderies*¹⁸⁸.», lui a finalement ôté ses bras, ses rêves et ses espoirs.

L'ironie est également représentée à travers la scène où Firmin ne peut même pas saisir les fleurs qui lui sont offertes par une petite fille:

*«Une petite fille de trois ou quatre ans vint vers lui et lui offrit des fleurs, des marguerites et des iris d'eau, des fleurs qu'il ne pouvait même pas saisir. La fillette resta ainsi, le bras tendu. Firmin la regarda comme si elle était un monstre. «Tu l'aimes pas mon bouquet, lui demanda la fillette, tu le veux pas ?» Firmin ne répondit rien. Une mère sortit vite du rang et reprit l'enfant.*¹⁸⁹»

Le contraste entre, d'un côté la joie des villageois, et de l'autre le drame de Firmin lié à la perte de ses bras est très ironique. Ceci, dans le sens où Claudel montre que, loin de toute source d'héroïsme que l'on veut y voir, la guerre est une réalité macabre et inhumaine.

La nouvelle intitulée «Georges Piroux», dans le recueil de nouvelles *Les Petites mécaniques*, se démarque elle aussi de réalisme naïf. Tel un photographe, Philippe Claudel recourt à des prises de vue qui parviennent à faire naître le sentiment brutal de la présence vraie, émotion voisine du *punctum* photographique¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Idem, p.25.

¹⁸⁹ *Trois petites histoires de jouets*, pp.42-43.

¹⁹⁰ Nous nous sommes autorisées à emprunter cette notion, en référence à la photographie et à Roland Barthes qui l'utilise dans *La chambre claire*, éd. Cahiers du cinéma /Gallimard

Notons que les nouvelles de Philippe Claudel exposent généralement un exceptionnel événement ou une exceptionnelle aventure. Le fantastique, comme dans les nouvelles «Gueux» ou «Le voleur et le marchand», ou encore la science-fiction comme dans la nouvelle «Tania Vlăsi», peuvent y faire irruption.

L'histoire qu'il raconte dans «Georges Piroux» emprunte au fait divers.

Alors que les portraits permettent à notre auteur de mettre en valeur les qualités descriptives de sa plume, d'autres nouvelles reposent sur l'enchaînement de l'action ou l'intérêt de l'anecdote. C'est le cas de la nouvelle «L'autre», ou encore celle intitulée «Les confidents», dans lesquelles la narration y est entièrement subordonnée au dénouement et vise à produire un effet de surprise qui, telle la pointe d'un trait d'esprit, libère l'attente inquiète du lecteur.

Dans le portrait de Georges Piroux, l'auteur s'attarde sur la décomposition du corps : *«couché dans son lit, le cadavre ressemblait au corps d'un dormeur ; une mouche déambulait sur son front. Un peu de barbe continuait à pousser », « peu de temps après sa mort, Piroux avait pris une raideur glaciale puis tout s'était relâché. Les chairs amollies verdirent un peu avant de virer à un rose brunâtre. Les yeux s'enfoncèrent légèrement dans leur cavité et la mâchoire inférieure tomba sur la gorge du mort», «La chaleur travailla le corps dans les premiers jours de septembre. Il gonfla ; le ventre de Piroux tendit les draps. De très petites insectes en prenaient à leur aise et batifolaient sur son visage, entraient par une narine, ressortaient par l'autre », «une mouche remplissait de minuscules œufs translucides les orbites creuses du vieux mort»*

Face à la description cynique de la décomposition du corps de Piroux, Claudel montre des voisins qui continuent à vivre, en vaquant à leurs occupations quotidiennes. Préoccupés par leur bien-être, les voisins de l'immeuble ne s'inquiètent nullement de la soudaine disparition de Piroux. D'ailleurs, ils ne

remarquent rien, si ce n'est les odeurs nauséabondes qui émanent de l'appartement de Piroux et qui les gênent terriblement.

L'ironie est présente à travers l'opposition entre la décomposition du corps de Piroux et les propos des voisins à la fin de la nouvelle. Ces derniers évoquent enfin, derrière sa porte, sa longue absence que nous relevons ici: *«il aura vendu son appartement sans rien dire, et bonsoir tout le monde, pas même un au revoir... »*, *«C'est ça les riches, ils ne font jamais attention à nous ! »*, dit l'autre qui n'était que locataire », *«on pourrait mourir à côté d'eux qu'ils ne s'en apercevraient même pas ! »*, assena un troisième en crachant sur le seuil de l'appartement de Georges Piroux, *comme pour venger un affront »*. Ces propos acerbes et impitoyables des voisins sont d'autant plus cruels lorsqu'on sait qu'à quelques mètres d'eux, les mouches ont trouvé refuge dans les yeux creux de Piroux : *«A quelques mètres d'eux, de l'autre côté de la porte, une mouche remplissait de minuscules œufs translucides les orbites creuses du vieux mort»*

De fait, à travers cette opposition entre, d'un côté la description de la vie courante détachée et indifférente devant le drame des autres, et d'un autre, la décomposition de Piroux, Philippe Claudel dénonce la monstruosité de l'âme humaine. Avec cette histoire cruelle et lourde de sens, Claudel touche à un mal auquel la société dans laquelle il vit est confrontée, celui de l'individualisme mais aussi celui de l'indifférence devant les malheurs d'autrui.

En effet, la société moderne défend depuis ses origines les valeurs individuelles, en ayant débuté par la création des droits de l'Homme, puis en ayant libéré l'individu des chaînes que constituaient les valeurs traditionnelles. Mais ceci s'est fait au détriment du groupe social.

Il faut le dire sans l'ombre d'un doute, cette course effrénée vers l'individualisme de la société capitaliste a accordé davantage de liberté à

l'individu. Mais le revers de la médaille tient dans le fait que ce même individu est confronté à une solitude désastreuse.

La photographie que Framottet gardait en souvenir dans la poche intérieure de son veston et sur laquelle seule la légende «*Première automobile du bourg, juin 1906*» reste visible, constitue la première photo individuelle du personnage mais montre déjà sa solitude. Nous pensons qu'il y a une motivation dans ce choix de légende. L'histoire de Framottet montre le passage d'une vie d'un riche industriel qui débute dans l'opulence et la notoriété pour finir abandonné. De fait, la chute de la nouvelle, dans laquelle Framottet est retrouvé mort, seul et ruiné sur le banc de son parc, est en contraste avec le début de la nouvelle qui le décrivait comme puissant, aisé, et entouré par ses proches. L'acquisition de cette nouvelle invention, à savoir l'automobile, symbole par excellence du modernisme et du capitalisme, est à notre avis la vraie raison de la ruine du personnage de Framottet et de sa perte.

Nous pensons donc que ce n'est pas fortuitement que la nouvelle choisit de parler d'un personnage qui travaille dans l'industrie et dont la vie se finit ainsi, c'est-à-dire après avoir perdu toute sa fortune en ayant décidé de se faire plaisir le jour de son anniversaire par l'acquisition de la première voiture de toute sa région, avec laquelle il a un accident. Certes, la nouvelle traite le sujet de manière très allégorique et détournée, mais c'est une manière pour Philippe Claudel d'interpeler le lecteur et de l'encourager à la réflexion.

L'automobile qui représente le progrès a eu des effets néfastes sur Framottet qui n'a pas su s'en servir. Le sens de la nouvelle est très polysémique. En effet, le lecteur peut comprendre par cette histoire plusieurs messages que l'auteur semble vouloir transmettre à son lecteur, sans lui donner un sens figé et définitif. L'auteur fait confiance au lecteur et lui laisse une liberté d'interprétation. Le

lecteur peut comprendre à travers cette nouvelle les conséquences négatives que le progrès risque d'engendrer sur l'homme, notamment sa solitude face aux nouvelles inventions technologiques. Le lecteur peut aussi y voir le fait que les nouvelles inventions et le progrès peuvent mener l'homme à sa perte lorsqu'il ne sait pas s'en servir.

3.La nouvelle épistolaire:

Pendant longtemps on percevait mal la distinction entre la nouvelle et le conte. L'emploi du mot «*nouvelle*» pour désigner un genre littéraire n'est pas antérieur au XVe siècle. Le mot se répand en français, par emprunt à l'italien *novella*, vers l'époque de la publication des *Cent Nouvelles nouvelles*, d'un auteur anonyme et publiées en 1455. Contrairement au conte, il ne s'agit donc pas d'un genre populaire issu de la tradition orale mais d'une forme littéraire qui a partie liée avec la parole, non pas la tradition de l'ancienne poésie venue du passé, mais de la parole du présent telle qu'elle séduit les salons. La nouvelle est associée à l'art de la conversation.

Reprenons la circulation énonciative du *Décameron* de Boccace, *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre (1540-1547), après un prologue qui réunit les «devisants» à la suite de diverses mésaventures, place chaque auditeur à son tour en position de récitant. Dans *l'Heptaméron* chaque récit donne lieu à une discussion, les fables qui se suivent sont traitées comme autant de cas sur lesquels on réfléchit. Sans appartenir à la tradition orale, la nouvelle épistolaire est donc à l'origine un genre «parlé», ce qui pourrait expliquer le flottement terminologique que l'on rencontre au XIXe siècle, où le mot *conte* est appliqué aux nouvelles parce qu'elles sont «contées» et non parce qu'elles sont des contes.

Il convient sans doute d'interroger les mécanismes utilisés dans la nouvelle de Philippe Claudel qui sont propres à certains types de nouvelles, tel que la

nouvelle épistolaire. Les effets qu'ils produisent sur le lecteur doivent également être étudiés. Il existe un effet de lecture, produit par l'emploi du cadre, qui s'inscrit dans la tradition de la nouvelle. Daniel Grojnowski rappelle, dans ce sens, les effets de lecture du cadre :

«[le cadre] contribue à avérer l'histoire par une authentification qui, pour être conventionnelle, n'en n'est pas moins opératoire [...] il impose la présence d'un visage, d'une parole¹⁹¹». Nous pensons qu'il est intéressant de rappeler qu'à l'origine, le cadre avait pour finalité de conférer au récit un caractère oral et de permettre également de créer une certaine cohérence dans l'ensemble des histoires racontées.

Il est aussi vrai que depuis longtemps, le cadre a tendance à disparaître dans la forme brève. Mais d'après H. Weinrich¹⁹², cette disparition du cadre ne s'est pas faite «sans laisser de traces».

Dans la nouvelle «Panoptique II» du recueil *Les Petites mécaniques*, Philippe Claudel donne d'emblée une notice pour authentifier sa lettre:

«Si tu reprends ma première lettre, tu constateras, comme je m'affligeais du paysage [...] ¹⁹³»

Nous pensons que la nouvelle épistolaire permet de répondre aux mêmes fonctions que le cadre puisqu'elle produit le plus souvent un effet d'authenticité. C'est le cas par exemple de la nouvelle «Le petit voisin» dans *Le monde sans les enfants*, dans laquelle Wahid un enfant irakien s'adressant, dans une lettre, à un enfant occidental, lui décrit la guerre et les massacres qui déchirent sans pays.

¹⁹¹ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op.cit, p.124.

¹⁹² Cité par Camero-Perez Carmen, «La surveillance du cadre dans la nouvelle moderne», in *Littérature*, n°22, printemps 1990.

¹⁹³ *Les Petites mécaniques*, p.147.

D'ailleurs, nous avons pu relever, dans ce sens, des remarques de l'auteur d'un article intitulé «Les enseignements de la nouvelle épistolaire», dans *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*¹⁹⁴, et qui rejoignent notre point de vue :

«Dans les nouvelles rédigées intégralement sur la forme épistolaire, nous postulons que le recours à l'épistolarité permet en fait l'économie du cadre. La forme épistolaire produit les effets d'authenticité et d'oralité recherchés par celui-ci, la lettre forgeant l'alibi d'authenticité et étant considérée, selon le leitmotiv des manuels épistolaires, comme une conversation par écrit.»

Un second effet de lecture découle d'une caractéristique formelle propre à certains récits brefs: l'emploi de la première personne. Devant la présence du « je », le lecteur est invité, d'après les termes de Daniel Grojnowski, «à une appropriation maximale de l'énonciation. Le récit écrit à la première personne exerce une fascination particulière parce que s'y manifeste, s'y reconstruit et s'y recompose, mot après mot, l'identité d'un sujet¹⁹⁵». En effet, à l'inverse du discours mono logique du journal intime, la lettre est un dialogue entre le rédacteur de la lettre et celui à qui elle est adressée.

Aussi, la nouvelle interpose-t-elle volontiers l'image d'un narrateur entre le texte et le lecteur, ce qui participe à la construction de l'effet de réel et permet de présenter la parole comme vivante.

¹⁹⁴ Actes du colloque de l'année nouvelle à Louvain-La-Neuve, 26-28 avril 1994, sous la direction de Vincent Engel, ed.PHI, Québec, Canada, 1995, p. 217.

¹⁹⁵ Grojnowski, op.cit., p.128.

Par ailleurs, nous pouvons dire que d'autres types de nouvelles de Philippe Claudel qui ne sont pas écrites pourtant sous la forme épistolaire, s'inscrivent dans la logique de l'oralité.

En effet, Philippe Claudel renforce l'impression d'oralité dans le recueil de nouvelles *Le Monde sans les enfants* grâce à la présence du lecteur:

Dans la première nouvelle du recueil *Le Monde sans les enfants*, le narrateur s'adresse directement au lecteur en l'interpelant par l'utilisation de la deuxième personne du pluriel : «*Car le problème, voyez-vous, c'est que quand on est grand, on oublie presque tout, et on oublie surtout qu'on a été enfant.*¹⁹⁶»

Dans la nouvelle «Le garçon qui entrait dans les livres», in le recueil *Le Monde sans les enfants*, on relève la présence de lecteur à travers la première personne du pluriel. De fait, le narrateur interpelle à deux reprises le lecteur, dès le début de la nouvelle que nous reprenons ici :

«Vous allez peut-être penser que Lucas était très triste. Eh bien, vous vous trompez complètement ! Et si bizarre que cela puisse paraître, Lucas était le plus heureux des petits garçons, car il avait un secret. Un vrai et somptueux secret. Lequel ? Eh... Un secret, ça ne se dit pas ! Bon d'accord, je veux bien vous le dire parce que c'est vous, mais il faut me promettre de ne pas le répéter. Promis ? Je n'ai pas entendu ! Promis ? Bon, c'est bien, je vais donc tout vous dire¹⁹⁷.».

¹⁹⁶ *Le Monde sans les enfants*, p.12.

¹⁹⁷ *Idem*, p37.

«Oui, oui, absolument, il entrait dans les livres, comme vous vous entrez dans votre chambre, dans la baignoire ou dans la salle de classe¹⁹⁸.»

Le narrateur s'adresse au lecteur, une deuxième fois, dans la clause :

«Moi, on ne m'a pas demandé mon avis, mais je sais très bien où est Lucas... Vous avez devinez je pense ? Non ? Oui, c'est cela, oui, vous brûlez, vous avez trouvez ! Mais s'il vous plaît, chuuuuttt, ne le dites à personne, et croyez-moi, là où est Lucas désormais, il est très très heureux, il a des millions d'amis, et plus personne ne peut lui faire de mal¹⁹⁹.»

«La petite fille qui ne parlait jamais» in *Le monde sans les enfants* nous introduit, dès les premières lignes, dans les contes pour enfant. «*Dans un jardin un peu particulier vivait la petite fille qui ne parlait jamais*», lit-on dès l'incipit. Philippe Claudel nous introduit dans un monde «particulier». Il s'agit plus exactement d'un jardin particulier où vivait une petite fille qui ne parlait jamais. Le conteur raconte une histoire qui semble frappée de mystère avec une part d'irréalité. De nature herméneutique, le mutisme de la petite fille est un vrai problème que pose le narrateur sans pour autant donner de réponses.

La nouvelle bien que contée dans un style oral et un peu naïf, néanmoins elle soulève implicitement des problèmes très sérieux. L'aphasie de la petite fille n'a pas de sens figé mais se prête à une polysémie d'interprétation.

¹⁹⁸ Idem, p.38.

¹⁹⁹ Idem, p41.

L'auteur laisse ouverte l'interprétation et se garde bien de conclure : «*Je me tais! Vous m'entendez? Je me tais désormais! Plus un mot! Plus rien! Débrouillez-vous!*²⁰⁰».

4.Un «fantastique moderne» :

La nouvelle intitulée «Pot-au-feu» dans le recueil de nouvelles *Le Monde sans les enfants* nous introduit dans les illusions du sommeil à travers les cauchemars d'un enfant surnommé Louis. La nouvelle relate ses peurs et ses angoisses nocturnes. Le récit arrive à abolir la frontière entre le rêve et la réalité. Dans son rêve, Louis est victime d'un massacre car un homme le poursuit, découpe son corps en morceaux, avant de jeter ceux-ci dans une grande casserole d'eau avec des légumes pour en faire un pot-au-feu. La monstruosité de l'homme qui le pourchassait dans la maison, la douleur atroce quand il a été découpé par l'homme avec un couteau, le sang qui jaillit et coule dans toute la cuisine sont effrayants pour Louis, à tel point qu'il n'a pas pu réaliser, en se réveillant le matin, que c'était un cauchemar.

L'enfant a du mal à faire la distinction entre le rêve et la réalité. Il continue de sentir cette douleur provoquée par le couteau. Pis encore, sa mère lui annonce le menu du soir : un pot au feu.

La nouvelle intitulée « Le voleur et le marchand» in *Les petites mécaniques* ressemble à un conte fantastique où l'auteur fait intervenir l'un des thèmes de ce genre, à savoir la personnification de la mort apparaissant au milieu des vivants.

²⁰⁰ *Le monde sans les enfants*, 183.

Le narrateur décrit la sensation d'effroi et de peur qu'engendre l'apparition de la mort chez le personnage Colin :

«Le jeune voleur effrayé vit soudain au travers de ses traits, comme par l'effet d'un sortilège, un crâne aux orbites creuses et grises se dessiner. Il se mit à genoux et tenta de rassembler les souvenirs de quelques prières, péniblement apprises jadis grâce à quelques coups de triques. [...] Colin vit alors le faux marchand [la mort] se lever, et s'en aller dans la nuit. Il grelottait jusqu'au fond de son âme²⁰¹».

La dernière nouvelle du recueil *Les petites mécaniques*, intitulée Tania Vlăsi, ressemble à un récit de science fiction. Tania fait l'objet d'une expérience qui a fait d'elle une machine de reproduction humaine. Mais, ce qui est remarquable chez Claudel, c'est que plusieurs éléments nous font croire, à la fin du récit, que ce n'était peut-être qu'un rêve: *«N'était peut-être qu'un préambule au paradis particulier dans lequel elle était entrée, une fois sa vaisselle faite, peu après treize heures, en ce mardi 4 avril 1959, alors qu'elle avait trente-six ans, que sa mère était morte depuis un an, et qu'elle ne supportait plus l'espèce humaine [...]»²⁰².*

Située à la fin du recueil *Les petites mécaniques*, cette nouvelle constitue une sorte de séparation, la fin du parcours commun entre l'auteur et le lecteur à travers l'espace du recueil. En traversant les différents cadres narratifs et les lieux de l'imaginaire, le lecteur se voit abandonner à lui-même. La clause est un véritable clin d'œil au lecteur: *« [...] où jadis, seule, toujours seule, elle aimait tant aller rêver²⁰³ ».* Elliptique, cette image sur laquelle se clôt le récit, invite le

²⁰¹ *Les petites mécaniques*, p.35.

²⁰² *Les petites mécaniques*, 184.

²⁰³ *Les petites mécaniques*, p.184

Ce n'est pas l'unique fois où notre nouvelliste donne au lecteur cette impression d'inachevé puisqu'on retrouve les points de suspension, encore une fois, à la fin des deux nouvelles «Les histoires» et «Le monde sans les enfants» dans le recueil *Le monde dans les enfants*. Dans cette dernière nouvelle, en plus des points de suspension qui suggèrent une histoire à moitié interrompue, nous constatons que c'est la phrase qui est carrément incomplète: «*les enfants ont disparu, quand je dis les enfants je veux dire tous les enfants, partout dans le monde, dans tous les pays, dans toutes les campagnes, et on a beau chercher, bien fouiller les pompiers, la police...*²⁰⁵».

Dans la nouvelle «Papa, raconte-moi le monde», in *Le monde sans les enfants*, le texte est constitué de bribes de poèmes en vers. Ces fragments représentent des réponses d'un père adressées à sa fille qui veut comprendre «*c'est quoi le monde*». Il est question de sept fragments interrompus, à chaque fois, par les sept questions qu'elle lui pose. Ce morcellement d'histoires est accompagné par des illustrations, donnant à la nouvelle un côté très attrayant. Bien que la fragmentation entrecoupe les histoires et déstabilise quelque part la lecture, néanmoins les différents récits forment un tout cohérent et harmonieux.

Nous remarquons par ailleurs que les personnages des nouvelles de Philippe Claudel ne trouvent place, le plus souvent, dans aucun arbre généalogique. Le nouvelliste dispense, parfois, de les présenter ou de les nommer, il les jette dans le feu de l'action. Comme le nouvelliste n'approfondit, en effet, qu'un instant ou qu'une dimension de leur existence, on peut avancer qu'il s'agit en réalité, dans le cas de ses nouvelles, de fragments de personnages.

Les décors dans plusieurs récits sont imprécis, des lieux impersonnels ou de passage comme c'est le cas du musée de jouets dans «Pierre Lunaire» ou le

²⁰⁵ Idem, p.12.

musée de peinture dans « Paliure», qui n'ont aucune caractéristique propre. Ceux que Marc Augé appelle des «non-lieux»²⁰⁶. Ce constat relevé à partir de la lecture des nouvelles claudiennes, objet de notre étude, ne semble pas être spécifique au récit bref de Claudel mais s'avère être une caractéristique qui se généralise pour devenir presque une règle du texte contemporain. Ce type d'écriture qu'on a pris l'habitude d'appeler «fragmentaire» s'impose donc avec force.

Cependant, il faut rappeler que le modèle n'est pas nouveau mais puise ses sources chez les penseurs présocratiques, Héraclites par exemple, chez les moralistes, tels que Epictète, les sages orientaux, Pascal et Nietzsche, chez les auteurs d'aphorismes ou de pensées comme La Rochefoucauld ou Retz et, plus près de nous, chez quelques dynamiteurs de l'œuvre «filée» Barthes, ou construites comme Mallarmé et surtout Maurice Blanchot.²⁰⁷

Quelques questions se posent d'entrée de jeu: quel lien y'a-t-il entre l'écriture du fragment et le récit bref ? A quels niveaux intervient cette fragmentation ? Pour quelle visée la nouvelle de Philippe Claudel accueille-t-elle dans son tissu textuel le fragment?

Il semble que le récit bref, surtout sous sa forme contemporaine, présente une structure fragmentée pour plusieurs raisons et à différents niveaux. La brièveté de la nouvelle, sa manière de saisir des personnages à un moment crucial pour les abandonner aussi vite, la composition du recueil lui-même, constitué de plusieurs fragments de vies et de lieux différents d'une nouvelle à l'autre, font que la

²⁰⁶ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

²⁰⁷ Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, 2^{ème} édition Armand Colin, Paris, 2008, p.151.

fragmentation n'est pas un simple ornement ou un modèle qu'on vient appliquer mais bel et bien, un travail élaboré qui répond à des exigences de l'écrivain lui-même dans son for intérieur mais aussi pour répondre aux enjeux sociaux.

Philippe Claudel s'exprimant sur les raisons qui l'ont poussé à écrire des nouvelles, révèle que ce choix d'écriture est motivé par cette liberté, dans les thèmes et les lieux, rendu possible grâce au récit bref. Une liberté, selon lui, que l'écriture du roman ne permet pas:

«La forme de la nouvelle m'a permis de mettre en scène cela, car la nouvelle, les nouvelles - parfois ici teintées de fantastique - autorisent une variété de juxtaposition, de tons, d'époques, d'humeurs, de couleurs que ne permet pas vraiment le roman. Grâce à elles, on peut passer d'un univers à un autre, aller, comme c'est le cas ici, de l'ambiance d'une foire moyenâgeuse à celle d'un palais baroque italien dans lequel, enfermée, une comtesse tente de faire peindre un rêve qu'elle a fait, passer de la vie étriquée d'un gardien de musée indifférent aux œuvres qu'il surveille à celle d'une jeune femme que l'on séquestre afin qu'elle devienne la Reproductrice de toute l'espèce humaine. Suivre un boutiquier du Second Empire, délaisser sa famille pour retrouver la trace d'un poète. Surveiller la rédemption d'un criminel, qui finira assassiné par celui qu'il avait été».

L'imbrication du fragment dans le texte de Philippe Claudel n'est pas anodine. Nous pensons que si le nouvelliste le fait, c'est sûrement pour créer un sens d'un autre ordre et d'éveiller la curiosité du lecteur, en le poussant à réfléchir.

Dans un article de Cristina Minelle, intitulé «*Nouvelle et fragment: quand la brisure engendre du nouveau*²⁰⁸», l'auteur fait un intéressant rapprochement entre nouvelle et fragment. Nous avons pu y trouver des pistes pour répondre à nos questionnements. L'article en question explique la relation qui unit la nouvelle au fragment et démontre qu'au-delà du fait que la fragmentation soit déstabilisante, il n'empêche qu'elle n'est pas forcément négative ou destructrice pour la nouvelle.

Autrement dit, la rédactrice de l'article révèle que si la discontinuité du fragment refuse la cohérence logique «classique», elle ouvre la voie vers une «cohérence autre». Cohérence qui sera forcément liée, selon Cristina Minelle, au paradigme de la complexité, c'est-à-dire du recueil, et non plus de la linéarité du roman. Cristina Minelle fait remarquer que les recueils, forme privilégiée de la nouvelle, renvoient à la fragmentation :

«Ceux-ci[les recueils] dérangent, en effet, la notion canonique du livre qui s'identifie «physiquement» avec un objet concret, uni et solide- l'objet volume- et «thématiquement» avec un contenu homogène, puisque leur caractéristique principale, au contraire, c'est d'être constitués par plusieurs textes séparés et autonomes; la couverture des recueils en affiche d'entrée de jeu le caractère composite[...]. Quand le lecteur ouvre le recueil, il se trouve en face d'une pluralité d'univers juxtaposés, extrêmement variables, parfois lacunaires qui lancent un défi à ses habitudes de lectures et qui lui imposent –souvent à son insu- une démarche tout à fait spécifique²⁰⁹».

²⁰⁸ IN *Littératures, La nouvelle Québécoise contemporaine*, N°52, ed. Littératures et presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2005. 71-93 pp.

²⁰⁹ Cristina Minelle, «Nouvelle et fragment: quand la brisure engendre du nouveau», op.cit., p. 78-79.

Dans la définition classique de la nouvelle, Edgar Poe relève «l'effet d'unité» que suscite la lecture du récit bref. La nouvelle était considérée comme un récit accompli et d'une grande perfection formelle.

Contrairement à la nouvelle, le fragment privilégie la nuance et l'indétermination²¹⁰.

Il faut dire aussi que le fragment n'est pas l'objet d'intérêt des littéraires seulement, ceux qui réfléchissent sur les phénomènes littéraires sont aussi entraînés de découvrir le fragment après une longue période d'oubli:

«La faveur que le fragment connaît actuellement peut être globalement considérée comme une caractéristique de notre époque, où l'on ne parle que d'atomisation, de dispersion, d'éclatements identitaires et de scénarios apocalyptiques. Une autre raison plausible de cette effervescence est à trouver dans le climat philosophique et critique, un certain esprit du temps, un nouvel état de la sensibilité qui prend volontiers en compte ce que de longs siècles avaient négligé, méprisé ou ignoré. Désormais, l'on s'intéresse à la lacune, à la perte, à l'inachevé [...]»²¹¹.

La vision du fragment en tant que forme littéraire traduit un état de crise, d'inquiétude, de recherche infinie d'un sens qui semble se dérober, lit-on dans l'article de Minelle. Paradoxalement, cette perte de sens pousse le lecteur à

²¹⁰ Il existe deux visions du fragment : il peut être considéré d'après la définition de Friedrich Schlegel, comme « [...] détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson » (Friedrich Schlegel, *Fragments critiques*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolue littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 126), ou bien il peut être vu, comme chez Blanchot, comme un élément qui « [...] n'a cependant pas de limite externe [...] et en même temps pas de limite interne [...] » (Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 78). Dans notre analyse, nous retenons la deuxième interprétation/ c'est l'hypothèse la plus féconde et aussi la plus partagée par les critiques contemporains.

²¹¹ Françoise Susini-Anastopoulos, article «Fragment», *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 1239.

réviser sa manière d'approcher le texte. Comme le dit Ginette Michaud, le fragment est une forme mais aussi une force:

«Ainsi, le fragment (aire) n'est pour nous ni forme, ni partie, ni genre, ni fétiche, ni morceau détaché, ni maxime, ni aphorisme, ni détail, ni ruine...[...]le fragment (aire) représente moins les restes d'un objet fini, sa «ruine», que ce qui, dans le fragment, se fragmente encore. En d'autres termes, le fragment est moins un produit qu'une production, moins une forme qu'une force, moins un reste qu'un supplément [...].²¹²»

Ainsi, selon cette spécialiste, la fragmentation devient-elle un dynamisme qui travaille le récit bref. Le fragment transforme la nouvelle pour la rendre plus féconde. Pour saisir les failles, les fêlures, le lecteur est amené à reconstruire le sens.

Mais pourquoi notre nouvelliste introduit-il cette notion dans son écriture. D'après Jean-Pierre Aubrit²¹³ *«la nouvelle est plus apte que le roman à restituer notre conception fragmentée du réel, dans un monde qui nous semble avoir perdu la cohérence que conféraient les systèmes idéologiques ou religieux».*

La nouvelle, surtout sous sa forme contemporaine, avec toutes les caractéristiques qu'on a précédemment citées, montre l'impression d'instabilité et la fragilité de la condition humaine :

«S'il est vrai, comme le remarque l'éditeur italien Einaudi, qu'il existe une littérature «Consolatrice», la nouvelle n'appartient pas à cette catégorie, ou rarement. Elle ne

²¹² Ginette Michaud, Lire le fragment, transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes, Ville Lasalle, Hurtubise HMH, 1989, p.11.

²¹³ Jean-Pierre Aubrit, op.cit., p. 152.

rassure pas le lecteur sur sa propre existence, sa durée et son identité. Sur un mode brutal ou insidieux, elle lui rappelle que «ça s'arrête», en tout cas que ça s'arrêtera un jour»²¹⁴.

Il semble que le texte bref permet à l'écrivain de peindre vite toute une série de sensations qu'il saisit dans la vie comme des images fugaces et qu'il ne peut que reproduire dans l'écriture de façon également fugace et «impressionniste²¹⁵». La voie du roman n'est donc plus praticable, en tout cas elle n'est pas la meilleure pour exprimer un monde instable et fugace.

C'est dans ce sens que le choix de l'écrivain va se diriger vers la nouvelle qui lui permet de commencer et recommencer souvent²¹⁶, de présenter les personnages les plus disparates, de décrire plusieurs scènes et plusieurs décors.

De plus, cette critique affirme que les nouvellistes contemporains ont fini par abandonner le texte social et collectif pour aborder un texte personnel ou intime, qui creuse dans les individus mais en gardant toujours une part d'inconnu et d'inavouable. Selon elle, la nouvelle fragmentée est la forme la plus efficace pour raconter la violence de l'émotion:

«La société des deux derniers siècles pourrait être caractérisée comme une société ouverte, dans la mesure où l'émancipation idéologique de l'individu limite à un minimum politiquement indispensable le consensus à

²¹⁴ Claude Pujade-Renaud, *Une littérature de l'inconfort?*, dans «Revue des Deux Mondes», juillet-août 1994, *La nouvelle*, c'est l'urgence, p.103.

²¹⁵ Nous aborderons l'impressionnisme et cette volonté pour Philippe Claudel de saisir l'instant, dans notre partie intitulée «le dialogue des arts».

²¹⁶ Voir l'essai d'André Carpentier «Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinuée dans l'écriture nouvelle», dans Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.), *La nouvelle : écriture (s) et lecture (s)*, Toronto/Montréal, GREF (Groupe de recherches en études francophones/WYZ éditeur, 1993, p.35-48.

l'intérieur de la société. Du même coup, la fonction de la nouvelle se modifie radicalement ; son message ne peut plus désormais tabler sur un ensemble de valeurs partagées. Il s'agit donc de travailler en profondeur, d'abandonner le domaine du public, du questionnement social [...] à la faveur du privé, du questionnement individuel [...]. Si le lecteur ne peut plus être touché lorsque l'on fait appel aux valeurs qui le rattachent au groupe, il faut le toucher en lui imposant une réflexion personnelle, plus difficile, et qui fait appel à une imagination individuelle».

Nous pouvons conclure que la nouvelle fragmentée éveille l'attention du lecteur et le déstabilise pour saisir un nouveau sens. Les brisures permettent, donc, d'engendrer du nouveau puisque chaque lecture porte, en quelque sorte, la reconstruction d'un autre texte.

6.La nouvelle-instant :

Nous l'avons déjà dit au début de notre thèse, la nouvelle-instant occupe une place privilégiée dans l'écriture de la nouvelle de Philippe Claudel. Ce type de nouvelle n'est pas un déclin esthétique du récit bref mais c'était un nouveau tournant de l'histoire du genre qui a préféré Tchekhov à Maupassant. Un renouveau qui «*détache le récit bref de l'intrigue pour en faire un instantané révélateur*²¹⁷». Nous rappelons la définition que donne Franck Evard de la nouvelle-instant :

«[celle-ci] se limite à des instants fugaces, se concentre sur un moment décisif de la vie du personnage, une confrontation ou une révélation. L'instant ne recouvre souvent qu'un non-

²¹⁷ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Armand Colin, Paris, 2006, p.96.

*événement frustrant, une rencontre ratée ou une espérance déçue.»*²¹⁸

Il nous semble, également, important de rappeler que cette forme particulière de nouvelle est apparue dès le début du XXe siècle avec les œuvres d'un Charles-Ferdinand Ramuz et d'un Marcel Arland, nouvellistes majeurs du XXe siècle mais bien oubliés à l'heure actuelle. Tout au long du siècle, ils seront nombreux les nouvellistes à concevoir la nouvelle de la sorte et qui n'hésiteront pas de l'expliquer en prenant la plume. Nous citons, entre autres, J.M.G.Le Clézio, Christiane Baroche, André Chédid,, Jean Cayrol..., les suisses S C B, J P P, qui ont fait de la nouvelle autre chose qu'un récit intrigué. Cette conception de la nouvelle qui fixe le présent dans ce qu'il a de décisif, d'exemplaire ou d'exceptionnel, a durablement renouvelé l'esthétique du récit bref.

Nous reprenons dans ce sens, les propos de Marcel Brion: *«La nouvelle est une spectographie de l'instant. Bien sûr il y a l'anecdote, les événements, une succession. Mais en apparence seulement. Toute cette diversité se rassemble, se condense dans l'unité qualitative d'un instant»*²¹⁹

A travers la nouvelle-instant, Philippe Claudel montre la fragilité de l'individu qui reste démuni face aux brusques événements. Ainsi, dans Joyeux anniversaire, Monsieur Framottet, in *Trois histoire de jouets*, le nouvelliste présente un personnage au sommet de sa réussite financière qui à cause d'un événement brusque, va voir sa vie basculer.

Dans «Pierre Lunaire», dans ce même recueil de nouvelles, le personnage principal, alors qu'il ne s'y attendait pas, se voit défiler, en un instant, toute son

²¹⁸ Franck Evrard, *La nouvelle*, op. cit. , P.24.

²¹⁹ Les propos de Mracel Brion cités par Jeann-Pierre Aubrit dans *Le conte et la nouvelle*, Armand Colin, Paris, 2006, p.92.

enfance oubliée. Ce moment révélateur a été possible à la vue d'un pantin, dans un musée de jouets.

Ainsi, à travers plusieurs de ses nouvelles, l'auteur des *Âmes Grises* révèle non seulement la fragilité de l'individu face à son destin mais montre aussi comment en raison d'un moment décisif, c'est toute une vie qui se révèle. Un geste, un événement, un instant suffisent parfois pour trahir tout un destin.

Certaines nouvelles, explorent des thèmes à travers des images instantanées. Alors qu'elle semble faite de rien, la nouvelle va cerner l'instant, le fixer, le révéler. C'est le cas de la nouvelle «Aimé» in *Le monde sans les enfants*, dans laquelle il est question d'un moment figé : deux enfants de la décharge qui vaquent à leur occupation quotidienne dans les déchets d'ordures.

En effet, la nouvelle-instant nous révèle, comme on l'a déjà démontré au début de notre thèse, la fragilité de l'existence humaine. Mieux encore, elle permet de mettre en évidence la complexité de l'homme. Comme l'a si bien mis en évidence Philippe Claudel à travers le choix du titre du recueil «Les petites mécaniques», montre que l'existence humaine ressemble à des petites mécaniques. En effet, ce titre symbolise la vie humaine. Laquelle bien que réglée comme des mécaniques, est menacée de s'arrêter à n'importe quel moment. De fait, il suffit d'un instant décisif pour changer les mécanismes de fonctionnement ou d'un instant pour carrément arrêter définitivement les mécaniques. La citation de Pascal choisie comme épilogue, dans ce recueil, renforce cette idée : « *Nous sommes bien des petites mécaniques égarées par les infinis* ». En effet, les personnages de Philippe Claudel, tels que Colin dans «Le voleur et le marchand», Eugène Frolon de «L'autre», Beata Désidério dans «Les confidents» sont des personnages «égarés». Lesquels découvrent dans un moment décisif, leur véritable réalité.

7. La fable :

Certaines nouvelles de notre auteur sont écrites selon les caractéristiques de la fable. Reprenons la définition d'Yves Staltoni dans son ouvrage *Les genres littéraires*²²⁰ : «A partir de modèles empruntés à l'Antiquité (Esopé, Phédre), la fable se spécialise pour désigner exclusivement, vers l'époque classique, un récit imaginaire destiné à illustrer une morale. Elle devient alors un «genre» relativement codifié supposant quelques lois: être courte, utiliser des personnages qui peuvent être des animaux à valeur symbolique, se fonder sur une narration (l'apologue), qui prépare une leçon (la morale), le tout récit, le plus souvent en vers. L'illustrateur le plus fameux est évidemment la Fontaine et, parmi ses successeurs, Houdar de La Motte, Fénelon et Florian»

«Le petit âne gris qui voulait devenir blanc» est une nouvelle écrite selon les modalités de la fable. Claudel donne la parole à des animaux, à travers lesquels il tente de montrer de manière détournée, la complexité des comportements humains et l'étrangeté de leurs désirs. En choisissant de donner la parole à des animaux, le nouvelliste affiche la couleur en utilisant un procédé récurrent dans les fables, il s'agit de la personnification.

Le lecteur séduit par une parole dont les échos retentissent à travers la fable et la parole narrée mis en texte, s'accroche à la beauté du discours.

Le récit, grâce à la magie du mot, domine le temps et l'espace. L'histoire du récit est révélée dès le titre «Le petit âne gris qui voulait devenir blanc». La nouvelle raconte comment le petit âne qui voulait changer de couleur, rencontre différentes péripéties pour enfin comprendre que changer de couleur ne lui rendra

²²⁰ Yves Staltoni, *Les genres littéraires*, op., cit, p.76.

pas la vie plus belle. La morale est explicite, annoncée en clausule, elle est mise en évidence par son caractère italique et par son décalage du reste du texte :

*«Aime toi comme tu es,
Aime les autres comme ils sont*

En vérité, mon joli garçon, ce pourrait être cela la leçon.²²¹»

Philippe Claudel introduit la fable dans sa nouvelle pour son apparence attrayante mais combien le message est subtil. Cette fable serait alors une méditation pour s'accepter tel qu'on est, ne pas se renier et accepter autrui. On pourrait également considérer que les derniers mots de l'ânesse «ce pourrait être cela la leçon» comme un clin d'œil au lecteur. Quels que soient les efforts que nous fassions pour changer notre véritable nature, elle finit toujours par resurgir et reprendre ses droits.

«Les petites fables» est le titre d'une nouvelle dans le recueil *Le monde sans les enfants*. Il s'agit d'un dialogue entre deux petites filles qui chacune va essayer de vanter les qualités de ses parents. Il nous semble que Philippe Claudel a choisi ce titre «Les petites fable» pour deux raisons: la première raison ;ici la fable revoie aux récits inventés de toutes pièces par les protagonistes. La deuxième raison, nous pensons qu'elle est liée à la structure de cette nouvelle. En effet, bien que écrite sous forme de dialogue non pas entre des animaux mais de petites filles, cependant la chute fait inmanquablement penser à la morale de la fable.

²²¹*Le monde sans les enfants*, p.117.

Poétique et métaphorique, la narration dans la fable permet au nouvelliste de toucher le lecteur

Conclusion :

Pour conclure ce parcours, on peut dire que Philippe Claudel accorde une grande importance aux éléments textuels, notamment l'incipit, la clause, et paratextuels, tels que le titre et le recueil. Ces lieux stratégiques du récit bref mettent en évidence l'importance de la lecture et de la culture du lecteur puisqu'ils sollicitent souvent son interprétation. Ces éléments ont la capacité d'établir un véritable contact avec le lecteur et de le faire participer dans ce monde de la création littéraire.

D'une manière générale, les nouvelles de Philippe Claudel font montre d'une grande variété thématique et formelle. Bien que l'auteur se livre à différentes formes de nouvelles, il reste que la nouvelle-instant est celle qui se rapproche le mieux de son écriture nouvelle qui s'attache à l'instantanéité. Même lorsque la nouvelle est traversée par le monde de l'imaginaire et de l'irrationnel, l'instant est privilégié. Le réalisme ou le vraisemblable, l'épistolaire, la fable servent l'économie générale de la nouvelle, dans la mesure où ils sont au service de l'implicite, du non-dit, par le dialogue qu'ils installent entre le lecteur et le texte. Ils contribuent dès lors à la production d'un puissant effet dramatique. Le regard que porte Philippe Claudel sur le monde, d'un réalisme parfois acerbe, ne rassure pas le lecteur bien au contraire il le pousse à réfléchir sur sa place dans un monde en perpétuel changement et mutation.

La voie du roman n'est donc plus possible, en tout cas elle n'est pas la meilleure pour peindre un monde instable et fugace.

C'est dans ce sens que le choix de Philippe Claudel va se diriger vers la forme brève qui lui permet de commencer et recommencer souvent, de présenter les personnages les plus disparates, de décrire plusieurs scènes et plusieurs décors.

Pour les nouvellistes contemporains, comme c'est le cas dans certaines nouvelles de notre auteur, la nouvelle fragmentée est la forme la plus efficace pour raconter la violence de l'émotion. La nouvelle fragmentée éveille l'attention du lecteur et le déstabilise pour saisir un nouveau sens. Les brisures permettent, donc,

d'engendrer du nouveau puisque chaque lecture porte, en quelque sorte, la reconstruction d'un autre texte.

Troisième Partie :

La dimension polyphonique des nouvelles

Introduction :

Cette étape de notre réflexion nous conduit à étudier la dimension dialogique dans l'écriture de la nouvelle chez Philippe Claudel. La question à laquelle nous essayerons de répondre est la suivante : dans quelle mesure pouvons-nous dire que les nouvelles de Philippe Claudel sont dialogiques ? Il nous faut préciser que l'objectif de notre étude est de déceler, d'identifier et d'analyser les greffons textuels qui sont insérés dans les nouvelles retenues puis d'en cerner les différents enjeux. Afin de répondre à la question et aux autres interrogations qui en découlent, nous avons organisé notre réflexion en quatre chapitres.

Le premier chapitre, intitulé « le dialogue des textes » : *Le récit bref au confluent de la poésie*, comporte deux parties. L'une est consacrée à *la présence d'Arthur Rimbaud*, et plus précisément de son œuvre les *Illuminations*, dans les nouvelles de Ph. Claudel que nous avons retenues. L'autre est consacrée à *la présence de Victor Hugo, Kafka, Gustave Nadaud et les autres*, dans les mêmes nouvelles de Ph. Claudel. Nous allons voir comment la migration poétique dans le genre de la nouvelle conforte la polyphonie de la forme brève.

Le second chapitre, intitulé *Quand les arts dialoguent*, comporte également deux parties. La première partie porte sur le thème *Nouvelle et peinture : un lien intime*. Il s'agit plus précisément de cerner la présence de l'art pictural dans l'œuvre claudélienne.

Le troisième chapitre est intitulée *La voix du mythe* dans les nouvelles de Ph. Claudel. La représentation de la figure symbolique du poète maudit dans la nouvelle claudélienne n'est pas fortuite. Ce retour dans le passé de la modernité littéraire, à travers cette figure du poète maudit, hérité du XIXe siècle nous semble motivé dans la nouvelle claudélienne. Nous tenterons, dans cette étude, de comprendre le message que veut nous véhiculer un tel choix mais aussi de savoir comment et pourquoi l'auteur des *Âmes grises* s'approprie l'écriture de ses aînés, et plus précisément celles des symbolistes à travers la prose poétique. Le

dernier chapitre sera consacré à «la nouvelle et la Grande Guerre». Les évocations de la Grande Guerre instituent une polyphonie de lecture que nous essaieront de cerner dans cette partie. L'ironie, comme stratégie d'écriture semble être, également, l'une des caractéristiques de l'écriture nouvelle de notre auteur.

Chapitre I : *Dialogue des textes*

1- Le récit bref au confluent de la poésie :

La théorie intertextuelle a ouvert le terrain à la réception littéraire en ce sens où elle lui attribue une certaine liberté dans le repérage des intertextes et dans leur interprétation.

La relation entre textes est constitutive de tout acte de lecture. Michael Riffaterre voit dans le fait intertextuel «*un phénomène qui oriente la lecture d'un texte, qui gouverne éventuellement l'interprétation qui est le contraire de la lecture linéaire.*»²²²

Rappelons que depuis *Palimpsestes* de Gérard Genette, nous avons pris l'habitude de distinguer entre deux types de pratiques intertextuelles. Les premières inscrivent une relation de coprésence, où A est présent dans le texte B ; et les secondes une relation de dérivation, c'est-à-dire qu'A est repris est transformé dans B : dans ce cas, Genette parle de pratique hypertextuelle. La citation, l'allusion, le plagiat, la référence inscrivent tous la présence d'un texte antérieur dans le texte actuel. La citation est immédiatement repérable grâce à l'usage de marques typographiques spécifiques. Les guillemets, les italiques, l'éventuel décrochement du texte cité distinguent les fragments empruntés.

Dans son ouvrage intitulé *L'intertextualité : mémoire de la littérature*²²³, Tiphaine Samoyault fait remarquer que «le lecteur est sollicité par l'intertexte sur quatre plans : sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative et son esprit ludique sont souvent convoqués ensemble pour qu'ils puissent satisfaire à la

²²² Michael Riffaterre, «*L'intertexte inconnu*», Littérature n°41, 1981, p.5.

²²³ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2011 , p.68.

lecture dispersée recommandée par les écrit qui superposent strates de textes et, partant plusieurs niveaux de lecture». Ainsi écrit Laurent Jenny :

«Le propre de l'intertextualité, est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte d'origine²²⁴».

Cette capacité demandée au lecteur d'un travail en épaisseur, rompant avec la succession et le déroulement traditionnels, l'invite aussi à faire des choix qui peuvent modifier et infléchir le sens. L'intertextualité est, selon lui, l'«ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné». Le texte littéraire est donc le lieu du dialogue, de l'échange et de la polyphonie. Le lecteur est, selon ses lectures antérieures, en mesure de repérer les multiples voix qui s'entremêlent dans le tissage textuel²²⁵.

Dans le cas qui nous intéresse, il s'agit non pas d'une simple citation ou d'une référence mais d'un autre cas d'intertextualité : la mise en abyme. D'ailleurs, une œuvre réelle d'un autre auteur est même enchâssée dans le texte de Ph. Claudel.

La mise en abyme « [...] est un phénomène d'intertextualité qui concerne à la fois la macrostructure et la microstructure : dans la mise en abyme, en effet le livre est repris en réduction, à l'intérieur d'une œuvre²²⁶». Anne Claire Gignoux, dans ce même ouvrage, affirme que «la mise en abyme, en tant que

²²⁴ Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», Poétique, n°27, 1976.

²²⁵ Tiphaine Samoyault, L'intertextualité, Mémoire de la littérature, op. cit, p.68.

²²⁶ Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p.72.

représentation réflexive d'une œuvre au cœur même de cette œuvre, souvent sous la forme d'un autre texte, a, en effet, partie liée avec l'intertextualité²²⁷ ».

L'expression elle-même de «mise en abyme» apparaît en 1950, sous la plume de Claude-Edmonde Many²²⁸, à propos des œuvres d'André Gide, mais c'est ce dernier qui est le véritable initiateur de la notion, puisqu'il parle d'«abyme» dès les années 1890, utilisant ce terme emprunté à l'héraldique pour définir une technique narrative qu'il a lui-même souvent utilisée.

Etudiant de façon approfondie la théorie de Gide, Lucien Dällenbach²²⁹ en vient à définir précisément la mise en abyme comme une modalité de *réflexion* au sens propre, c'est-à-dire de retour de l'œuvre sur elle-même, sur le mode intra- ou méta-diégétique. Le but de la mise en abyme est d'aider à comprendre le sens et la forme de l'œuvre enchâssante ; c'est pourquoi on peut aussi l'appeler «œuvre dans l'œuvre» ou «duplication intérieure». Dällenbach conserve l'image du miroir en créant le terme de «récit spéculaire». La mise en abyme peut être le roman du roman, mais elle peut aussi avoir comme sujet la production même de l'œuvre. La définition de Dällenbach est la suivante :

*Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant
l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou
spécieuse. (p.52)*

La mise en abyme peut être repérée par le lecteur grâce à des indications que l'auteur met à sa disposition. Pour cela, ce dernier utilise des termes explicitant la ressemblance entre le récit cadre et le récit inséré, ou souligne les similitudes en utilisant, par exemple, l'homonymie ou la paronymie des noms des personnages et du récit, ou encore en utilisant le même cadre, le même décor, des

²²⁷ Idem, p.73.

²²⁸ Dans *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950.

²²⁹ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

circonstances semblables. En décryptant ces indices, le lecteur peut reconnaître la mise en abyme et la comprendre. La mise en abyme a alors deux significations :

«[...]L'énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux : celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une méta-signification permettant au récit de se prendre pour thème (p.62)

Dällenbach cite cinq mises en abyme différentes, selon la nature de ce qui est reflété, s'il s'agit de l'énoncé, de l'énonciation ou du code. Cependant, ces cinq types auront toujours comme point de départ une mise en abyme de l'énoncé, définie comme « une citation de contenu ou un résumé intertextuel²³⁰ ». Cette définition est fondamentale pour nous, puisqu'elle établit le lien entre mise en abyme et intertextualité, lien sur lequel nous nous appuyerons lorsque nous étudierons, lors de cette étude, les citations tirées de la poésie rimbaldienne.

En ce qui concerne notre corpus, nous avons repéré une mise en abyme de la poétique d'Arthur Rimbaud, centrée sur le pouvoir démiurgique.

²³⁰ Lucien Dällenbach, op .cit, p.76.

a)- Définition de la poésie et modernité :

Longtemps la poésie a usé de formes qui lui étaient spécifiques. C'était même ce à quoi on la reconnaissait.

Le Moyen Âge a volontiers pratiqué le rondeau et la ballade. Introduit en France à l'aube de XVI^e siècle, le sonnet a connu une longévité exceptionnelle. Instrument favori des poètes de la pléiade²³¹, on le retrouve chez Baudelaire et, au XX^e siècle, même chez un auteur comme Robert Desnos (1900-1945), pourtant lié aux poètes surréalistes. Mentionnons encore pour mémoire l'ode, le madrigal, le pantoum... La liste serait presque sans fin.

Or, depuis la révolution poétique intervenue dans la seconde moitié du XIX^e siècle²³², on assiste à un éclatement des formes. Le poème ne se confond plus avec une forme prédéterminée, fixée par la tradition et les règles. Le poème crée désormais sa propre forme. Il ne l'emprunte plus à un arsenal de techniques.

²³¹ Les poètes de la Pléiade (notamment Ronsard et Du Bellay) renouvelèrent la poésie du XVI^e siècle.

²³² *Le Spleen de Paris* (1862), intitulé également *Petits Poèmes en prose*, annonce par ailleurs le divorce de la poésie et de la versification. Si Baudelaire n'est pas le créateur du poème en prose (le créateur du poème en prose est Aloysius Bertrand (1807-1841) avec *Gaspard de la nuit* (publication posthume en 1842), il est celui qui réalise le mieux le «miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime», adaptée au monde moderne.

b)-La présence de Rimbaud dans l'œuvre de Ph. Claudel, une aventure toujours renouvelée :

Pour nombre de ceux qui s'y donnent, la poésie est une quête de l'absolu. Cet absolu peut, selon les cas, changer de nature ou de signification. Mais il est, par définition, sans borne ni fin.

Rompant avec ce qu'il appelle la «vieillesse poétique²³³», Rimbaud (1854-1891) cherche, par un «long, immense et raisonné dérèglement de tous [ses] sens²³⁴», à fixer des «vertiges» et des «hallucinations» pour parvenir à l'«inconnu». Son «bateau ivre²³⁵» brise ainsi ses amarres pour partir à la découverte de l'imprévu et de l'innommable.

Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer²³⁶ !

Les *Illuminations* (1886) de Rimbaud opèrent une totale fusion entre le réel et l'imaginaire, ce qui aboutit à la création d'un univers dont il reste maître, à l'image de Dieu. Une course dans la fraîcheur d'un matin s'apparente ainsi à la genèse du monde.

Philippe Claudel, par sa référence à l'œuvre rimbaldienne et en inscrivant le texte des *Illuminations* de façon explicite, rend un bel hommage à Arthur Rimbaud.

Il n'est d'ailleurs ni le premier ni le dernier écrivain qui a été envouté par l'écriture et la vision rimbaldiennes. Des générations d'écrivains et de poètes ont été marquées par «l'enfant de Charleville».

Nous citons le cas des surréalistes qui ont reconnu le modernisme de Rimbaud en l'incluant parmi leurs grandes sources d'inspirations.

²³³ «La vieillesse poétique», c'est-à-dire la poésie traditionnelle.

²³⁴ *Lettre du voyant*, 1871.

²³⁵ Titre de l'un des plus célèbres poèmes de Rimbaud, paru dans *Poésies* (1871).

²³⁶ Ce vers est un appel au naufrage suicidaire.

Le génie de Rimbaud réside dans ces visions saisissantes qui semblent résister et défier tout ordre de description du réel. Les déclarations radicales dans ses deux lettres dites «du voyant», l'étrangeté des univers poétiques inventés dans le poème *Voyelles*, les proses des *Illuminations* et l'ensemble dit des derniers vers confèrent à sa parole poétique un pouvoir démiurgique.

Ainsi, la poésie de Rimbaud a bouleversé l'histoire de la poésie française et ouvert la voie à la poésie moderne du XXe siècle. Des auteurs tels qu'Alfred Jarry, Antonin Artaud, René Char, les surréalistes que l'on vient de citer, Henri Michaux et bien d'autres, s'en réclament. Philippe Claudel n'en n'est pas moins marqué.

Dans la nouvelle intitulée «*L'autre*», in *Les Petites mécaniques*, Philippe Claudel met en abyme l'œuvre rimbaldienne. La référence aux propos de Rimbaud « *Car je est autre* », tirés de la célèbre lettre à Paul Demeny, dite *lettre du voyant*, 15 mai 1871, est proclamée dès le titre. Cette poésie prophétique inscrite dans le mécanisme du dédoublement est présente dans cette nouvelle. Les délires poétiques vécus par le personnage principal s'apparentent, en effet, incontestablement à ceux de Rimbaud. Cette dépersonnalisation et cette perte de soi qui peut se traduire par des hallucinations que vit le personnage de Claudel n'est-elle pas la source d'inspiration poétique chez Rimbaud pour puiser ses visions démiurgiques ?

A présent, il faut savoir comment la mise en abyme du texte rimbaldien s'insère dans le texte. Et quelle forme va-t-elle adopter ?

Ainsi, la mise en abyme du texte rimbaldien apparaît à travers l'énoncé, comme une mise en abyme fictionnelle. « [...] *la mise en abyme fictionnelle, repose uniquement sur une mise en abyme de l'énoncé. C'est la dimension référentielle de l'histoire racontée qui est dédoublée dans le récit réflexif*²³⁷ ».

Dans la nouvelle « L'Autre », in *Les Petites mécaniques*, l'histoire du personnage principal prénommé Eugène Frolon, rappelle celle du « Conte » rimbaldien. Nous avons pu constater ce rapprochement en nous référant à l'interprétation de l'œuvre des *Illuminations* de Rimbaud, réalisée par Sergio Sacchi²³⁸ qui a consacré à la poésie rimbaldienne une grande partie de sa vie de chercheur. En effet, cette étude sur Rimbaud, d'une aide précieuse et disponible sur Internet, n'est pas le premier travail consacré au « poète maudit ». Sergio Sacchi a fait de Rimbaud le sujet de son premier livre intitulé *Rimbaud O la Vita assente*, paru en 1978.

Notre choix pour l'étude en question n'est pas fortuit car nous pouvons aisément considérer ce chercheur comme spécialiste de Rimbaud, d'autant plus qu'il a publié de nombreux articles remarquables, principalement sur l'œuvre en prose de Rimbaud.

« Le conte rimbaldien semble surtout raconter une très vieille histoire : celle du prince qui, au fait du pouvoir et de l'opulence, et pourtant rongé par une insatisfaction irrémédiable, comme le jeune roi mélancolique du *Spleen* de Baudelaire « *riche mais impuissant, jeune et pourtant très vieux* » (*je suis comme le roi [...], V.2*), et que rien ne parvient à égayer : ni les « *impudiques toilettes* »

²³⁷ Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, éd Ellipses, collection « Thèmes et études/ initiation à », Paris, 2005, p. 75.

²³⁸ Sergio Sacchi, *Etudes sur les illuminations de Rimbaud, mémoire de la critique*, Collection dirigée par André Guyaux, Presses de l'université de Paris – Sorbonne, 2002, Paris.

de ses dames d'atours (V.11), ni les plaisirs de la chasse, ni le spectacle de son peuple mourant en face de balcon»²³⁹.

Ceci rappelle aussi à l'idée de l'œuvre très connue *Un Roi sans divertissement* de Jean Giono, publiée en 1947. Le titre de l'œuvre de Giono renvoie à la phrase qui clôt le roman et que Giono emprunte aux *Pensées* de Pascal. Le thème central du récit est, en effet, l'ennui. Mais loin de proposer à l'ennui qui ronge l'humanité la solution pascalienne, à savoir la foi, Giono va au-delà du Bien. Il montre à travers son roman que pour sortir de son ennui existentiel par le divertissement, l'homme pour aller jusqu'à la fascination du Mal qui peut conduire au meurtre ou le suicide.

Sergio Sacchi fait remarquer dans ce sens que :

«Tout ce qu'il [le prince] fait est, de toute manière, bien fait ; il semble même détenir ou incarner un pouvoir religieux qui transforme, dirait-on, tous ses agissements en rites : et donc, tout le monde s'empresse par exemple de le suivre «après la chasse ou les libations». Mais c'est bien parce que toutes les formes de bonheur lui ont été octroyées, par droit de naissance, que son dégoût est si extrême et total ; à supposer même que ce prince ne soit que l'héritier du trône, il a déjà fait en tout cas le tour des félicités normales : il ne saurait s'en contenter²⁴⁰».

Ce prince spleenétique de *Conte* se lasse de sa vie et se montre insatisfait de tout ce qui lui appartient, de richesses et de plaisirs luxueux.

²³⁹ <http://book.google.fr/Books>. Sergio Sacchi-rimbaud

²⁴⁰ Sergio Sacchi, Idem, p. 95.

Jules Laforgue ne disait-il pas que Rimbaud était lui aussi mort de la «légende» de Hamlet²⁴¹ ?

Sergio Sacchi compare le Prince de *Conte* de Rimbaud au jeune roi mélancolique du *Spleen* de Baudelaire. «*Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux*» («*je suis comme le roi [...]*»V.2), *et que rien ne parvient à égayer : ni les impudiques toilettes* », ni les plaisirs de la chasse, ni le spectacle de « *son peuple mourant en face du balcon* » (V.6).

Comme c'est le cas pour l'auteur des *Illuminations* qui exprime à travers *Conte* sa quête de nouveauté. En effet, le prince éprouve le désir de changer la vie qui passe par la destruction des anciennes valeurs pour aboutir à un monde meilleur, c'est-à-dire un monde spirituel, débarrassé des valeurs matérialistes.

Quels sont donc les points communs entre le personnage Eugène Frolon de Philippe Claudel et le Prince de Rimbaud ? Pourquoi avoir explicitement convoqué les poèmes des *Illuminations* de Rimbaud et implicitement la vie du prince du *Conte* rimbaldien ?

Dans «L'autre», Philippe Claudel met en scène un personnage qui se lasse, lui aussi d'une vie monotone et d'un mariage qui ne fait plus vibrer son cœur :

« [...] *Il pressentait que ce voyage serait peut-être la seule façon, et aussi la dernière, de donner à sa vie un autre dessein que celui d'une éternité creuse emplie seulement de kilomètres de cordages vendus, de soirées à se mourir*

²⁴¹ Jules Laforgues, *A propos de Hamlet, dans Moralités légendaires*, édition établie, présentée et connotée par Pascal Pia, Gallimard, 1977, p.208.

d'ennui chez la notabilité de C., d'étreintes sages dans l'obscurité d'encre de la chambre conjugale²⁴²».

Il espère faire partager à sa femme les sentiments éprouvés à la lecture des poèmes de Rimbaud mais à son grand regret, cette dernière n'arrive pas à le comprendre. C'est ainsi qu'Eugène Frolon, dont la vie racontée en 35 pages et jalonnée de départ pour l'inconnu, ressemble énormément à celle de «l'enfant de Charleville». Dans *Conte* de Rimbaud, le prince, lui aussi, espérait «*d'étonnantes révolutions de l'amour*», puis ce sentiment noble qu'est l'amour se mêle à la haine, comme si Rimbaud racontait sa propre déception amoureuse. Révolté, éternellement insatisfait, Rimbaud a toujours rejeté une vie de conformisme. «*L'amour est à réinventer*», disait Rimbaud.

En effet, selon lui, cette conception de l'amour ne peut exister qu'en refusant les relations conventionnelles, l'ivresse des sens et la fusion avec l'autre. Cette fusion amoureuse est exprimée, en réalité, à travers le chiasme «*le prince était le génie, le génie était le prince*», ce qui nous fait réfléchir sur la complémentarité de ces deux personnages, lesquels ne représentent en quelque sorte qu'une seule et même personne.

Le dénouement de la nouvelle «L'autre» ressemble incroyablement à cette fin de *Conte* d'Arthur Rimbaud puisqu'Eugène Frolon découvre par l'intermédiaire du médecin que celui qu'il a toujours cherché n'est autre que lui-même : «*Mais... Rimbaud, c'est vous !!²⁴³*». Sur son lit de mort, le personnage principal est, en effet, confronté à la terrible réalité qui veut que ce qu'il cherchait était en lui. La chute de la nouvelle se veut être un clin d'œil au lecteur mais surtout un véritable hommage à l'œuvre rimbaldienne :

²⁴² Ph. Claudel, *Les Petites mécaniques*, op.cit., pp.90-91.

²⁴³ Ph. Claudel, *Les Petites mécaniques*, op. cit, p.119.

«A ces mots, soudain, il se fit dans la conscience du mourant un grand éclair qui gomma par sa lumière toutes les parties sensibles du monde, et l'ancien marchand parvenu au bout de son chemin rejoignit enfin dans la nuit l'ombre qu'il poursuivait²⁴⁴».

Les mots tels que «grand éclair», ou encore «Lumière», renvoient à l'œuvre *Illuminations* de Rimbaud ainsi qu'à ce désir de la «voyance» qui s'achève avec le bonheur de sa réalisation.

Ainsi, recueil de la modernité s'il en est, les *Illuminations* de Rimbaud, publiées en 1873, portent un titre polysémique qui renvoie, parmi d'autres lectures, aux enluminures médiévales. Le réel se voit ressaisi dans un jeu entre tradition et modernité, toute métaphore puisant sa richesse dans une histoire de la langue poétique, comme le fameux vers d'Eluard, «*la courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur*» célébrant tant le regard de la femme aimée que toute une histoire de la poésie pétrarquaisante.

Eternelle quête formelle dans un équilibre paradoxal, la poésie, tout en ne cessant de remettre en question ses formes, puise dans sa tradition images, codes et langage, et assoit sa modernité sur son histoire. Rimbaud, dans sa fameuse *Lettre à Paul Dmeney*, relevait déjà ce paradoxe sur lequel repose la richesse comme l'hermétisme, parfois de la création poétique, écrivant que la poésie, dans sa quête d'inconnu, fonde l'éternel, et que l'avenir «serait encore un peu la poésie grecque». L'étymologie même du mot vers, du latin *versus*, participe du verbe *verto*, tourner, est bien le signe de la vocation fondamentale de la poésie à une

²⁴⁴ Ph. Claudel, *Les Petites mécaniques*, op. cit, p.119.

éternelle quête d'elle-même, comme à un ressaisissement du silence en langage²⁴⁵.

La mise en abyme fictionnelle de l'histoire de Rimbaud s'insère également dans la nouvelle «L'autre» à partir du choix de la fin de vie du personnage Frolon qui ressemble incontestablement à celle du poète mort d'une gangrène et dans la solitude : «*Il ouvrait les yeux, ne voyait personne. Sa jambe gauche lui paraissait habitée par un animal rongeur*²⁴⁶».

La mise en abyme métatextuelle est un autre type de mise en abyme que distingue Dällenbach, selon la nature de ce qui est reflété. Il s'agit cette fois-ci non pas de l'énoncé mais du code.

Dans son ouvrage intitulé *Initiation à l'intertextualité*, Anne-Claire Gignoux rappelle que la mise en abyme ne peut pas s'insérer n'importe comment ou prendre n'importe quelle forme dans un texte :

«Dällenbach précise que la mise en abyme ne peut pas être faite par l'auteur lui-même ; un prologue, une intervention de l'auteur s'exprimant en son nom propre, une invocation à la Muse ne sont pas des mises en abyme ; en revanche, il y a mise en abyme quand l'un des personnages, à l'intérieur de l'histoire, introduit une réflexion de l'histoire. Ce personnage est souvent un écrivain, un artiste, ou un personnage secondaire mais spécialiste de la vérité, homme

²⁴⁵ Ouvrage collectif sous la direction d'Eric Bordas, *L'analyse littéraire*, Armand Colin, coll. Coursus, Paris, 2010, p.206-207.

²⁴⁶ *Les Petites mécaniques*, p.116.

*de science, ecclésiaste, bibliothécaire, voire un aliéné, un ivrogne, etc.*²⁴⁷ »

Poursuivant dans ce même sens, et toujours d'après Anne-Claire Gigneux, c'est l'œuvre d'art qui peut justement être le principal moteur de vérité : « une simple œuvre d'art, dans bien des cas, jouera ce rôle de garant de vérité²⁴⁸ ».

Dans la nouvelle «L'autre», les structures poétiques sont imbriquées dans la toile romanesque. Les fragments que nous donnons plus bas sont le point de jonctions entre la prose et la poésie. C'est ce qui est communément appelé le poème en prose. Toutefois, nous remarquons des tirets rajoutés dans le l'intertexte:

«Quand le monde sera réduit en un seul bois noir pour nos quatre yeux étonnés,-en une plage pour deux enfants fidèles,-en une maison musicale pour notre claire sympathie,- je vous trouverai²⁴⁹».

Rappelons le, les poèmes en prose nous dit Suzanne Bernard, peuvent être répartis en deux familles : d'une part, le «poème formel» (dont Aloysius Bertrand est le modèle) où se trouvent respectées des structures artistiques et «dont les buts ne sont pas foncièrement distincts de ceux de la poésie en vers» (S. Bernard) ; d'autre part, le «poème révolte», représenté par Rimbaud, essentiellement soucieux, en dehors de toute loi récurrente, de retranscrire des hallucinations, de rompre les «charmes» de la poésie pour imposer des «inventions d'inconnus». C'est « l'illumination ».

²⁴⁷ *Initiation à l'intertextualité*, op, cit. p.75

²⁴⁸ *Idem.*

²⁴⁹ *Les Petites mécaniques*, p.86.

Le vers libéré des contraintes classiques s'ouvre dès lors à toutes les expérimentations et explorations. «Niant jusqu'à sa forme versifiée avec le poème en prose (Aloysius Bertrand, Baudelaire), la poésie se fait voyance, comme l'exprimait déjà Rimbaud, en 1871, dans sa *Lettre à Paul Demeny* :

«Voici de la prose sur l'avenir de la poésie [...]. Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit,--- et le suprême Savant— Car il arrive à l'inconnu ! »

Le poète est bien cet alchimiste du Verbe, savant et fou, et pour paraphraser Rimbaud, inventeur d'inconnu réclamant des formes nouvelles.

Eugène Frolon, le personnage principal de cette nouvelle, avait feuilleté avec désinvolture une revue littéraire *La Vogue* qui publiait sous les auspices de son directeur, un certain Kahn, quatre poèmes de Jean-Arthur Rimbaud. Il s'agit en réalité d'un extrait du poème «Phrases» in *Illuminations* paru en 1886 qui eut l'effet d'un «cataclysme» sur Frolon dont la vie sera bouleversée.

Toutefois, il nous semble important de rappeler que les *Illuminations* est le titre d'un recueil de poèmes en proses ou en vers libres composés par Arthur Rimbaud entre 1872 et 1875, et publié partiellement en 1886 puis, dans son intégralité, à titre posthume, en 1895.

Bien que Ph. Claudel cite explicitement le nom de Rimbaud dès les premières pages de la nouvelle et reprend des extraits de sa poésie, un lecteur attentif et curieux se verra dans l'obligation de se référer à la source.

C'est ainsi que le personnage principal de la nouvelle «L'autre» de Ph. Claudel prend la décision de partir à la recherche de ce Rimbaud :

Le titre «l'autre» renvoie à la fameuse expression de Rimbaud « *je est un autre* ».

Nous avons vu que le prince dans *Conte* d'Arthur Rimbaud s'oppose à Eugène Frolon dans la nouvelle «L'autre» de Philippe Claudel.

En plus, la vie d'Eugène Frolon, entant que personnage fictif, ressemble incroyablement à celle du poète Arthur Rimbaud. Comme lui, il préfère renoncer à une existence paisible pour choisir de vivre pleinement sa liberté en parcourant le monde. Comme c'est le cas de l'auteur d'*Une saison en enfer*, connu pour ses longues marche-à-pieds, Jack London dans *Les vagabonds du Rail* dit qu'il a parcouru au Canada 180 kilomètres en deux jours au Canada, le personnage de Ph. Claudel « *s'impose la marche à pied comme une épreuve. Il répugna à prendre tout autre moyen de locomotion pour gagner Marseille, distante de C. d'environ huit cents kilomètres*²⁵⁰ ».

Philippe Claudel n'est pas le seul écrivain à introduire le mythe de Rimbaud dans son œuvre pour en faire un personnage fictif. Pierre Michon, écrivant les *Vies minuscules*, insiste sur le rappel du mythe rimbaldien²⁵¹. Plusieurs de ses personnages seront en confrontation directe avec le poète par des attributs différents de leur caractère ou de leur sort. C'est ainsi que Dufouneau et

²⁵⁰ *Les Petites mécaniques*, p.92.

²⁵¹ <http://revue-secousse.fr/secousse-03/Essais/Sks03-Simota>.

Rimbaud seront à la poursuite d'une misérable fortune en Afrique. Pierre Michon va introduire dans le texte biographique de l'un, des fragments verbaux de la poésie de l'autre. Citons l'exemple révélateur de cette fusion de vie, ce vers qui résume en quelques sortes la vie de ces deux hommes : « *Ma journée est faite ; je quitte l'Europe*²⁵² ».

Mais ne serait-il pas plus intéressant de voir comment et dans quel but le texte de Rimbaud intègre celui de Claudel ? Peut-on parler de fusion possible entre ces deux auteurs ? Et quels sont les procédés intertextuels utilisés pour nourrir l'imaginaire du lecteur et solliciter son savoir ?

En effet, la nouvelle «L'autre» est imbriquée de citations extraites de l'œuvre les *Illuminations*. La référence à Rimbaud est exposée dès le titre «L'autre» qui renvoie à sa célèbre expression « *je est un autre* ».

Les citations de Rimbaud sont imbriquées de différentes façons dans l'œuvre claudélienne. De fait, il arrive que l'auteur des *Âmes grises* installe les vers extraits des *Illuminations* sans que le texte ne les absorbe, notamment lorsque les vers tirés des *Illuminations* sont introduits en italique, ce qui permet de distinguer l'intertexte du texte mais sans pour autant impliquer une dispersion de sens. « L'italique possède la même fonction à l'origine [que les guillemets], bien qu'aujourd'hui l'usage les distingue, cette dernière étant d'avantage utilisée pour souligner l'importance d'un discours, pour insister sur un énoncé que l'énonciateur s'attribue²⁵³ ».

²⁵² (VM, p. 22)

²⁵³ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Armon Colin, Paris, 2011, p.34.

Nous pouvons relever des vers cités dès le début de la nouvelle :

*«Quand le monde sera réduit en un seul bois noir pour nos
quatre yeux étonnés, ---en une plage pour deux enfants
fidèles,--- en une maison musicale pour notre claire
sympathie,--- je vous trouverai²⁵⁴».*

Ces vers ne sont pas fondus dans le texte mais isolés en paragraphes distincts séparés par des blancs. Leur sens ne se saisit donc pas en continuité et en conformité avec le reste du texte mais se crée dans une certaine dispersion. Ainsi, les indices visibles tels que l'italique et les blancs, mais aussi la rupture stylistique, l'agrammaticalité et le trouble de la langue qu'engendre la poésie de Rimbaud sur le lecteur éveille l'attention de ce dernier et le conduit du côté de l'intertexte. Cet exercice, tel que le conçoit Riffaterre, suppose un lecteur instruit et subtil, capable aussi de conserver son savoir et de le mobiliser à tout moment²⁵⁵.

La nouvelle va exploiter de plusieurs manières les intertextes, puisque les vers de Rimbaud seront intégrés complètement, par la suite, dans la nouvelle de Claudel. C'est le cas dans le passage où le personnage principal de la nouvelle «L'autre» est décrit lors de son voyage maritime. Tout en superposant des vers tirés du célèbre poème «Marine», Philippe Claudel introduit sa propre description poétique :

*«A voir les milles disparaître dans le sillage écumeux du
navire, Frolon se prenait à penser que c'en était fini du Vieux*

²⁵⁴ Philippe Claudel, *Les Petites mécaniques*, op.cit.,p. 86.

²⁵⁵ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, op. cit, p. 69.

Monde, et de sa vieille vie à lui. L'eau entraînait avec elle dans la profondeur de la mer le connu de son existence et ses saveurs trop fades. Il songeait que dans les tourbillons de l'hélice, c'était son passé de grisaille et de médiocrité qui se voyait happé, fendu, découpé et anéanti à jamais.

Au contraire, quand il allait sur le bastingage avant du navire perdre son regard dans l'éblouissante clarté de l'horizon, et que des gerbes d'eau âprement salée s'abattaient sur ses joues, et que de grands poissons en bandent rivalisaient de vitesse avec l'étrave en y frottant leur corps et leur brillance, il pensait voir Les chars d'argents et de cuivre, Les proues d'acier et d'argent ouvrir des jours vierges, des jours où chaque heure, essentielle, serait nimbée d'une immarcescible grâce».

Philippe Claudel s'approprie le texte rimbaldien si ce n'est la distinction par italique que l'auteur préfère garder. Il arrive que les vers, extraits des *Illuminations*, soient cités par le personnage principal de la nouvelle, à savoir Frolon. C'est le cas ici, où les vers du poème intitulé «*Départ*» raisonnent dans sa tête :

*«Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.
Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.
Assez connu. Les arrêts de la vie.— Ô Rumeurs et Visions !
Départ dans l'affection et le bruit neuf !²⁵⁶»*

Plus loin, d'autres vers viennent occuper l'esprit de Frolon :

« [...] et Frolon, un sourire perpétuellement sur ses lèvres, les yeux toujours bien au-devant , songeait à des pièces d'or

²⁵⁶ *Les petites mécaniques*, p.91.

jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes»²⁵⁷.

L'auteur introduit dans son texte les vers de Rimbaud, en se les appropriant. En effet, à l'exception de l'italique qui permet de les distinguer du reste du texte, Ph. Claudel se permet de les reprendre en continuité du sens de sa nouvelle, et cela en omettant quelques fois de donner des indications par rapport au titre du poème de Rimbaud.

C'est le cas dans ce passage :

«Parfois, les jours suivant, il se réveillait des lents cauchemars dans lesquels invariablement il lui semblait habiter un *pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques*, que venait visiter un homme maigre comme lui, barbu comme lui, et qui se penchait sur lui à le toucher²⁵⁸».

La référence à Rimbaud est présente dans d'autres nouvelles de Philippe Claudel. En effet, un lecteur attentif se trouve confronter, encore une fois, à cette influence de la poésie rimbaldienne dans le même recueil des *Petites mécaniques*, plus précisément dans la nouvelle intitulée «Les confidents». Sauf que cette fois-ci, la présence de Rimbaud se fait de manière moins explicite. La comtesse Désidério, comme c'est le cas du personnage du prince de Rimbaud ou encore d'Eugène Folon de Ph. Claudel, renonce à sa vie pour un monde qui lui

²⁵⁷ Les petites mécaniques, p.109 .

²⁵⁸ Les petites mécaniques, p.117.

semble plus éternel. Le désir de voyance de la comtesse renvoie à la Voyance de Rimbaud, citée précédemment dans notre étude et cette Lettre de Rimbaud à Paul Demeney, où l'on peut lire : « *Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonnée dérèglement de tous les sens [...]. Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues !* ». En effet, la comtesse est obsédée par un rêve qu'elle a fait une nuit de transe. Revoir ce rêve et l'émotion que celui-ci lui a procuré devient, en vérité, sa seule raison de vivre. Cette vision, ou plus exactement cette exploration de l'inconnu, sera réalisable pour la comtesse au prix de sa vie.

Toujours dans *Les Petites mécaniques*, la nouvelle intitulée «Gueux» fait référence à la poésie rimbaldienne. Nous avons pu repérer plusieurs intertextes qui obéissent au principe de collage et se fondent dans le tout.

<p><u>« Gueux » de Philippe Claudel :</u></p> <p>-[...]des potées de jambon et de saucisses sottes de pichets de vin blanc de Moselle.</p> <p>-La serveuse douce, son sourire</p>	<p><u><i>Au Cabaret-Vert d'Arthur Rimbaud :</i></u></p> <p>-je demandai des tartines du beurre et du jambon qui fût à moitié froid</p>
---	--

Finalement, en convoquant l'œuvre rimbaldienne, Philippe Claudel veut semble-t-il inscrire sa poésie dans la lignée de ses aînés. La nouvelle «L'autre» est un véritable hommage à l'œuvre rimbaldienne. Philippe Claudel ne se contente pas de nous faire revisiter, par le biais d'un personnage fictif Frolon, le parcours exceptionnel de ce poète talentueux qu'était Rimbaud mais va plus loin en convoquant et en s'appropriant cette poésie tant vénérée.

La migration poétique dans le genre de la nouvelle, que nous voyons ici à l'œuvre, conforte à la fois cette originalité polyphonique des textes qui nous occupent. Le recours au poème, dans un genre comme la nouvelle, n'est donc pas un simple ornement ou une preuve des possibilités poétiques de l'auteur mais une arme et un outil de travail qui servent à dire un message.

Philippe Claudel met en évidence le rôle salvateur de l'art pour le genre humain, qu'il s'agisse de la poésie ou de la peinture. Ses nouvelles, telles que «L'autre » ou «Les confidents», mais bien d'autres montrent que lorsque tout vacille, cette sensation de trouble que procure l'art peut nous sauver. Car l'art tend vers un autre monde qui est celui de «l'imaginaire», immuable et plus éternel. Poésie et peinture ont le pouvoir de libérer chacun de toute forme d'oppression sociale pour multiplier en profondeur, dans le monde « intérieur », des liens de solidarité qui permettent à tous les hommes de connaître et d'affronter la «précarité» existentielle qui caractérise leur commun partage²⁵⁹.

²⁵⁹ Daniel Briolet, *Lire la poésie française du XXe siècle*, DUNOD, Paris, 1997, p. 175.

2. « La mémoire des peuples » :

La nouvelle «Arcalie» in *Les Petites mécaniques* évoque le pouvoir de la poésie sur les peuples. Cette nouvelle raconte l'histoire d'une ancienne cité perdue qui crucifiait les poètes devant ses portes. Ces derniers étaient jugés très dangereux pour l'ordre établi de la société. Le pouvoir des géomètres et des mathématiciens était menacé par la poésie qui représente un véritable outil de résistance face à l'ordre établi.

Rappelons que ceci rappelle l'idée de Platon, qui condamnait l'art dans son œuvre *La République* car, pour lui, elle détournait les citoyens de la vérité. Dans *La République*, Platon cherche le modèle de la cité parfaite, et les artistes y sont nuisibles.

Pour Claudel, bien que ce peuple des Arcaliens n'ait jamais laissé de trace de son existence aujourd'hui, sa poésie, elle, a survécu : «Rien n'a survécu, rien sinon un lambeau de récit à demi légendaire.²⁶⁰». Une manière pour lui de montrer que seule la poésie est immortelle : la poésie résiste au temps et à l'ignorance des hommes.

En effet, Philippe Claudel nous fait replonger, implicitement, dans l'histoire de ce genre pour nous rappeler combien la poésie est décisive dans «la mémoire des peuples».

Rappelons-le, dans les cultures de tradition orale, la poésie a d'abord été un outil mnémotechnique²⁶¹. Quand l'écriture n'existait pas, la poésie facilitait la transmission de récit qui assurait la cohésion de l'identité d'une communauté.

²⁶⁰ *Les Petites mécaniques*, p52.

²⁶¹ Mnémotechnique : ce qui aide la mémoire par des procédés faciles à retenir.

«Par la régularité de son rythme, par le retour de la rime ou des assonances, le vers, quelle que soit sa nature, rend la mémorisation plus aisée²⁶²».

C'est ainsi que sont perpétués les mythes. Ils ont d'abord été une parole reprise de génération en génération, avant d'être fixés par un écrit. Sans remonter à la plus haute antiquité, l'épopée médiévale française a connu une évolution similaire. Récitée par des troubadours s'accompagnant à la lyre, elle fut un genre oral avant d'être un genre écrit. A ce titre, la poésie fut «la mémoire des peuples sans écritures²⁶³»

3. L'emprise de la poésie hugolienne :

Parce qu'elle exprime les aspirations du cœur et qu'elle explore le monde des idées, la poésie s'est assignée une mission sociale et politique, notamment avec le romantisme au XIXe siècle. L'œuvre poétique de Lamartine ou de Victor Hugo est inséparable des transformations politiques de leur époque ainsi que du combat démocratique et républicain. Dans *Destinée de la poésie*, Lamartine écrit :

«La poésie sera de la raison chantée, voilà sa destinée pour longtemps ; elle sera philosophique, religieuse, politique, sociale, comme les époques que le genre humain va accomplir».

²⁶² *La poésie au XIXe et au XXe siècle, problématiques essentielles*, Paris, Hatier, 2000, p. 30.

²⁶³ Georges Jean, *La Poésie*, Ed. Seuil, coll. «Peuple et culture», 1966, p. 29.

Dans *Les rayons et les ombres* (1840), Hugo insiste de son côté sur la mission civilisatrice de la poésie. Celle-ci a le devoir de défendre et de répandre les idéaux de justice, de vérité et de solidarité. Dès lors,

*«Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies.
[...]
Peuples! Ecoutez le poète!
Ecoutez le rêveur sacré!»²⁶⁴*

Dans la conception hugolienne, la poésie dévoile ce que doit être l'avenir. Le poète devient un mage ou un prophète qui éclaire la route et guide les nations vers le progrès.

Le poème «Jaimé» apparaît dans le recueil *Le Monde sans les enfants* en quatorzième position. Le poète engagé dans les causes sociales, dénonce dans ce poème le travail des enfants dans les décharges.

Il convient, avant d'entamer l'analyse de ce poème, de relever que le lecteur est fortement ému à la lecture du poème qui rappelle le poème *Mélancholia* qui apparaît dans le recueil des *Contemplations*, au livre III, dans la section « *Les lettres et les rêves* », écrit et publié par Victor Hugo en avril 1856.

Comme c'est le cas pour Philippe Claudel, l'auteur des *Misérables*, concerné par les problèmes sociaux de son époque, prend position en dénonçant le travail des jeunes enfants soumis à l'injustice des hommes cupides. Plusieurs stratégies sont

²⁶⁴Les rayons et les ombres, 1840, «Fonction du poète».

utilisées par Philippe Claudel pour faire prendre conscience de l'inhumanité qui règne en ce bas monde, et bien sûr révolter le lecteur. Le registre pathétique est ainsi dominant. L'hypotypose est le meilleur moyen de frapper la sensibilité du lecteur. Cette figure de rhétorique consiste, rappelons-le, à peindre les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les donne en quelque sorte à voir sous nos yeux et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau ou une scène²⁶⁵. Ainsi, l'auteur décrit un instant émouvant dans la vie de jeunes enfants que le monde n'a pas gâtés:

*«Jaimé avance vers la colline,
Aux détritibus
Déjà les mouettes piaillent tout au-dessus
Elle encourage petit frère
Qui traîne et se rendort tout en marchant
C'est sûr le pauvre n'a que deux ans²⁶⁶»*

Respectivement âgés de six ans et deux ans, la fillette et son petit frère, surnommés les «damnés», sont peints à l'aube, affaiblis physiquement et moralement. « *Jaimé fillette de six ans, se lève avant le soleil et se couche après lui* » rappelle la description des enfants du poème «Mélancholia» de Victor Hugo : « *Ils vont, de l'aube au soir, faire éternellement le même mouvement* ».

Un autre moyen est utilisé pour rendre repoussant le travail des enfants dans la nouvelle de Philippe Claudel : il s'agit de l'antithèse. La vie lugubre de la fillette de six ans qui cherche les restes de nourriture dans la décharge, s'oppose au monde du rêve.

²⁶⁵ <http://corpus.revues.org/index444.html>

²⁶⁶ *Le monde sans les enfants et autres histoires*, p.104.

Le champ lexical du rêve, ainsi que celui de la décharge traduisant la dure réalité, se confrontent pour évoquer un monde où les valeurs sont inversées.

La personnification de la décharge : «*Et fouillent fouillent des heures durant le grand ventre que la ville abandonne*²⁶⁷», donne une connotation péjorative à la décharge. Comme s'il s'agissait d'un ogre avide de chair fraîche.

Le lecteur est confronté à deux mondes qui s'entremêlent tout au long du poème et qui se font écho: le rêve de la petite fille et la vie réelle dans la décharge. Cet enchevêtrement des deux mondes peut être lié au jeune âge de la petite fille qui n'arrive pas à faire la distinction entre le monde réel et celui de l'imaginaire (l'âge des rêveries, de contes de fées et de prince charmant). D'ailleurs, le rythme du poème, dû à l'absence de ponctuation, évoque un flot de paroles discontinu qui fait penser à un monologue. Cet épanchement du cœur permet à la petite fille d'extérioriser sa peine, de libérer son esprit et de libérer l'imagination du lecteur pour accéder au monde de cet enfant.

Par ailleurs, Claudel introduit deux sortes d'anaphore : l'une verticale « Toujours et toujours », alors que la seconde qui la suite est horizontale :

De travailler

De travailler

De travailler

De travailler

Ce procédé marque une coupure très nette par rapport au début du poème. Le poète n'a-t-il pas ainsi tout dit? La douleur de la petite fille de six ans n'est-elle pas ainsi maîtrisée et dépassée dans ces cinq strophes, et cela suffit-il ?

²⁶⁷ *Le Monde sans les enfants et autres histoires*, p.105.

Il s'agit, de notre point de vue, d'une poésie engagée qui a d'ailleurs existé au cours de l'histoire. Ces poètes engagés, à chaque siècle, à chaque drame de l'histoire, se sont exprimés, soulevés, révoltés contre les injustices sociales, les abus politiques ou l'intolérance des religions. Ainsi, ce poème est un véritable cri contre l'exploitation des enfants mais surtout contre l'indifférence et l'injustice sociale que vivent les enfants dans le monde d'aujourd'hui. Si la poésie est un si bon vecteur de la révolte humaine, c'est que le message touche le cœur par sa beauté et par son émotion.

4. *Les Mille et Une Nuits:*

La nouvelle intitulée «Le voleur et le marchand» in *Les Petites mécaniques* nous fait penser au *Marchand et le génie* des *Mille et Une Nuits*.

Avant de montrer les références intertextuelles, nous proposons d'abord un résumé succinct du conte «Le marchand et le génie» des *Mille et une nuits*:

Le conte nous parle d'un marchand qui tue accidentellement le fils d'un génie. Ce dernier veut se venger. Le marchand obtient une faveur du génie, celle de pouvoir retourner chez lui pour régler ses affaires.

A son retour, le marchand rencontre trois vieillards qui l'aident à se faire pardonner du génie. En effet, les trois personnes âgées ont pu répondre à la condition posée par le génie : celle de raconter chacun à leur tour une histoire extraordinaire.

La nouvelle de Philippe Claudel ne raconte pas exactement la même histoire, puisqu'il ne s'agit pas tout à fait d'un génie mais de la mort qui avait incarné la

posture d'un marchand. Les trois vieillards ne figurent pas non plus dans la nouvelle de Claudel.

Notre auteur transforme quelque peu le conte des *Mille et Une Nuits* mais la référence à l'histoire persane est claire.

En effet, dans la nouvelle de Claudel, la mort était venue (pour punir le voleur de ses crimes et du mal semé parmi les gens. Le voleur, appelé Colin, les dépossédait de leur bien avant de les égorger.

Sauf que dans le conte, la mort se montre clémente et propose au voleur une autre chance de se racheter. Ce dernier réussit à se faire pardonner comme c'est le cas dans *Les Mille et Une Nuits*. L'élément invraisemblable, respectivement le génie et la mort, est un autre point commun qui rapproche les deux récits.

En conclusion, nous pouvons souligner que la nouvelle de Philippe Claudel ne cesse pas de nous surprendre tellement les références aux autres écrivains et poètes sont riches et diversifiées. Cette ouverture aux autres montre combien ce dialogue peut être fécond et enrichissant dans la nouvelle qui ne ressemble en rien à la nouvelle classique du XIXe siècle qui est ici dépassée par des formes hybrides. Nous allons monter dans l'étude suivante que Philippe Claudel ne se contente pas d'inscrire l'écriture des autres dans la forme brève mais va plus loin. La nouvelle polymorphe est ainsi contaminée par les imaginaires plastiques,

Chapitre II:

Quand les arts dialoguent :

I. Nouvelle et peinture : un lien intime :

1 Retour dans l'histoire du dialogue entre les arts :

La relation entre la littérature et le monde du troisième art n'est pas inédite puisque l'histoire de l'art témoigne de peintres qui ont été inspirés par des œuvres littéraires et inversement, d'écrivains qui ont été inspirés par des œuvres picturales.

Cette fascination de l'écrivain pour les mystères de la création picturale s'est développée au long des siècles pour s'imposer durant le XIXe siècle. Cette période offre, en effet, des exemples intéressants de cette inspiration réciproque des deux arts en ce qu'elle est subsumée par la notion de «transposition d'art». Celle-ci est «une notion vulgarisée par Théophile Gautier, elle permet d'entrevoir l'idéale d'une création où chaque art se laisse inspirer par l'autre, tout en sollicitant ses ressources propres²⁶⁸».

Parce que c'est à travers l'Histoire qu'il est possible de saisir les multiples rapports de la littérature et de la peinture en Occident, qu'un retour dans le passé s'impose. Nous proposons de faire un bref rappel à travers l'Histoire.

Le rapprochement littérature / peinture ne date pas d'hier. Horace au Ier siècle av. J-C. en avait formulé le principe «Ut pictura Poesis» dans son *Épître aux Pisons*, connu généralement sous le nom d'Art poétique. Léonard de Vinci reprend cette idée à son compte et note dans ses *Carnets* : «La peinture est une poésie qui se voit». En France, après Nicolas Poussin, dont la Correspondance révèle une immense culture littéraire, et la haute idée qu'il se faisait de son art, et

²⁶⁸ Daniel Berger, *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris, 2004, p.26.

le *Dialogue des grands morts* de Fénelon, la littérature d'art ne prend son véritable essor qu'au XVIIIe siècle. Un siècle qui a été marqué par les Salons de Diderot et son *Essai sur la peinture* (1766). Mais c'est au XIXe siècle que la critique d'art acquiert ses titres de noblesse. De grands écrivains comme Théophile Gautier, Baudelaire, Zola, Huysmans, Fromentin dont deux au moins furent aussi des peintres reconnus, laissent leur empreinte.

Au XXe siècle, la littérature d'art, s'appuyant en particulier sur la poétique installée par Diderot et Baudelaire, a connu un essor considérable pour au moins deux raisons. D'une part, cela s'explique par l'avènement de la civilisation de l'image (photographie, cinéma, télévision) où les arts plastiques tiennent une large place comme en témoignent l'accroissement considérable du nombre des manifestations consacrées aux arts plastiques (expositions, catalogues, livres d'art, revues d'art, films d'art...) et l'audience que celle-ci trouvent auprès du grand public. D'autre part, il est question de l'espèce de fascination que n'a cessé d'exercer l'art pictural sur les écrivains qui y voient comme un mode d'expression idéal, en raison de son caractère si concret, et par son apparence d'immédiateté, apte à rendre les nuances des émotions et la profondeur des passions humaines. «*Dans l'écriture, c'est l'abstraction qui a vaincu*», écrit Aragon.

Langage universel comme la musique, les arts plastiques, dont l'abbé du Bos a proclamé en 1737 la supériorité parce qu'ils agissent sur la vue, se servent de signes naturels. Ils sont en effet pour les écrivains, qui cherchent, dans une tentation cratylienne, à remotiver des signes jugés trop intellectuels, comme une forme d'expression naturelle. Les arts plastiques permettant d'accéder immédiatement et sans l'entremise d'une langue particulière à l'univers intérieur d'un artiste, de communier avec les valeurs spirituelles des civilisations disparus. «*Les statues n'ont pas besoin de traduction*», écrit Malraux . Mais mieux que la musique, qui est un art du temps, les arts plastiques, en tant qu'arts de l'espace

selon la distinction introduite par Lessing (Laocoon, 1766), répondent parfaitement à leur besoin d'une saisie concrète et immédiate de l'intensité d'une émotion, de la fulguration d'une vision et de la révélation d'un sens. Ils comblent leur exigence et leur impatience expressives.

Cette rencontre a montré que la plupart des écrivains du XXe siècle ont écrit sur les arts plastiques, d'Apollinaire à Bernard Noël, en passant par Cocteau, Prévert, Claudel, Valéry, Aragon, Malraux ...

2. Dialogue des arts : une forme particulière d'intertextualité :

Dans cette partie de notre travail, nous avons pensé intéressant de reprendre, dans un premier temps, quelques définitions sur le rapport entre littérature et peinture, et cela en citant quelques passages d'articles et autres ouvrages qui s'intéressent à la question. L'intérêt de cette première approche est de mieux comprendre les mécanismes d'intertextualité dans le cas qui nous intéresse, à savoir la présence de la peinture dans un texte littéraire en général.

Il s'agit dans un deuxième temps, de relever le rapport entre la peinture et la nouvelle en tant que genre spécifique.

Ainsi, nous avons estimé qu'il fallait commencer par baliser le terrain théorique s'intéressant au rapport entre texte littéraire et peinture, avant d'examiner le rapport entre la nouvelle et la peinture. Nous avons jugé intéressant de faire appel, dans la seconde étape de cette étude que nous entamons, à d'autres travaux critiques et définitions qui mettent en évidence le lien et le parallélisme entre la forme brève et la toile.

Dans son ouvrage intitulé *Initiation à l'intertextualité*²⁶⁹, Anne Gignoux, qui consacre un chapitre à «*l'intersémiotique des arts*», aborde la question du dialogue entre la littérature et les autres arts. Il s'agit du dialogue entre le texte littéraire et la peinture ou les sculptures, le dialogue du texte avec le cinéma mais aussi celui avec la musique. Ainsi, la présence d'œuvres d'art non verbal dans des œuvres d'art littéraires telles que le roman, la poésie, la nouvelle ou encore le théâtre qui intéressent l'analyse intersémiotique est alors bien exposée comme une forme d'intertextualité.

En effet, cette spécialiste affirme que «*dans les études intertextuelles, dans les colloques ou les numéros de revues consacrés à l'intertextualité, on trouve très souvent classés parmi les faits d'intertextualité les renvois à des œuvres d'art pictural, musical, voire aux autres formes d'art*²⁷⁰».

Abordant, dans ce sens, la question terminologique de texte en littérature par rapport à ce qu'on entend par texte dans les autres arts, Gignoux veut écarter toute confusion. Elle explique d'ailleurs : «*il semble donc tacitement admis- car, le plus souvent, les auteurs de ces articles ne prennent pas la peine de s'en justifier- qu'on puisse définir comme «texte» un tableau, un morceau de musique, de danse, ou de sculpture... N'y a-t-il pas, dans l'utilisation du mot «texte» pour parler de la musique ou de la peinture, un abus de langage, une métaphorisation un peu gênante pour la théorisation ?*». Pour certains, comme Barthes²⁷¹, tout est texte :

²⁶⁹ Thèmes et études/ initiations à l'intertextualité, collection (dir.) Jean-Louis Tritten et Bernard Valette, Ellipses Editions, Paris, 2005.

²⁷⁰ Anne- Claire Gignoux, in Thèmes et études/ initiations à l'intertextualité, collection (dir.) Jean-Louis Tritten et Bernard Valette, Ellipses Editions, Paris, 2005.

²⁷¹ Article «Théorie du texte», Encyclopaedia Universalis, p.373.

«Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte: la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc.»

Il affirme qu' *«on ne peut, en droit, restreindre le concept de «texte» à l'écrit et à la littérature²⁷²»*, mais en élargissant ainsi la notion de texte aux autres formes d'art, il semble nier, ce faisant, selon cette spécialiste, la différence sémiotique fondamentale entre le fonctionnement de l'art verbal, d'une part, et des arts non verbaux, d'autre part, différence sur laquelle Anne-Claire Gignoux préfère fournir, plus loin, des explications. Pour elle, il est donc préférable de s'en tenir à une définition du texte plus précise et plus restrictive, comme celle que donne le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage²⁷³* :

«En accord avec l'usage répandu en pragmatique textuelle, on définira le texte ici comme une chaîne linguistique parlée ou écrite formant une unité communicationnelle, peu importe qu'il s'agisse d'une séquence de phrases, d'une phrase unique, ou d'un segment de phrase».

Autre définition possible, également restreinte au domaine linguistique:

Texte : suite linguistique autonome (orale ou écrite) constituant une unité empirique, et produite par un ou plusieurs énonciateurs dans une situation de communication donnée. Les textes sont l'objet empirique de la linguistique²⁷⁴.

²⁷² Idem.

²⁷³ Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 494.

²⁷⁴ François Rastier, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989, p.281.

A partir de cela, Anne-Claire Gignoux précise que *«si par souci de rigueur terminologique, on refuse de voir en une peinture ou en une musique un texte, il sera difficile de parler d'intertextualité quand un livre renvoie à une œuvre d'art non verbal. Pourtant, on a le sentiment que ce type de relation est bien analogue du rapport entre textes (verbaux), et qu'il a sa place dans la réflexion sur l'intertextualité. Mais pour penser ce type de relation, il faut d'abord redéfinir un peu les différences de fonctionnement sémiotique entre arts verbaux²⁷⁵ »*.

Pour cette spécialiste, l'art verbal possède en effet une spécificité qui le met à part des autres formes d'art, qui est la possibilité, grâce au langage, de catégoriser le monde ; seul l'art verbal peut dire le monde, alors que les autres formes d'art expriment quelque chose, mais sous une autre forme que linguistique. *«Si la figuration en peinture, et en musique la présence de titres, de textes chantés surtout, de musiques éventuellement imitatives (le conte pour enfants de Prokofiev, Pierre et le loup, en est un modèle), la narrativité enfin de certains ballets ou de sculptures, peuvent donner l'illusion que des œuvres d'art non verbal disent quelque chose, d'autres œuvres au contraire rappellent à la réalité du non-dire : que peut dire un tableau abstrait, monochrome par exemple ? Que nous disent une sonate pour piano de Haydn, une chorégraphie d'Anne Teresa de Keersmaeker ? Si l'on reconnaît qu'ils ne nous disent rien, cela ne signifie pas pour autant que nous nions le fait qu'ils expriment, à merveille une substance du contenu, mais celle-ci est d'ordre plus affectif (ou thymique) qu'intellectuel (ou noétique)²⁷⁶ »*.

L'article cite l'exemple de l'opéra, un autre cas qui confirme la différence avec l'art verbal : *«on comprend alors que bien souvent, ce sont les titres, les*

²⁷⁵ Ce chapitre doit beaucoup à Georges Molinié, notamment dans *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, P.U.F. 1998, chapitre 1 : «intersémiotique, trans-sémiotique-le monde et le mondain».

²⁷⁶ Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, op. cit, p.88-99.

commentaires, la présence de textes chantés dans le cas particulier des opéras, qui nous induisent en erreur, nous faisant croire que nous nous trouvons devant des textes ou devant un langage similaire à celui de l'art verbal²⁷⁷».

Abordant la spécificité de l'art verbal, l'auteur de l'article soutient dans ce sens : *« l'art verbal, quant à lui a une substance du contenu qui, si elle n'est pas dénuée de la même composante effective, se compose surtout de noétique, à cause de la faculté qu'a la langue de catégoriser le monde. Une autre particularité de l'art verbal, et non des moindres dans la problématique qui nous intéresse, est qu'il est le seul à pouvoir servir de métalangage aux autres arts ; tout commentaire de tableau, de morceau de musique, passe nécessairement par une verbalisation²⁷⁸».*

Par ailleurs, on observe fréquemment la présence d'œuvres d'art non verbal dans des œuvres d'art littéraire telles que le roman, la poésie ou le théâtre. Toutefois, dans l'analyse de ces relations, il ne faudra pas non plus oublier que c'est à la verbalisation de l'œuvre d'art non verbal, et non à l'œuvre elle-même, que nous avons affaire ; il s'agit bien d'une forme particulière d'intertextualité. *«Ainsi, l'œuvre d'art peut prendre la fonction d'une mise en abyme et réfléchir l'énoncé ou l'énonciation du texte enchâssant ; mais il faut aussi remarquer que l'œuvre d'art peut être présente, non comme citation (car on ne citera que du texte) mais comme référence²⁷⁹».*

A la manière de ce qui se passe en littérature, on peut comprendre qu'un texte cite, fasse référence ou allusion à une œuvre appartenant à un autre système

²⁷⁷ Idem, p.99

²⁷⁸ Idem, p.99.

²⁷⁹ Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, op.cit, p.103.

sémiotique. Cependant, une intertextualité plus massive se produit quand l'écrivain tente, par l'ekphrasis, d'intégrer à son récit la verbalisation d'une œuvre d'art.

Georges Molinié²⁸⁰ définit l'ekphrasis comme «*la description d'une œuvre d'art réelle ou fictive*». Il s'agit traditionnellement de description de peinture, mais rien ne nous empêche d'utiliser le mot pour les autres formes d'art, dont l'art musical. L'ekphrasis pose le problème essentiel de la différence de nature entre les formes artistiques :

L'ekphrasis renvoie ainsi à une des questions les plus fondamentales et les plus troublantes du discours : celle de la représentation et de la mimèsis, qui sont justement à la base de certaines conceptions aristotéliennes. La description constituant une des fonctions essentielles dans la narration, une des médiations possibles de cette fonction consiste à un modèle codé de discours qui décrit une représentation (en général une peinture, un motif architectural, une sculpture, de l'orfèvrerie, une tapisserie) : cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du modèle, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage²⁸¹.

Ainsi, l'ekphrasis tente de dépasser l'opposition description/tableau en organisant la rencontre des deux. En décrivant ce qui est déjà constitué en tableau, tapisserie, vitrail... l'écrivain semble se dégager partiellement des contraintes liées à son mode d'expression²⁸².

²⁸⁰ *Dictionnaire de rhétorique*, Le livre de poche, 1992, p.121.

²⁸¹ *Dictionnaire de rhétorique*, op.cit., p. 121.

²⁸² Eric Bordas, Claire Berel-Moisin et Gilles Bonnet, *L'analyse littéraire*, éd. Armand Colin, Coll. Cursus, Paris, 2010, p. 119.

«L'écrivain a souvent une démarche « sympathique » qui s'approprie l'œuvre plastique ; c'est à ce prix qu'il peut produire, à partir du tableau, un texte pleinement littéraire. Les degrés variables de cette appropriation se répartissent en une gamme très large, qui va de l'ekphrasis à la création libre, en passant par la transposition d'art²⁸³».

Nous allons montrer dans la suite de notre étude que l'ekphrasis prend un aspect autant narratif que descriptif dans la nouvelle de Philippe Claudel.

Les exemples d'ekphrasis décrivant un tableau sont nombreux dans notre corpus. La nouvelle «Paliure» propose un ekphrasis de l'art impressionniste. On cite le tableau de William Turner représentant une tempête en mer, ainsi que celui de la *Crucifixion au buisson* d'Antonello de Messine.

Cependant, nous avons pensé qu'un rappel historique pourrait être intéressant avant d'entamer notre analyse des nouvelles de Philippe Claudel.

3. De l'ekphrasis à la transposition d'art :

L'*ekphrasis* remonte aux origines de la littérature occidentale. Il s'agit stricto sensu de la description littéraire d'une œuvre d'art, qui n'est d'ailleurs pas forcément un tableau : les exemples les plus fameux en sont la description du bouclier d'Achille par Homère (*Iliade*, XVIII, v. 478-617), et celle du bouclier d'Enée par Virgile (*Enéide*, VIII, v.626-731). Dans l'*ekphrasis*, la représentation se redouble, du visuel au linguistique. On peut la considérer, ainsi que le faisaient déjà les Anciens, comme une catégorie particulière de l'hypotypose, cette

²⁸³ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, 2eme édition Armand Colin, Paris, 2009, p.182.

description si vive qu'elle fait croire à une réalité qui serait directement présente sous les yeux du lecteur²⁸⁴.

Sur le plan esthétique, elle est une figure de mise en abyme : la création de l'écrivain se projette dans le miroir d'un autre art, par une représentation à la fois transitive puisqu'elle donne à voir l'objet décrit, et spéculaire, car elle emblématise le travail esthétique de l'écrivain.

L'*ekphrasis* connaîtra une ferveur importante dans la poésie classique et le roman précieux, avant de trouver un prolongement poétique au XIXe siècle dans la pratique de la transposition d'art. L'époque est alors aux «correspondances» transversales entre les domaines de la création. Stendhal parle de «traduction en peinture» pour *Corinne au cap Misène* de Gérard. Les poètes proposeront symétriquement des traductions littéraires d'œuvres plastiques en s'adonnant aux transpositions d'art. L'expression a été vulgarisée par Théophile Gautier, grand amateur de peinture et critique d'art. Il se livre à des descriptions directement influencées par la peinture. Le principe de la transposition d'art est bien apparent chez lui : il s'agit pour l'écrivain de trouver, par les moyens de la langue, l'équivalent le plus juste possible de l'effet esthétique produit par l'œuvre inspiratrice. Celle-ci demeure donc référence- elle n'est pas oubliée au profit d'une création autonome-, mais elle est recréée par les moyens d'un autre art.

Même des poètes mineurs d'adonnent à ce genre : Auguste Barbier, dans *Il Pianto* (1833), publie des sonnets consacrés à des peintres italiens tels que Michel-Ange, Giorgione, Titien etc., peintres qui frôlent parfois la transposition d'art. José Maria, à la fin du XIXe siècle, inclut dans *Les Trophées* nombre de scènes inspirées par des tableaux, dédie certains poèmes à Gustave Moreau et Puvies de Chavannes, et consacre un sonnet à Michel-Ange.

²⁸⁴ Daniel Berger, *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris, 2009, pp. 182-183.

Mais c'est Baudelaire qui reste, au XIXe siècle, le maître incontesté de cette pratique de la transposition. Dans certains poèmes des *Fleurs du mal*, la source picturale est identifiée explicitement, comme dans «Les Phares», dont les différentes strophes évoquent les grands artistes.

Parfois, c'est un tableau seulement qui fait l'objet de la transposition : « sur la *Tasse en prison* de Delacroix » indique précisément sa source. En revanche, les références picturales transposées sont bien des fois implicites, tissées intimement dans l'écriture poétique, l'image plastique étant intégrée à la structure verbale : « Duellum » et « La Lune offensée » sont par exemple en partie inspirées par des planches de Goya dans *Les caprices*.

Daniel Bergez fait savoir que cette pratique de l'ekphrasis semble manifestement appartenir à l'écriture poétique. Tout en s'appuyant sur les propos de Sartre qui a souligné l'affinité entre peinture et poésie par opposition à la prose : « *la prose est utilitaire par essence* », alors que « *la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique*²⁸⁵ », il déclare :

« On n'est donc pas surpris que l'abondante littérature inspirée au XXe siècle par la peinture soit surtout poétique. C'est la poésie qui renoue alors le plus profondément l'ancestral dialogue entre littérature et peinture. La liste est très longue des poètes inspirés par des peintres (et entretenant souvent avec eux des rapports d'amitié) : Breton, Eluard, Char, Michaux, Tardieu, Prévert, Leiris, Frénaud, Dupin, Du Bouchet, Jaccottet, Butor, Bonnefoy... »²⁸⁶

²⁸⁵ *Qu'est ce que la littérature ?*

²⁸⁶ Daniel Bergez, op.cit, p. 185.

4. Ekphrasis et Phantasia :

Dans son ouvrage *Littérature et peinture dans le roman moderne*, Judith Labarthe-Postel s'emploie notamment à constituer une histoire à la notion d'ekphrasis. Elle rappelle que pour les sophistes, contrairement à Platon et Aristote qui s'en tiennent à une imitation pure, l'ekphrasis serait «un supplément de *mimêsis*», et non pas seulement une simple imitation. Ce supplément de *mimêsis* consiste à mettre sous les yeux l'objet ou la personne décrite. C'est de là que les sophistes glissent vers une théorisation du concept de *Phantasia*, «*tout renversé [...]. Ainsi, au lieu de ne voir en elle que l'image, la copie, une reproduction dévaluée, on cherche à cerner ses pouvoirs- ce qu'elle peut faire, potentiellement, comme ce que peut faire celui qui apprend à s'en servir*». Une seconde théorie de la création artistique peut alors voir le jour, qu'il s'agisse de création picturale ou littéraire : celle qui repose sur le primat de la vision, réelle ou imaginaire, à savoir ce que les Anciens appelaient la *Phantasia* ou la vision. C'est que la *Phantasia* peut aussi bien décrire le visible que l'invisible, le fictif²⁸⁷ pour l'époque hellénistique et philostrate qui écrivait que « l'imitation [*mimêsis*] ne peut créer que ce qu'elle a vu, mais la fantaisie [*phantasia*], également, ce qu'elle n'a pas vu ».

En effet, l'écrivain est souvent tenté de disposer les éléments constitutifs d'une description de paysage, comme le ferait le peintre sur une toile par exemple. Notations de couleurs, de formes, de contrastes lumineux confirment la parenté : les nymphéas décrits par Proust dans *Du côté de chez Swann* (1913) semblent tenter une telle transposition d'art, tant ils rappellent les toiles de Monet²⁸⁸. Rappelons le, les Nymphéas, séries de paysages d'eau représentent environ deux cents cinquante tableaux à l'huile peint par Monet. Le jardin de

²⁸⁷ Judith Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans la littérature moderne. Une rhétorique de la vision*, L'Harmattan, 2002, p.48.

²⁸⁸ Eric Bordas, Claire Barel-Moisan et Gilles Bonnet, *L'analyse littéraire*, éd. Armand Colin, Coll. Cursus, Paris, 2010, p. 118.

Nymphéas «horticulture aquatique» de ce grand peintre est décrit dans du côté de chez Swann. Proust transpose littéralement le tableau de Monet dans son texte. La promenade du côté de Guermantes, longeant le cours de la Vivonne, offre le spectacle des nymphéas comme un véritable poème dont la description est proche de l'art impressionniste.

Pourquoi tenter de conformer une pratique textuelle aux règles de composition régissant un art, certes instinctivement perçu comme proche, mais irréductiblement différent? C'est la notion d'image qui explique ces rapprochements. La description traduit constamment chez l'écrivain sa fascination pour l'expression iconique. Parti en Orient «chercher des images», comme il le confesse dans la préface de son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), Chateaubriand n'aura de cesse de doter son texte de la puissance de représentation. Si rendre présent et donner à voir sont les buts de la description, on comprend aisément que l'image en apparaisse comme l'idéal inaccessible, mais vers lequel elle peut tendre. Cet effort relaie le but imposé au texte descriptif par la tradition rhétorique qui, de Quintilien (I^e siècle) à Pierre Emile Fontanier (XIX^e siècle), décela dans l'hypotypose l'apogée de l'art descriptif, hypotypose qui selon Fontanier «*peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sortes sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.*».

La prise en compte de la temporalité viendrait toutefois tracer une frontière entre la toile et le texte. L'écrivain et dramaturge G.E Lessing (1729-1781) proposa en effet de répartir les tâches respectives de la peinture et de la poésie en fonction de traitement du temps. Son *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie* (1766) tente de mettre un coup d'arrêt aux rapprochements évoqués jusqu'ici entre texte descriptif et œuvre picturale. Cette dernière fige et suspend le temps, alors que la poésie, et avec elle tout texte descriptif, demeure prisonnière de la successivité du langage humain, incapable de simultanéité. Alors qu'en théorie

du moins, l'œil peut saisir l'ensemble d'un tableau en une seconde, le lecteur, lui, ne peut aboutir à une telle vision d'ensemble qu'après avoir parcouru l'ensemble de la description, ce qui peut prendre plusieurs minutes.

Aussi, la peinture est-elle assimilée par Lessing, un peu hâtivement et schématiquement, à un art de l'espace, et le texte descriptif à un art du temps.

Mais qu'en est-il de la nouvelle ? Faut-il rapprocher l'œuvre d'art de celle la nouvelle-instant de Philippe Claudel, car loin d'interpréter le réel, Claudel n'en présente que des fragments, un peu à la manière de certains peintres cubistes : de subtiles variations de lumière, des oppositions entre l'extérieur et l'intérieur, le passé et le présent, sollicitent non seulement l'imagination visuelle mais encore l'ouïe, l'odorat, voire le goût et le toucher. Une palette de sensations dont la richesse ne se découvre que lentement, après plusieurs lectures. Au sujet de l'art, Schopenhauer ne disait-il pas que *«quelque chose, l'essentiel en fait, doit être laissé à la réflexion ?»*. L'art de suggérer, de susciter le rêve renvoie au pouvoir des images conservées pêle-mêle dans la mémoire. Sont-elles issues de lectures, de reproductions picturales, de tableaux contemplés dans les musées, de réel ou encore de rêve ?

Grâce à une touche de lumière, un fin reflet sur un visage d'enfant, tout le paysage se colore en rouge :

«Aucun mot ne sortait de ses lèvres, ses lèvres qui étaient si bien dessinées qu'elles faisaient penser à des ... fruits rouges, des groseilles, des framboises, ou alors à de grands ciels vers le soir lorsque le soleil tombe de très haut, juste

avant la nuit... Et bien oui! Des lèvres de soleil !²⁸⁹»

L'inscription de la peinture dans le texte de Philippe Claudel, l'ambition de fixer des instants par définitions éphémères, fugaces et passagers, à l'image des peintres de l'instantanéité, rapproche la forme brève de l'œuvre d'art picturale.

5. Le tableau de peinture : une présence envahissante :

Cette partie de notre étude a pour objectif d'essayer de mettre en évidence, à travers l'article auquel nous nous référons, le rapport nouvelle/peinture, et cela comme nous l'avons déjà annoncé initialement.

Dans un article intitulé «*L'espace pictural dans le récit fantastique : d'un tableau invisible à un texte illisible*», Beatrix Zwicky²⁹⁰ aborde la question de la présence de la peinture dans le texte fantastique. L'auteur de cet article considère que la modernité du texte fantastique, comme pour la peinture, se trouve peut-être dans ce fondu et ce brouillage de l'espace. Tout en montrant que la peinture est une présence envahissante dans la littérature fantastique qui englobe la forme brève fantastique, Beatrix Zwicky propose de montrer que le texte fantastique, comme c'est le cas de l'espace insaisissable de la peinture, désire s'évader de l'espace littéraire : «*Le plus souvent les récits fantastiques s'amuse à mettre en scène des tableaux singuliers. Ils sont invisibles ou alors l'image se transforme, invalidant tout discours quant à la représentation*²⁹¹».

²⁸⁹ *Le monde sans les enfants*, p.136.

²⁹⁰ Beatrix Zwicky, «*L'espace pictural dans le récit fantastique: d'un tableau invisible à un texte illisible*», in, pp. 607-613.

²⁹¹ Idem.

Nous pouvons relever dans l'article le parallèle fait entre peinture d'un côté et fantastique/nouvelle de l'autre :

«La peinture est un thème fantastique courant mais son omniprésence conduit à se demander si elle ne permet pas de comprendre le fantastique. D'ailleurs existe-t-il des textes fantastiques sans référence aucune à la peinture ? Sans doute mais fort peu. Le fantastique s'intéresse au visible, à la perception, à la confrontation de la sensation et de la signification. Les références à la peinture impliquent inévitablement la présence de l'espace du tableau qui est, d'ailleurs, de manière la plus fréquente, l'espace du portrait. Le fantastique construit donc un jeu d'encastrement puisque l'espace narratif se concentre dans le cadre du tableau qui devient, lui-même, thème et cadre de l'histoire».

De même, Edgar Poe ne peut pas définir la nouvelle sans sa comparaison avec le monde pictural. Citant le célèbre auteur américain et critique littéraire, l'article relève :

«Poe dans son article consacré au Twice Told Tales de Hawthorne datant de 1847 qui s'intitule Tale-Writing [...] ne parvient à définir la nouvelle- et indirectement le fantastique- que par un jeu d'emprunt au vocabulaire pictural. Dans cet article, il insiste sur la primauté de la concision, signe incontournable d'efficacité littéraire, et sur le fait que la nouvelle, semblable à un tableau, doit être perçue comme un coup d'œil²⁹²».

Dans son article, l'auteur affirme d'ailleurs que *«la nouvelle doit agir comme un*

²⁹² E. Poe, *Tale-Writing-Nathaniel Hawthorne*, The Portable, p. 566.

tableau. Or, le fantastique s'inscrit, le plus souvent, dans un cadre précis : celui de la nouvelle».

Ainsi dans le fantastique, le coup d'œil et l'unité d'impression ont un rôle essentiel, lit-on dans ce même article. Cependant, la présence du pictural dans le récit bref interpelle le lecteur et le pousse à réfléchir sur le sens. Beatrix Zwicky relève une incertitude interprétative dès lors que la peinture est introduite dans le texte:

«Par ce jeu de revois et cet intertexte, le fantastique nous murmure qu'il va nous donner à voir. Or, justement, l'espace pictural est le lieu d'une incertitude de la perception. C'est le plus souvent un espace aveugle-aveuglant. En raison de son invisibilité, le tableau semble être un lieu contradictoire, étranger à lui-même²⁹³».

Par ailleurs, la brièveté de la nouvelle de Philippe Claudel, son effet fréquent de clôture (la pointe), son caractère circulaire, ainsi que la prédominance des images, caractérisée par la création de langage dont le support ou l'effet est fréquemment visuel, sont significatives. En effet, ces caractéristiques placent structurellement la nouvelle claudélienne du côté du tableau, de ce «tout ensemble» appréhendé d'un seul regard.

Nous allons voir à travers l'analyse de la nouvelle de Philippe Claudel, la façon dont le pictural inonde l'écriture, permettant ainsi à donner à lire un texte aux

²⁹³Beatrix Zwicky, «l'espace pictural dans le récit fantastique, d'un tableau invisible à un texte illisible, op.cit.

lectures plurielles. La forme brève de Philippe Claudel devient de surcroît l'hyperbole de la polysémie.

II- Rapport entre nouvelle et art pictural :

II.1. Mise en abyme de la peinture :

Dans la nouvelle «Les Confidants», la comtesse Beata Désidério cherche inlassablement à retrouver l'émotion vécue lors d'un rêve nocturne, par la peinture :

«Beata Désidério eut l'idée de faire peindre un tableau qui représenterait l'édifice ainsi que la scène exacte où les deux hommes commençaient leur besogne, l'un contre un pilier, l'autre contre la statue du saint. Très vite elle convoqua des peintres parmi les plus renommés. La plupart l'écoutèrent puis déclarèrent qu'ils peignaient le réel et non le rêve. (...) Beata Désidério les engagea, leur fit le récit exact de son rêve, n'oublia aucune nuance, aucune couleur, aucune frise de pierre, aucune saillie dans le pavement de l'église, et attendit dans la plus grande nervosité de pouvoir contempler le travail des peintres²⁹⁴».

Dans cette nouvelle, la comtesse Beata Désidério nous introduit dans la période de la Renaissance. Philippe Claudel ne donne pas d'indication temporelle mais c'est la description qui nous permet principalement de repérer l'époque : «*De grands livres d'architecture furent ouverts, aux*

²⁹⁴ *Les Petites mécaniques*, p. 60-61.

*milliers de planches qui toutes rivalisaient de minutie et de beauté*²⁹⁵».

Le rapport entre récit et peinture est présent dans cette nouvelle. Il s'agit plus précisément du désir de la comtesse de retrouver l'émotion de son rêve. Ainsi, elle fait appel à trois peintres pour essayer de transposer le récit de son rêve dans une toile artistique.

Notre auteur se livre à la critique picturale. De fait, c'est à travers la critique sévère exprimée par la comtesse pour les tableaux de peinture, que nous pouvons relever des critiques implicites sur le travail du peintre. La critique picturale s'attache, dans ce cas précis, à une comparaison entre la représentation dans le récit onirique et cette même représentation à travers la toile.

Le récit de la comtesse permet pourtant de rendre compte de l'exactitude de l'émotion vécue dans le rêve. Ici, le récit de Beata renvoie à l'écriture puisque les représentations oniriques énoncées par la comtesse peuvent être textualisées: «*Beata les engagea, leur fit le récit exact de son rêve, n'oublia aucune nuance, aucune couleur, aucune frise de pierre, aucune saillie dans le pavement de l'église*²⁹⁶».

Philippe Claudel montre implicitement à travers cette critique sa conception de l'esthétique picturale. Lors de sa présentation du recueil de nouvelles *Les Petites mécaniques*, Philippe Claudel met en exergue le rôle salvateur de l'art dans la vie de ses personnages qui voient leur existence basculer:

²⁹⁵ Idem, p. 58.

²⁹⁶ *Les Petites mécaniques*, p. 61.

«On verra que la peinture et la poésie sont des thèmes qui reviennent dans plusieurs de ces nouvelles. Sans doute parce que le contact avec ces deux formes d'art peut provoquer un éblouissement lui aussi susceptible de faire chanceler les petites mécaniques. Sans doute aussi parce que, si parfois elles amènent l'homme à sa perte, poésie et peinture, le plus souvent, contribuent à le sauver en lui découvrant un autre monde, éternel et immuable²⁹⁷».

Le génie de la création est le secret de la beauté et de l'émotion de la toile. Les trois peintres n'ont pas pu réaliser le génie en procurant à Beata la même émotion que celle du rêve.

De la part de Philippe Claudel, le message est clair : quand peindre équivaut à se martyriser par ces conceptions formelles, quand l'idée l'emporte sur l'exécution, c'est l'énergie créatrice qui est menacée.

«Elle resta longuement devant les trois tableaux: c'était de médiocres copies, remarquablement exécutées, d'un modèle idéal qui n'existait qu'au fond d'elle-même [...] mais Béata Désidério ne ressentait rien d'autre en les regardant que le respect pour un travail bien fait, et c'eût été des scènes de chasse, des natures mortes chargées de coquillages et de grappes de raisin, elle n'en aurait été ni moins ni plus émue²⁹⁸».

Ici, la référence emblématique à Narcisse²⁹⁹, amoureux de son image et promis à

²⁹⁷ http://www.mercuredefrance.fr/livre-Les_petites_m%C3%A9caniques-242-1-1-0-1.html/ 24 mai 2013.

²⁹⁸ *Les Petites mécaniques*, p. 62-63.

la mort, paraît plausible. La comtesse se voit à travers un rêve, équivalent de l'eau de la fontaine dans le mythe de Narcisse. Elle est éblouie par cette image qui n'est autre, en réalité, que la sienne, et elle meurt de cet amour impossible à réaliser. L'isolement et le désintérêt de Béata Désidério par rapport au monde qui l'entoure ressemble incroyablement au comportement de Narcisse. Lui aussi se consacre à la quête de soi en s'isolant des autres, et notamment des prétendants et des prétendantes.

II.2. le mythe de Narcisse :

«Dans l'Antiquité, la légende de Narcisse a été racontée par le seul Ovide, au chant III des Métamorphoses, selon des modèles alexandrins perdus. Elle illustre, une fois de plus, l'action de la némesis qui punit tout individu échappant à la loi commune : exceptionnel par sa beauté, Narcisse aimé de tous et de toutes, n'aime personne ; il en sera puni par l'amour le plus extraordinaire qui soit : il tombe amoureux de sa propre image, aperçue dans l'eau d'une fontaine, et meurt de cet amour impossible à satisfaire³⁰⁰».

La clause de la nouvelle «les Confidents» est très emblématique. La comtesse Béata Désidério a été retrouvée morte au pied des chevalets sur lesquels les trois tableaux de peinture commandés ont été laissés.

«Quant aux traits de son visage, lisses, et à la beauté de son regard ouvert par un très doux sourire, ils faisaient songer à quelque figure de bienheureux que les sculpteurs taillent

³⁰⁰ Pierre Albouy, *Mythe et mythologie dans la littérature française*, 2^{ème} édition, Armand, Colin, Coll.U Lettres, Paris, 2005, p.123.

dans des pierres tendres et roses, et dont ils ornent les niches oubliées d'églises à l'abandon, que l'étouffante chaleur pousse parfois, et comme par mégarde, à visiter, car le promeneur un peu las du cours de son voyage sait y trouver une fraîche quiétude propre à la rêverie et à la méditation³⁰¹».

En effet, la tentative de la comtesse de retrouver l'émotion de son rêve n'aboutit finalement qu'à travers la mort. L'image parfaite de l'écroulement de l'église dans son rêve est enfin recomposée.

Cela rejoint l'idée du pouvoir démiurgique de l'artiste face à toutes les forces d'inertie, celle de l'art protéiforme et en mouvement. Aussi, la comparaison du visage inerte de la comtesse à une sculpture dans une église abandonnée est-elle déroutante, et encourage la méditation.

Comme c'est le cas pour Narcisse qui cherche son ombre et finit par s'enchaîner par la mort à ce qu'il aime, la comtesse est enchaînée, elle aussi, en devenant elle-même œuvre d'art : «Narcisse subit la loi de l'Amour qui l'enchaîne à ce qu'il aime, à sa seule Âme, à une Ombre ; perdu à son propre mirage, il meurt. Alors, se produit la métamorphose : Narcisse se change en la fleur qui portera son nom³⁰²». Dans la nouvelle de Claudel, la fleur représente l'œuvre d'art, la sculpture. L'art est encore une fois immortalisé.

La comtesse, retrouvée au pied des toiles, aurait-elle intégré la toile ? Cette idée est très plausible puisque les traits de son visage font penser aux sculptures qui

³⁰¹ *Les Petites mécaniques*, p.70.

³⁰² Pierre Albouy, *Mythe et mythologie dans la littérature française*, op.cit, p.126.

habitent les niches des églises. Ces dernières renvoient au rêve de la comtesse. En effet, dans le rêve, celle-ci voit un des mécréants démolir la statue d'un saint qui était posée sur une niche dans l'église: « *Le second larron s'éloigna pour s'affairer avec sa courte dague sur la statue d'un saint qu'il avait descendue de sa niche. Il taillada de la pointe de son arme la gorge de pierre, faisant jaillir ainsi mille étincelles qui teintèrent les grands vitraux bleu et mauve de fugaces gerbes de cuivre*³⁰³ ». Ce modèle est sans doute représenté sur au moins l'un des trois tableaux de peinture qu'elle avait commandé et devant lesquels elle se suicide.

Notons par ailleurs que ce phénomène fantasmagorique du pictural et de l'antagonisme portrait/modèle a surtout été exploité dans la littérature anglo-saxonne : « *Le portrait puise sa vie dans celle du modèle et, tel un vampire, se nourrit de lui. Une fois peint, je cède une part de moi-même à ce qui n'est plus moi et qui, m'étant étranger, peut me regarder*³⁰⁴ ». En effet, un récit d'Edgar Allan Poe peut servir d'allégorie à la dualité portrait/modèle. Dans «Le portrait Ovale», une jeune femme se dessèche au fur et à mesure que le peintre, qui n'est autre que son mari, réalise son portrait. Ce faisant, il défait la vie de sa femme. Il l'exécute parce qu' «il ne voulait pas voir que les couleurs qu'il étalait sur la toile étaient tirées des joues de celle qui était assise près de lui³⁰⁵ » ; autrement dit sa femme. Le tableau finit par ravir la vie au modèle et par se l'approprier.

Mais quel est le sens de cette libération d'esprit que recouvre la comtesse ? Celle-là même qui lui permet de retrouver son rêve et la première émotion ?

Voir, écrit Eluard c'est «libérer la vision, atteindre à la voyance».

³⁰³ *Les Petites mécaniques*, p.56.

³⁰⁴ Moncef Khémiri (dir), *Écritures et peinture au XXe siècle*, ed. Maisonneuve et Larose, coll. Lettres du Sud, Paris, 2004, p. 316.

³⁰⁵ E.A. Poe, «Le portrait oval», in *Le chat noir et autres contes fantastiques* (traduction Charles Baudelaire), J'ai lu, Paris, 1986, p. 130.

II.3. Libérer l'esprit :

Nous tenterons, au cours de cette étude, d'éclairer les motivations qui ont éveillé, chez Philippe Claudel, le désir de reprendre le titre de la toile de William Turner et de celle d'Antonello de Messine, et d'en actualiser certains signes et figures.

Dans la nouvelle intitulée «Pierre Lunaire» in *Trois petites histoires de jouets*, mais aussi à travers la nouvelle «Paliure» in *Les Petites mécaniques*, se dévoile subtilement l'influence du lieu consacré à l'exposition de chefs-d'œuvre picturaux sur la manière de voir d'un visiteur.

Dans l'édifice, pareil à un espace sacré, règne une atmosphère propice au recueillement, à l'intériorité, à la découverte de belles créations, à savoir des tableaux ou des jouets.

L'un des principes des Nabis³⁰⁶ entourés de poètes et de littérateurs, n'était-ce pas de créer de nouveaux liens concrets entre l'art et la vie, non seulement en peinture mais aussi dans les constructions, le mobilier, la décoration, les objets ?

Le personnage de la nouvelle «Pierre Lunaire» retrouve des souvenirs refoulés, à la vue d'un pantin dans un musée de jouets. En effet, suscité par la vue apaisante et belle du décor, s'éveille un souvenir d'enfance, émouvant et tendre. D'imperceptibles fils relie l'objet exposé (le pantin) aux souvenirs d'enfance.

D'une certaine façon, la structure du musée pourrait symboliser une vaste source de création et d'inspiration, recelant la quintessence de l'art ; le visiteur poète viendrait y puiser l'inspiration à la source, en réponse au désir secret de retrouver des toiles aimées.

³⁰⁶ A la charnière des XIXe et XXe siècles, les artistes du groupe des Nabis font partis d'une avant-garde qui se situe aux origines de l'art moderne. L'artisanat occupe une grande place pour ces artistes puisqu'ils ne se limitent pas strictement à la peinture. En effet, les Nabis s'intéressent à toutes les formes de décoration et d'expression : tapisseries, vitraux, tissus et papiers peints, décors de théâtre, illustrations de livres, affiches.

Rien de romantique pourtant dans cette «rencontre» fortuite d'un musée et d'un visiteur contraint de s'y réfugier par ennui. En effet, le personnage de la nouvelle «Pierre Lunaire» s'y rend par hasard car l'hôtelier lui a suggéré de le visiter.

Dans la nouvelle «Paliure», il s'agit non pas d'un visiteur face à l'œuvre d'art mais d'un gardien de musée qui n'a rien d'un esthète. Il se retrouve face à une toile qu'il remarque pour la première fois. Mais la double finalité de ce monument n'est-elle pas de soustraire les chefs-d'œuvre aux ravages du temps, de toucher la sensibilité, de faire naître la poésie en écho à la perception de la beauté peinte ?

La nouvelle «Pierre Lunaire» suggère l'ambiguïté de ces lieux favorisant la rêverie. Quant aux objets mystérieux qui y sont contemplés, ils semblent bien «enclos dans les limites des pages de la Mémoire» du poète, suivant une idée d'A. Frénaud³⁰⁷.

Extérieurement dépourvus d'utilité, ces temples du beau peu fréquentés n'offrent-ils pas quelque analogie avec les greniers des maisons ? Ou encore, avec cet organe protégé par notre boîte crânienne, réceptacle invisible des images dont les yeux constituent les fenêtres ?

II.4. Mémoire-musée :

Dans le recueil de nouvelles *Trois petites histoires de jouets*, le personnage de Pierrot Lunaire retrouve des souvenirs enfouis dans sa mémoire grâce à une visite dans un musée de jouets. «*Et pour la première fois de sa vie, il prononça le*

³⁰⁷ J. Follain, *Ordre terrestre*, Préface (1943) d'A. Frénaud, p.8.

*prénom de sa mère, puis celui de son père, puis le sien. A haute voix. Des prénoms chéris, perdus, disparus, et qu'il venait d'aller chercher, grâce à un simple jouet de bois peint, dans le royaume des morts et celui des ombres*³⁰⁸. Le musée est décrit ici comme : *«Le royaume des morts et celui des ombres*³⁰⁹*»*.

Dans la nouvelle «Pierrot Lunaire», des termes renvoient aux «camps», à «la terreur» et à «la déportation» des familles entières durant la guerre:

«Des milliers de gens [...] sont dans une sorte de grand stade, presque rond. Il y a des gradins et des gendarmes», «un jour noir», «des quantités de gens serrés assis comme eux les uns contre les autres», «tous ont des visages tristes», « il fait trop chaud», « cela sent très mauvais, comme lorsque les cabinets de l'immeuble sont bouchés et qu'ils débordent», «des gens gémissent dans le wagon, d'autres pleurent, certains hurlent», « il ne sait plus depuis combien de jours et de nuits ils sont dans le train : une seule ? Des milliers ?», «le grand ciel tout noir».

Cet univers, à la fois reconnu et indéfini qu'est la déportation et l'extermination, met en évidence la folie meurtrière des hommes durant les guerres (pas seulement la Seconde Guerre mondiale). Plus que la lente destruction des corps : *«cela sent de plus en plus mauvais», «des gens gémissent dans le wagon»* ; la nouvelle dénonce la corrosion tragique de l'imaginaire : *«il cherche le parfum de tabac gris, l'odeur des fleurs d'acacia. Il n'y a plus rien», «vide immense»*.

Ce n'est pas pour rien que Philippe Claudel ne donne pas de nom au personnage principal. Anonyme, sans filiation, seul le pronom «il» ou «l'homme» le qualifie. En effet, le nom, synonyme de la filiation, n'a pas sa place ici puisque le

³⁰⁸ *Trois petites histoires de jouets*, p.78.

³⁰⁹ *Trois petites histoires de jouet*, p.78

personnage principal ne connaît pas ses liens de parenté et ne se souvient de son propre nom:

«Jamais il n'avait désiré d'enfants. La pensée même ne lui était jamais clairement venue à l'esprit si bien qu'il n'avait pas eu à la chasser ni à l'enfouir. Personne après lui. Comme il n'y avait personne avant lui. Pas de noms, ni celui de sa mère, ni celui de son père. Rien. Pas de visage. Pas de souvenir. Aucun objet. Son propre nom, Jacques Christine, donné par une employée de l'assistance : Jacques, le saint patron du jour où il fut trouvé. Christine, la sainte patronne de la veille de ce jour»³¹⁰.

Philippe Claudel consacre plusieurs pages de la nouvelle pour mettre en évidence le vide, l'oubli et la lassitude qui caractérise la vie du personnage. Nous savons très bien que la description d'un personnage ou d'un quelconque élément dans le genre de la forme brève n'est jamais chose gratuite. Philippe Claudel, en insistant là-dessus, va révéler au grand jour les raisons de ces lourds oublis. L'objet d'art, bien qu'il s'agisse d'un pantin, va être l'élément déclencheur. F. Léger déclare que «l'œuvre d'art reste pour les *sensibles*, c'est leur revanche sur les *intelligents*». Se trouvant confrontée aux œuvres d'art, la conscience du spectateur va forcément être influencée par sa propre sensibilité et par ses propres souvenirs.

Lieu de sauvegarde des images personnelles, la mémoire s'apparente à un musée invisible, à un rempart secret contre l'oppression à l'œuvre dans «le camp». Cette mémoire ne forme-t-elle pas le seul espace de liberté inviolable ?

Le pantin, en tant qu'œuvre, est exposé au musée des jouets. Lorsque le personnage principal de la nouvelle voit le pantin lors de sa visite inopinée au

³¹⁰ *Trois petites histoires de jouets*, p.67.

musée, un événement fatidique de son passé refait surface. Le souvenir de l'enfance, ou plutôt la réminiscence devant le jouet devient une source de félicité intime.

L'art suscite le rêve et renvoie pour ainsi dire aux images volées dans les musées, puis emboîtées dans la mémoire, irriguées par le souvenir.

Ainsi l'art et la poésie se rejoignent pour magnifier la vie humble, arracher la beauté éphémère au gouffre de l'oubli.

Ici, la peinture se rattache à la sphère de la reconversion. Mais ce qui est paradoxalement propre à l'univers de Philippe Claudel est le fait que la peinture relève tout à la fois de la résurrection et du funeste. En effet, si dans la nouvelle «Pierrot Lunaire», l'art permet au personnage de renouer avec son passé et donc de renaître, la nouvelle «Paliure» le conduit vers sa fin, c'est-à-dire vers la mort.

Dans ces deux nouvelles, (celle de *Paliure* et *Pierre lunaire*), nous pouvons aisément comprendre que le regard est créateur d'œuvres d'art. L'art s'impose au commun des gens comme façon de voir, comme art de voir. Ce dernier n'implique pas de contraintes imposées à l'œil puisqu'il réside dans cette liberté accordée au regard pour qu'il aille vers l'ailleurs.

«*La peinture est ce vide que le regard peuple [...]. Le regard corrige le pictural. La peinture s'avère ainsi tributaire de la seule liberté de l'œil*³¹¹». Comme on le voit dans cette nouvelle, l'espace pictural représentant le Christ est propice à toutes les fantasmagories.

A côté de cette «métamorphose» de l'humain en pictural, de laquelle on peut mourir, il existe chez Philippe Claudel une autre fantasmagorie moins périlleuse. Si l'œuvre d'art s'offre à la liberté de notre regard, elle nous regarde elle aussi, même si c'est à notre insu :

³¹¹ Moncef Khémiri (sous dir), *Écriture et peinture au XXe siècle*, Sud Editions, Maisonneuve et Larose, coll. Lettres du Sud, Paris 2004, p. 321.

«Beshevich put constater que le visage doux d'un homme émacié et nu se penchait sur lui dans une attitude d'une grande humanité. Son regard bienveillant lui souriait. Un peu de barbe courait sur ses joues très maigres. Il essaya de lui adresser un appel plaintif mais aucun son ne sortit de sa bouche³¹²».

Mieux encore, «Alors dans un dernier effort, n'ayant plus d'autre souci que de mourir en paix avec lui-même, il tenta de chasser le visage couronné de Jésus-Christ, et se concentra avec une peine immense pour qu'enfin apparaisse paliure, et que le mot relâché, ouvert, lui livre son sens avant qu'il ne rendît l'âme. Mais le bon visage du Crucifié, dont le front duquel les épines enfoncées avaient fait naître de courts ruisseaux de sang, demeurait devant les yeux du gardien à l'agonie, malgré tous ses efforts pour l'en chasser³¹³».

A travers ces deux nouvelles, Philippe Claudel montre combien l'existence des individus est fragile. Le passage de la vie à la mort d'Igor est décrit de manière surprenante car il se déroule devant l'indifférence du regard du Christ. Le tableau de la *Crucifixion au buisson* d'Antonello de Messine, objet du regard, devient spectateur. «Par la vertu de cette loi dialectique de l'imaginaire qu'est la réversibilité, le sujet du regard en devient l'objet. Face à un tableau, le spectateur devient lui-même chose visible pour le tableau. Il se métamorphose en tableau, comme le soutient Lacan. Ceci peut faire penser à cette sentence de Bachelard selon laquelle « tout ce qu'il fait voir voit ». Autrement dit, tout ce que nous voyons nous scrute.

³¹² *Les Petites mécaniques*, p.141.

³¹³ *Idem*, p.143.

Nous citons un autre exemple, de cette rencontre tableau- spectateur, il s'agit de l'épisode de la mort de l'écrivain Bergotte dans l'œuvre de Proust. Rappelons le, l'émotion éprouvée par Bergotte à la vue du tableau de Vermeer l'entraîne dans la mort, ce qui donne lieu à cette scène émouvante : *«on l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillés comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection» (La Prisonnière).*

Philippe Claudel, comme c'est le cas pour l'auteur de la *Recherche*, exprime à travers ces deux nouvelles, sa conviction d'une immortalité de l'art. La peinture en particulier, et l'art en général, ont donc bien un rôle médiateur pour montrer, dans la nouvelle, le rôle salvateur de l'art et de la littérature.

III-La nouvelle ou la recomposition de l'espace pictural :

III.1. Quand la peinture s'approprie l'espace textuel :

Par ailleurs, nous pouvons constater que l'intrusion de la peinture dans le texte peut être opérée de différentes manières. Dans le cas où cette intrusion se fait fusionnelle, on peut parler, selon les termes de Beatrix Zwicky d'«interspatialité» : *«La peinture contamine le texte et l'on peut parler d'«interspatialité» du récit. En effet, l'espace pictural devient espace littéraire. Le tableau déborde dans le texte inversant la suprématie entre littérature et peinture³¹⁴».*

Ainsi, la nouvelle «Paliure » rend compte de cet envahissement narratif qu'opère la toile. A proprement parler, la peinture sort du cadre et s'infiltré dans la réalité.

³¹⁴ Beatrix Zwicky, «L'espace pictural dans le récit fantastique : d'un tableau invisible à un texte illisible», op.cit.

Le portrait du crucifié infeste tout ce qui l'entoure à tel point que le tableau d'Antonello de Messine semble laisser détacher les épines de la couronne du Christ pour venir crever les yeux du personnage Igor dans la nouvelle de Claudel :

«La couronne d'entrelacs et de pointes brunâtres paraissait voltiger au-dessus de son regard, et il voyait les épines aller et venir, si proches de ses pupilles qu'il crut qu'elles allaient lui crever les yeux[...]»³¹⁵ ».

En s'animant, le tableau se détache de son espace. C'est également le cas dans la nouvelle de Gautier, *Omphale* (1834), puisque la jeune femme sort de la tapisserie. La variation est plus subtile dans la nouvelle de Hawthorne intitulée *Edward Randolph's portrait* (1837) où le portrait de l'ancien gouverneur réputé par ses actions sanglantes contamine progressivement la narration. Comme pour cette nouvelle où le gouverneur, sur son lit de mort, ressemble à s'y méprendre au tyran représenté sur le portrait, la nouvelle de Philippe Claudel, avec le tableau comme simple décor, devient un élément important jusqu'à absorber l'espace littéraire. *«La peinture et la littérature sont des espaces poreux. La peinture, la littérature et le réel ne sont pas étanches, ils fonctionnent davantage comme des vases communicants. En somme, la peinture dans le fantastique donne toujours l'impression d'un débordement, d'une mouvance. L'espace devient souple, malléable, modulable»³¹⁶.*

III-2. Forme brève et peinture, une lecture polysémique:

Dans la nouvelle intitulée «Paliure» in *Les Petites mécaniques*, l'auteur des *Âmes grises* nous introduit dans le monde de l'art. C'est une visite dans un musée de peinture que nous offre la nouvelle. Le personnage principal de cette nouvelle,

³¹⁵ *Les Petites mécaniques*, p. 143.

³¹⁶ Beatrix Zwicky, « l'espace pictural dans le récit fantastique : d'un tableau invisible à un texte illisible », op.,cit.

Igor Besheevich, gardien de musée, est insensible à la beauté de l'art. En revanche, il a une passion pour les mots rares et inusités. Un soir, le mot «paliure» dont il veut trouver la signification, l'obsède au plus haut point. Il cherche dans les dictionnaires et autres livres, mais en vain puisqu'il n'en trouvera pas le sens.

Alors qu'il fait son habituelle ronde nocturne au musée, il est victime d'une crise cardiaque puis une paralysie. Seul face à une mort lente, le personnage est contraint de regarder enfin et pour la première fois une toile du musée. Il ne s'agit pas de n'importe quelle toile mais celle intitulée la *Crucifixion au buisson* d'Antonello de Messine, placée dans la salle consacrée à la peinture religieuse italienne.

Pour rappel, le crucifiement du Christ a fait l'objet de plusieurs œuvres d'art représentant le Christ sur la Croix. On cite la «Crucifixion» de Giotto, une des plus splendides toiles de ce peintre italien. Daniel Berger³¹⁷ met en évidence la force symbolique du portrait par la mort dans les représentations picturales : « *les innombrables scènes de martyres de saints offrent aux peintres l'occasion de portraits souvent très denses, puisque c'est dans le visage du supplicié que se cristallise le sens de l'événement, et que se lit le passage de la forme mortelle à la rédemption spirituelle. A l'origine de cette iconographie se place naturellement la figure du Christ en croix, dont chaque représentation est chargée de la symbolique du salut.* »

La description de la mort lente de la nouvelle claudélienne se confronte à la crucifixion du Christ.

Dans cette nouvelle, le lecteur est désorienté face au paradoxe de comportement du personnage principal. Alors qu'Igor se trouvait, au début de la nouvelle, indifférent et même dédaigneux envers l'art, voilà qu'à la fin de celle-ci, il devient spectateur au point d'accéder à l'espace du tableau.

³¹⁷ *Littérature et peinture*, op.cit.,p.85.

-Igor a du dédain pour l'art. Des expressions relevées dans la nouvelle traduisent son mépris à l'égard du monde du troisième art :

«*Beshevich détestait la peinture*³¹⁸»

«*Il n'avait jamais compris que l'on pût admirer ce qui singeait si grossièrement la réalité, tandis que dans la vie de tous les jours on regardait à peine ce que les peintres prenaient pour modèle*³¹⁹».

«*Tous ces bouquets, ces entassements d'huîtres, de lièvres, de poires, de raisins et de homards, ces gerbes de roses et de tulipes, ces coupes de vermeil, ces drapés tombant sur des colonnes brisées, ces saints grotesques aux regards levés on ne savait où, ces gros corps roses de femmes jouant dans des campagnes trop vertes, tout cela lui donnait la nausée*³²⁰».

«*L'habitude aidant, il avait même fini par ne plus les [toiles] voir et, lors de ses rondes, il préférait fixer ses chaussures et se concentrer sur ses dernières trouvailles, ou quelques problèmes d'étymologie, de recoupements onomastiques, plutôt que de laisser son regard aller vers les murs*³²¹».

«*Beshevich avait terminé son en-cas et essuyait ses mains grasses contre la toile rugueuse d'un petit Murillo...*³²²»

Les expressions relevées dans la nouvelle pour exprimer la juxtaposition entre le supplice du Christ et celui d'Igor Beshevich :

Comme sur la toile qui montre le Christ, tête penché : « Sa tête [celle d'Igor] avait roulé sur sa gauche dans sa chute et formait un angle bizarre avec son corps³²³».

³¹⁸ *Les petites mécaniques*, p.137

³¹⁹ *Idem*

³²⁰ *Idem*, pp137-138.

³²¹ *Idem*, p.138.

³²² *Les petites mécaniques*, p.138.

³²³ *Idem*, p.141.

Igor entend des pleurs : «Beshevich ne voyait rien qu'un brouillard de pleurs et de formes vagues. Quand après quelques minutes, les pleurent cessèrent et que sa vision s'éclaircit [...]»³²⁴.

Il est vrai qu'il s'agit des pleurs du Christ, mais ne seraient-ce pas aussi ceux des apôtres ? Sur certains tableaux de la Crucifixion, on voit ces derniers pleurer au pied du Christ.

Aussi, le personnage de Philippe Claudel finit-il par ne former qu'un avec le personnage peint sur la toile. Cette image nous rappelle celle de la nouvelle «L'autre» dans ce même recueil de nouvelles, œuvre que nous avons citée et étudiée précédemment dans la partie intitulée «Le mythe du poète maudit». Pour rappel, le personnage Eugène Frolon est un riche commerçant qui part à la recherche du poète Rimbaud. Il découvre à la fin de sa vie que celui qu'il cherchait était en lui. Rimbaud ; c'est lui. Pour reprendre la fameuse expression de Rimbaud : «*l'Autre est le même*».

La présence du pictural, très répandu dans les nouvelles de Philippe Claudel, nous semble fortement motivée. Une question se pose à nous : Est-ce que ce n'est pas une façon pour notre nouvelliste de réconcilier les arts et aussi une façon de les joindre ? L'espace de l'écriture devient le lieu de réconciliation et de rencontre entre les différents arts. L'homme dont la vie absurde et morose ne peut retrouver son salut qu'à travers les passerelles qu'il relie entre les différents arts. Philippe Claudel ne fait pas qu'introduire les autres arts dans l'espace de la nouvelle, notamment par la référence à la peinture, à des noms des peintres et de musiciens. L'espace de l'écriture, la forme, devient l'espace de la création artistique au sens propre du terme.

La description de la mort lente du personnage Igor emprunte les mêmes techniques du tableau de peinture. La tête penché du Christ sur la toile, l'effet d'instantanéité propre à la peinture, pour ne citer que ces éléments, sont repris

³²⁴ Idem.

par le nouvelliste qui nous intéresse pour faire de ses nouvelles un espace de la création polyphonique par excellence.

L'effet que crée la nouvelle sur un lecteur ressemble à celui créé par une toile sur un spectateur. Ainsi, le lecteur est ébloui, déstabilisé et parfois même transformé. L'objectif du peintre est de transmettre une émotion, un effet d'instantanéité qui fait penser à l'effet produit sur le lecteur d'une nouvelle.

Dans la forme brève, la temporalité est faite d'une succession de fragments d'existence, d'instant qui se juxtaposent ou se superposent sans donner le sentiment du temps qui passe, de la continuité existentielle. Comme le souligne si bien Franck Evrard dans son ouvrage *La Nouvelle*³²⁵:

«Contrairement au roman duratif qui parvient à communiquer le sentiment d'une durée vécue et rend sensible l'évolution d'un personnage, la nouvelle ponctuelle s'efforce de figer l'instant et de le soustraire aux flux temporel. A l'art de la révélation instantanée s'oppose l'art de l'évolution, propre au roman».

Nous pensons qu'à travers cette rencontre entre la toile d'Antonello de Messine et la nouvelle «Paliure» de Philippe Claudel, notre auteur tente, à travers une scène tragique du Christ, une inclusion potentielle d'un art dans l'autre. La crucifixion du Christ est revivifiée. Philippe Claudel donne à voir le procédé de juxtaposition entre peinture et écriture comme un jeu qui se met en abyme par le redoublement de la figuration de la mort. La tête du Christ penchée vers le gardien de musée fait que le tableau devient, lui-même, spectateur : *«Mais le bon visage du Crucifié, dans le front duquel les épines enfoncées avaient fait naître*

³²⁵ Franck Evrard, *La nouvelle*, Seuil, Coll. *Lettres*, Paris, 1997, p. 27.

de courts ruisseaux de sang, demeurait devant les yeux du gardien à l'agonie, malgré tous ses efforts pour l'en en chasser³²⁶»

La scène religieuse est ainsi enchâssée dans un univers de mots qui lui donne toute sa résonance. Dans cette nouvelle, le regard est créateur d'œuvres d'art. L'art s'impose à nous comme façon de voir, comme art de voir.

Si les œuvres d'art n'accaparent pas l'attention du poète, c'est parce que, ne pouvant se substituer au réel, elles ne le font pas oublier et que le propre de l'œil est d'être en mouvement, d'être libre. L'art de voir n'implique pas de contraintes imposées à l'œil. L'art de voir réside dans cette liberté accordée au regard pour qu'il aille vers l'ailleurs.³²⁷

La toile du peintre William Turner est évoquée dans la nouvelle «Paliure». Philippe Claudel fait en réalité référence à la célèbre toile intitulée «*Tempête en mer*» de 1842 de l'un des plus grands peintres paysagistes anglais et l'un des précurseurs de l'impressionnisme. Surnommé «peintre de lumière», William Turner affectionne les jeux de reflets de lumière dans ses paysages maritimes.

«Il craqua une allumette contre les vagues furieuses d'une tempête embrumée de William Turner. La petite flamme naissante roussit l'écume blanchâtre. Beshevich tentera d'effacer cela en grattant un peu la surface de la peinture avec son ongle, mais il ne réussit qu'à détacher un peu de la vague qui tomba en fine poussière à ses pieds.³²⁸»

L'influence du monde de la peinture sur les hommes est au centre de cette nouvelle. Aveugle et sourd à la beauté de l'art qu'il côtoie pourtant tous les jours en tant que gardien de musée, le personnage de la nouvelle «Paliure» ne sait pas voir :

«Quand, après quelques minutes, les pleurs cessèrent et que sa vision s'éclaircit,

³²⁶ *Les petites mécaniques*, pp.142-143.

³²⁷ Moncef Khémiri (sous la direction de) *Ecriture et peinture au XXe siècle*, collection «Lettres du Sud», Sud Editions, Maisonneuve et Larose, Tunis, 2004, p.320.

³²⁸ *Les Petites mécaniques*, p.139.

*Beshevich put constater que le visage doux d'un homme émacié et nu se penchait sur lui dans une attitude d'une grande humanité. Son regard bienveillant lui souriait.*³²⁹».

«La vision» qui s'éclaircit suggère la Voyance qu'affectionne Philippe Claudel.

Ici, la mort du gardien paraît absurde et dérisoire devant la crucifixion du Christ. L'art transcende la vie quotidienne dans son absurdité et sa banalité. La preuve est que la peinture comme la littérature transforme la vie des hommes et donne un sens à leur existence.

IV-Présence de Proust dans la nouvelle claudélienne :

Nous avons vu dans les chapitres précédents que certains passages dans les nouvelles claudéliennes ne sont pas sans intérêt intertextuel. En effet, Philippe Claudel fait appel à plusieurs écrivains mais ne les cite pas directement. Et pourtant, les autres sont là, sous-jacents, diffus ou, au contraire, très facilement identifiables, présents là où on ne les attendait pas, venant se mêler au texte claudélien, engendrant des échos d'une œuvre à l'autre, suscitant des interrogations.

Dans cette partie, nous essayerons de désensvelir des emprunts explicite ou implicite à l'œuvre proustienne. Comme nous le savons, l'auteur de la célèbre œuvre *A la Recherche du temps perdu* a influencé et continue d'influencer, consciemment ou inconsciemment, les écrivains. Devenu un véritable mythe pour les générations suivantes, Proust est connu pour la longueur de ses phrases dont le rythme est souvent comparé à la respiration dans laquelle on «s'embarque». Des critiques ont écrit que le roman moderne commence avec Marcel Proust qui reste un monument et une référence incontournable de la littérature française.

³²⁹ *Les Petites mécaniques*, p. 141.

Des points communs nous intéressent entre Philippe Claudel et Marcel Proust. A travers la nouvelle de Philippe Claudel, telles que les deux nouvelles intitulées respectivement « Paliure » et « Les confidents », nous tenterons de retrouver les traces de Proust. Parmi les points importants sur lesquels nous nous attarderons, la place de l'art en général et la peinture impressionniste en particulier occupera notre attention.

Nous allons voir que la présence de Proust dans notre corpus obéit à tout un processus complexe qui dépasse largement la simple pratique de la citation ou de la référence.

Rappelons que selon Proust, le grand écrivain, « traducteur » du « livre intérieur » d'impressions et de souvenirs que la vie a composés en lui, est d'abord à la recherche de son moi véritable. Des rapports nouveaux s'établissent alors entre l'art et la réalité.

Proust procède à une redéfinition de la « réalité ». Pour lui, nous avons une perception fondamentalement subjective du réel : nos impressions du moment sont mêlées aux choses, et les souvenirs qui nous en restent conservent l'essence de notre moi, qui seul intéresse l'artiste. La réalité brute, immédiate, que l'on pourrait décrire simplement ou fixer sur la pellicule, n'a donc aucune valeur. L'écrivain ne peut faire l'économie d'un travail d'interprétation et d'écriture : « un beau style », une métaphore, sont porteurs de cette vérité unique que lui seul pouvait exprimer³³⁰.

³³⁰ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, 1927, éd. Gallimard, « La Pléiade », pp.885 et 889.

Aussi, la transfiguration de la vie par l'art est-elle un des crédos les plus constamment et les plus fréquemment affirmés dans les écrits de Marcel Proust. L'idéalisme proustien place sur un piédestal l'artiste dont seule la vision, ou l'esprit d'après l'auteur, poétise le monde extérieur. Aussi peut-on lire dans *Le temps retrouvé* : «seule la perception plutôt grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout au contraire est dans l'esprit».

Dans la nouvelle intitulée «Paliure» in *Les Petites mécanique*, Igor Beshevich, le personnage principal, a la passion de chercher les mots rares ou ceux qui ne sont plus d'usage. «*Beshevich avait la passion- c'est bien la seule de sa vie- des mots rares, des mots délaissés, tordus, un peu grotesques ou qu'on abandonne dans l'oubli des langages parce qu'on leur préfère des roulures plus neuves ou plus clinquantes, des scies à la mode, des passe-partout sans relief*»³³¹.

Il est évident que la passion de Beshevich pour les mots est loin d'être comparée au travail de l'écrivain travaillant son style et puisant dans les mots et les belles tournures de phrase. D'ailleurs Philippe Claudel, lui-même, tourne en ridicule et ironise sur le comportement d'Igor lorsqu'il découvre un mot :

«Quand il découvrait un mot qu'il n'avait encore jamais rencontré, tout son corps tremblait et il ne pouvait rester en place, ni même cacher sa joie : il lui fallait sortir au plus vite des salles de travail ou de l'officine des loueurs de livres pour s'enfermer dans le premier endroit sûr où il pouvait alors, seul avec le mot, prendre la pleine mesure de son plaisir en le prononçant à haute voix, pour la première fois, en le faisant sonner à ses oreilles afin de ressentir la caresse de ce corps impalpable et volatil. Bien souvent, les toilettes de la bibliothèque royale furent les témoins de ses extases qui

³³¹ *Les Petites mécaniques*, pp. 133-134.

*le laissaient ensuite comme hagard de longues heures durant,
à l'image d'un amoureux comblé se retirant des cuisses de sa
conquête.»³³²*

Néanmoins, l'obsession du personnage principal de «Paliure» et son extase devant sa découverte font penser à l'écrivain face à sa création. Cette obsession pour les mots rares nous rappelle la fascination de Proust pour le choix du vocabulaire et sa fascination pour le style d'écriture. L'auteur a consacré sa vie à la littérature et à la création littéraire.

Mieux encore, la mort d'Igor dans le musée fait inéluctablement penser à la mort du personnage Bergotte dans le musée d'*A la Recherche du temps perdu*³³³. En effet, les scènes de la mort de chacun d'eux se font incroyablement écho, et ce bien que les deux personnages soient très différents, du point de vue du caractère surtout mais aussi dans leur rapport à l'art.

Pour bien comprendre cette remarque, nous allons essayer de relever les points les plus importants pour chacun des deux personnages, Igor de Claudel d'un côté, et Bergotte de Proust de l'autre.

D'abord, pour le premier personnage dans la nouvelle de l'écrivain lorrain: Igor a du mépris pour l'art. Il meurt dans son ignorance, au pied d'une œuvre d'art. Igor meurt idiot, sans trouver le sens d'un mot rare, «paliure», qu'il cherchait inlassablement. La nouvelle de Philippe Claudel porte d'ailleurs le titre de «Paliure», dont le sens est divulgué à la fin de la nouvelle, après la mort d'Igor. De fait, le terme «paliure» désigne les épines tressées qui couronnent la tête du Christ sur le tableau de peinture.

³³² *Les Petites mécaniques*, pp.134-135.

³³³ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, XI, La prisonnière

«Car ces beaux visages piquants d'amour et de mal qui trônent sur le front blême du fils de Dieu, ces épines indifférentes que les peintres se plaisent à tresser au-dessus du visage de Gloire, de Souffrance et de Vie du Sauveur, comme pour lui donner la pâle dignité du plus humble des morts, sont les vives terminaisons d'un petit arbre de Judée, qui pousse à l'orée des déserts dans de pauvres sables, arbre malingre que les chèvres les plus affamées délaissent avec dédain, que le vent même évite de peur de s'y blesser et de perdre son chant, et que des savants botanistes, un jour, un jour très ancien, nommèrent du très doux terme de paliure, comme pour leur seul plaisir³³⁴».

Le personnage Bergotte que crée Proust dans son œuvre *A la recherche du temps perdu*, est un auteur fictif. Un jour, Bergotte décide d'aller revoir, dans une « exposition hollandaise », la « Vue de Delft » de Vermeer, tableau qu'il adorait et dont un critique d'art venait d'écrire qu'« un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même³³⁵ ». ».

Tandis qu'il regardait le « petit pan de mur jaune sous un auvent », Bergotte eut un étourdissement. Il vit alors sa propre vie chargeant l'un des plateaux d'une balance, tandis que l'autre contenait le « petit pan de mur jaune » peint par Vermeer, et il mourut. « Mort pour toujours ? Qui peut le dire », se demanda Marcel qui pencha pour la thèse de vies successives³³⁶. « On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois,

³³⁴ *Les Petites mécaniques*, p.144.

³³⁵ III, pp. 186-187.

³³⁶ III, p.187.

veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection. ³³⁷».

Nous avons pensé qu'un tableau comparatif entre la scène de la mort de Bergotte de Marcel Proust et celle de la mort d'Igor de Philippe Claudel peut être intéressant pour mettre en évidence les points communs et les points de divergence. L'afflux des intertextes est particulièrement remarquable:

La mort de Bergotte de Marcel Proust	La mort d'Igor Beshevich de Philippe Claudel
<p>-Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition.</p> <p>-Bergotte est un connaisseur de l'art pictural.</p> <p>-Ecrivain réputé, homme d'une grande douceur et une grande bonté, il est très secret et ne se livre pas facilement.</p>	<p>-Fouillant dans son casier, il trouva un reste de pâté de porc ainsi qu'un quignon de pain raide comme un os. Mâchouillant tout cela, il partit d'un pas lent faire une première ronde à travers les salles. (NDR : les salles du musée)</p> <p>-Beshevich Igor détestait la peinture</p> <p>-Il n'était pas aimable, le commissaire lui demande d'être aimable : «Soyez aimable, monsieur Beshevich, soyez aimable... même avec les pauvres femmes ...» (p.131)</p> <p>-«<i>l'habitude aidant, il avait fini par</i></p>

³³⁷ III, p.188.

<p>-Il décide de se rendre à une exposition de peinture afin de revoir un tableau de Vermeer qu'il adore. Il note sur le tableau des petits détails qu'il n'avait jamais remarqué parmi lesquels un petit pan de mur jaune.</p> <p>-Ses livres après sa mort semblaient veillaient sur lui, symbole de sa résurrection.</p>	<p><i>ne plus les voir [les toiles] et, lors de ses rondes, il préférait fixer ses chaussures et se concentrer sur ses dernières trouvailles, ou quelques problèmes d'étymologie, de recouplements onomastiques, plutôt que de laisser son regard aller vers les murs [sur lesquels sont fixées les toiles] ». (p.138)</i></p> <p><i>-« mais de cela, Beshevich était mort, idiot, sans même s'en être souvenu» (p.144)</i></p>
---	---

Nous pensons que la scène de la mort de Beshevich Igor dans la nouvelle de Philippe Claudel est inspirée de celle de la mort de Bergotte dans l'œuvre proustienne. Bien que les deux personnages soient très différents par rapport à leur perception de l'art, Igor déteste la peinture et se montre même dédaigneux envers les toiles qu'il côtoie pourtant quotidiennement en tant que gardien de musée. De son côté, Bergotte est un vrai connaisseur d'art qu'il essaye d'introduire dans son écriture. A travers son personnage, Proust fait passer sa vision de critique d'art : « l'art n'a de sens que parce qu'il nous permet de comprendre ce que nous vivons, et participe en ce sens pleinement de la vie elle-même³³⁸ ». Connue par rapport à son influence pour la peinture impressionniste, la question qui s'impose d'elle-même à nous est la suivante :

³³⁸ Bertrand Vibert, *Poète, même en prose*, Le recueil de contes symbolistes (1890-1900), Collection (dirigée par Christian Doumet) L'Imaginaire du Texte, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2010, P.274

Quelle est l'intérêt pour Philippe Claudel d'introduire Proust dans ses nouvelles ?
Et comment l'impressionnisme est-il au service de la forme brève ?

V. L'impressionnisme au cœur de la nouvelle :

V.1. Les effet de lumière :

Il apparaît clairement, à travers les nouvelles, que Philippe Claudel privilégie une catégorie de peintres qui, au-delà de leurs différences, semblent associés autour d'un seul même principe : l'impressionnisme. Ce courant, apparu durant la deuxième moitié du XIXe siècle, marqua la rupture de l'art moderne avec l'académisme. La lumière et la couleur occupent une place de choix : *« c'est une nouvelle approche de la couleur et de la lumière, à travers une sensibilité de l'instant. En effet, l'impressionnisme est caractérisé par une tendance à noter les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes climatiques, plutôt que l'aspect stable et conceptuel des choses, et à les reporter directement sur la toile »*³³⁹.

Le personnage Igor Beshevich, dans la nouvelle « Paliure » in *Les petites mécaniques* de Philippe Claudel, meurt ridicule parce qu'il ne sait pas voir. La vision tient un rôle important dans les nouvelles de Philippe Claudel. Dans la nouvelle « L'autre », dans ce même recueil de nouvelles, Eugène Frolon lit des poèmes d'Arthur Rimbaud, tirés des *Illuminations*. La nouvelle parle de la Voyance de Rimbaud. En effet, le personnage obsédé par les poèmes de Rimbaud qu'il vient de découvrir, décide d'aller à sa recherche. Sa perception de la réalité va être transformée à cause de cette poésie. Selon Proust, l'art n'est pas un ornement. C'est grâce à l'art que l'homme peut transcender la réalité. Pour l'auteur de *La Recherche*, l'une des fonctions de l'art est de refléter les angoisses

³³⁹ <http://fr.wikipedia.org/wiki/impressionisme>.

de l'homme et en même temps le guider dans sa recherche de l'essence des choses et du sens de la vie.

La scène où Colin, le personnage principal de la nouvelle intitulée «Le voleur et le marchand» in *Les Petites mécaniques*, fait la mise au point sur sa vie est composée comme un véritable tableau impressionniste.

«Il faisait doux. Un soleil plein embrassait les torchis des maisons. Il passa la poterne et traversa lentement le faubourg, la pipe à la main, répondant de temps à autre au salut respectueux d'un paysan occupé sur le seuil de sa maison à quelques menus travaux de vannerie.

Une brise par moment apportait des parfums de fleurs et de terre, et l'odeur acide des derniers regains les rendaient encore plus sauvages. Colin fermait les yeux en goûtant la fin de son beau jour. La vendange, cette année-là, promettait d'être riche. Tout allait bien. Le ciel vers le couchant dorait son bleu profond de vermeil et d'émeraude et Colin songea au manteau de la Vierge, à la lumière jaune qui nimbe ses cheveux dans le grand retable que maître Tierckaert avait peint selon sa commande, et sur lequel sa femme Grethe, ses filles, ses fils et lui-même figuraient agenouillés, les mains jointes vers l'enfant Jésus, dans une pâleur d'une grande piété.»³⁴⁰.

-Nous avons relevé une grande présence des effets de lumière dans les nouvelles claudéliennes. Nous citons quelques exemples :

Dans la nouvelle intitulée «Roman» in *Les Petites mécaniques*, le narrateur parle tout au long du récit de son métier d'écrivain «*quand je peux, j'y mets [dans ses romans] aussi les lumières du matin sur le port, l'éclat du ventre des poissons*

³⁴⁰ *Les Petites mécaniques*, p.42.

qui palpitent sur le pont des chalutiers venant amarrer aux quais leurs coques peintes³⁴¹ ».

La lumière est présente, également, dans ces différents extraits tirés de la nouvelle «Le voleur et le marchand»:

«Le ciel vers le couchant dorait son bleu vermeil et d'émeraude³⁴² »,

«Dehors, dans la torpeur blanche de l'après-midi d'été³⁴³ »,

«Le soleil d'une remarquable candeur illuminait le grand fracas de pierres³⁴⁴ ».

Il est remarquable que, lorsque le personnage Igor veut allumer sa cigarette, il craque une allumette sur le tableau de William Turner. Ce peintre, rappelons-le, occupe une place de choix dans l'œuvre proustienne. En effet, dans les marines d'Elstir, nous retrouvons les marques de la vision poétique de la nature correspondant à celle de William Turner. Proust affichait, également, explicitement son admiration pour le peintre anglais.

Dans *A la Recherche du temps perdu*, Marcel Proust crée un artiste imaginaire dans le sillage des peintres impressionnistes. Ainsi, Elstir est l'un des trois artistes imaginaires qui traverse l'œuvre de *La Recherche*.

L'artiste doit chercher à rendre la sensation, l'impression qu'il en ressent. Ainsi, l'œuvre s'éloigne progressivement du monde réel pour pénétrer celui du rêve. Le créateur doit être à l'écoute de sa subjectivité. Il ne doit pas faire de son œuvre une copie conforme de la réalité. Comme tous les peintres impressionnistes, Elstir opte pour cette voie. Dans *Marcel Proust romancier*, Maurice Bardèche écrit : *« Sa peinture (celle de Elstir), comme la vision de Proust, est une métaphore continue. Et cette métaphore, qui est la grille avec laquelle Elstir déchiffre la réalité, elle lui révèle des fées ou des monstres, elle peuple le monde de formes inconnues que notre œil ne perçoit plus... Elle l'enrichit... »*

³⁴¹ *Les petites mécaniques*, pp 124-125.

³⁴² *Idem*, p.42.

³⁴³ *Idem*, p.57.

³⁴⁴ *Idem*, p.58.

Lorsqu'il peint le Port de Carquethuit, le personnage Elstir arrive aux mêmes remarques de Claude Monet avec son modèle de la rivière enveloppée de brouillard.

Elstir enseigne au narrateur comment admirer l'œuvre d'art et déceler l'émotion de l'artiste qui a peint ce paysage comme il le sent et non comme il existe. Dans «Les confidents» de Philippe Claudel, la comtesse veut faire peindre son rêve. Les tableaux peints par les trois peintres sont de médiocres copies car ils ne représentent pas le rêve comme émotion.

Dans un entretien accordé en 2010 à L'Express, Philippe Claudel soutient d'ailleurs que « *le but de l'art n'est pas de donner une peinture du monde tel qu'il est, mais avant tout de voir derrière les choses*. Dans *Quai de Brumes*, un peintre dit : «quand je vois un nageur, je peints le noyé qui est derrière». C'est une question de mise au point photographique. L'écrivain, le cinéaste, essaie de changer de focale, de vitesse, non pour effrayer, mais pour qu'on s'interroge. Il faut que cela gratte».

V.2. Proust et la toile de William Turner :

Dans la nouvelle, la narration juxtapose des fragments textuels relatant des visions elles-mêmes nécessairement discontinues et fragmentaires : variations de la lumière au cours des différents moments de la journée, fragments du réel entraperçus fugitivement.

L'influence de l'œuvre proustienne dans la nouvelle de Philippe Claudel prouve combien l'auteur de *la Recherche* constitue pour notre auteur, mais aussi à l'échelle de plusieurs générations, un modèle intériorisé auquel il peut se référer dans son écriture.

Cette manière de reprendre le texte de Marcel Proust en le modifiant justifie l'influence et l'importance de la pensée proustienne. Aussi, Philippe Claudel, tout en convoquant les passages auxquels il se réfère avec une grande liberté, semble être d'accord avec Proust sur le fait que la littérature et l'art ont un rôle salvateur, cherche à toucher le lecteur et à le faire agir.

Tous ces noms de tableaux à partir desquels notre auteur tisse ses nouvelles y sont adaptés à sa grammaire et intégrés à son texte comme pour prolonger les œuvres qu'ils désignent et multiplier leurs résonnances. Le texte est donc à la fois écrit et illustré.

Non seulement Philippe Claudel voue de la considération et du respect pour les hommes de lettres qu'il introduit dans son texte (Baudelaire, Rimbaud, Hugo, Proust, etc.), mais il semble chercher sa place au sein du champ littéraire.

Conscient de la difficulté de la tâche de se voir reconnaître par ses pairs mais aussi par le lectorat, l'auteur des *Ames grises* relève dans un passage de la nouvelle intitulée «Roman» in *Les Petites mécaniques* :

«Moi, je ne suis pas le plus malheureux : j'ai mon petit mur qui me chauffe le dos. J'essuie les crachats. Je n'y prête pas garde : ce ne sont que des filets d'eau qui s'échappent de bouches mortelles. Je les surpasse en écrivant mes romans qui sont comme des couteaux très pointus propres à graver leur musique dans la mémoire des hommes, et que j'adoucis de temps à autre par des silences, des silences démesurés à l'infini et que je voudrais pareils à la poussière d'or, aux gouttes d'eau que l'orage verse sur le revers des feuilles de saule avant de les en chasser.³⁴⁵ »

³⁴⁵ *Les petites mécaniques*, p. 126.

De surcroît, lorsque Philippe Claudel convoque délibérément ou involontairement les écrits des autres, il peut s'affirmer comme lecteur redevable.

IV .Les illustrations :

Dans son ouvrage intitulé *Littérature et peinture*³⁴⁶, Daniel Bergez met en évidence les rapports entre littérature et peinture. L'objet de cette réflexion est précisément d'éclairer les différentes modalités de dialogue entre tableau et texte. *«Au fil de l'histoire, ces deux arts ont entretenu une constante familiarité, soit par des préoccupations communes, soit par des réponses esthétiques semblables aux questions contemporaines. [...] Ce dialogue devient manifeste lorsque les deux arts voisinent dans le même espace, par exemple quand les illustrations accompagnent un texte, ou que des signes linguistiques apparaissent dans une œuvre plastique ; il en résulte une tension qui peut désigner un point asymptotique de rencontre, voire de fusion, mais qui à terme reconduit la différence irréductible entre le visible et le lisible»*

-*Le Monde sans les enfants* est un recueil de nouvelles dans lequel se croisent la beauté de l'écriture et la beauté de la peinture. Les illustrations du peintre Pierre Koppe, occupants l'espace des nouvelles, sont le meilleur témoignage du rapport respectivement fertile que l'écriture de Philippe Claudel entretient avec les artistes.

Dans son ouvrage *Littérature et peinture*, Daniel Bergez aborde la question de l'influence de la littérature et des hommes de lettres sur la peinture. Pour lui, l'activité littéraire en elle-même peut servir de sujet, ou de prétexte à un tableau. A partir de cette idée et dans une partie intitulée «la création picturale à partir des

³⁴⁶ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, op.cit.

textes littéraires», Daniel Bergez cite un des cas de cette inspiration de rêverie picturale à partir de la littérature. Il s'agit de l'illustration.

Rappelons le, la tradition de l'illustration littéraire n'est si riche que parce qu'elle a permis aux artistes d'entretenir un tel dialogue créateur avec les textes. Aujourd'hui, les illustrations semblent réservées pour l'essentiel aux ouvrages pour enfants, ou de vulgarisation, ou à but didactique. Pourtant, elles ont constituées pendant longtemps une pratique éditoriale majeure, concernant aussi bien les grands textes de références que les livres populaires. A l'époque où sont réalisées des illustrations des *Fables* d'Esopé, ou des *Métamorphoses* d'Ovide, la fameuse «bibliothèque bleue» de Troyes alimente, du début du XVII au milieu du XIX, l'essentiel de la littérature du colportage, par des ouvrages imprimés comprenait fréquemment des illustrations. Livrés de piété, ouvrages techniques, calendriers, récits d'histoire réelle ou légendaire, romans..., ces modestes ouvrages sollicitent le pouvoir de l'image à destination d'un public peu fait à la lecture. La pratique de l'illustration d'abord considérée comme un genre mineur, ou marginal chez les grands artistes, va se faire fréquente, à partir du XVIIIème siècle: Rousseau accompagne par exemple *La Nouvelle Eloïse*, en 1761, d'un Recueil d'estompes pour *La Nouvelle Héloïse*, petit volume séparé gravé par Gravelot. Dès le début du XIXe siècle, l'illustration deviendra un art à part entière. C'est à cette promotion esthétique que l'on doit par exemple les œuvres de Delacroix illustrant *Hamlet* de Shakespeare ou le *Faust* de Goethe, ou les gravures magistrales de Gustave Doré. Depuis cette époque l'illustration n'a cessé de prospérer ; on n'en finirait pas d'énumérer les éditions illustrées de Hugo, Vigny, Baudelaire, Verlaine, Colette,...³⁴⁷

Chez Philippe Claudel, certaines images accompagnants les nouvelles du recueil *Le monde sans les enfants* sont une transposition presque littérale du texte. «Le vaccin de Zazie» est une nouvelle où les trois images, entrecroisant le texte, sont de simples illustrations et n'ajoutent rien de plus au sens de la nouvelle. Le même

³⁴⁷ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, op.cit., p. 127.

cas peut être cité pour « Le garçon qui entrait dans les livres », où l'image reprend le sens littéral de la nouvelle, c'est-à-dire, un enfant dans un livre. Ceci dit, l'image ne met pas en évidence les non-dits de la nouvelle qui se prête plus à une polysémie interprétative. Dans d'autres nouvelles, tel que « Mauvaise nouvelle, bonne nouvelle » on est parfois à la limite de la caricature. L'image dans cette nouvelle laisse voir un visage grand plan, des bras extrêmement allongés, à travers ces portraits repris à moitié ironique impose un style ostensiblement populaire, voire enfantin. Les images illustrant le recueil de Claudel sont traitées par l'artiste dans une gamme colorée volontairement réduite, à savoir, marron, noir jaune, bleu, vert, rouge.

L'illustration deviendra plus riche et ouverte à l'interprétation dans la nouvelle « Papa raconte moi le monde ». Nous retrouvons, dans cette dernière, le plus grand nombre d'images accompagnant le texte. Ce récit bref se donne à lire à travers des questions-réponses entre un père et sa fille. Il s'agit plus précisément de sept questions accompagnées par sept réponses et de surcroît sept illustrations d'images. Les questions de la petite fille tournent autour de sujets existentiels, lourds de sens et incompréhensibles pour un enfant. L'image apporte une certaine sérénité et polysémie d'interprétation. Il faut dire, aussi, que les réponses versifiées du père semblent encouragées. Koppe à dessiner des images ouvertes à une certaine liberté d'interprétation. L'illustration de Koppe dans la nouvelle « Le petit voisin » est saisissante. Car l'image retient la situation périlleuse où l'enfant se trouve face à des hommes qui ont des fusils et des voitures piégées, pouvant exposés à tout moment.

L'illustrateur se trouve obligé, apparemment, de choisir un moment particulier à l'intérieur de la scène narrative. L'image a donc besoin du texte pour prendre son sens. En retour, en fixant pour le lecteur un moment emblématique du récit bref, elle participe à l'effet d'instantanéité de la nouvelle, comme pour redoubler le regard du lecteur-spectateur.

Enfin, *Le monde sans les enfants et autres histoires*, élaboré en collaboration avec un peintre Pierre Koppe, permet au lecteur de lire le texte, de l'apprécier, tout en l'imaginant par l'image qui l'accompagne.

Il ne s'agit pas de commenter l'image, ni de la présenter mais, de la laisser investir le texte, y rêver sa présence.

Nous avons vu que le dialogue texte-images, connaît diverses formes. Parmi elles, la collaboration entre auteurs et peintres, reflète l'intérêt de la littérature pour l'art qui lui permet à renouveler ses formes d'approches du réel. «Depuis plus d'un siècle, la modernité littéraire a partie liée avec l'image, que ce soit la peinture, la photographie puis le cinéma », déclarait Dominique Viart dans son ouvrage *La littérature française au présent*³⁴⁸.

En conclusion de ce chapitre nous pouvons dire que notre étude sur la peinture dans les nouvelles de Philippe Claudel nous aura ainsi permis de mettre en lumière le jeu d'interférence entre la peinture et la forme brève. On a montré, dans cette partie de notre travail, comment l'œuvre picturale est injectée et transposée dans le corps du récit bref, métamorphosant le tableau en texte est le texte en miroir. En effet, plusieurs nouvelles dans *Le Monde sans les enfants* reflètent l'image des peintures qui les accompagnent.

Nous avons, également, dégagé à travers toute cette démonstration, le point de vue de Philippe Claudel sur l'art et la vie en général.

Ainsi, la forme brève devient l'espace de la polysémie par excellence. En somme, le tableau s'affirme comme un espace illimité : la peinture déborde sur la littérature mais la peinture envahit le réel. Alors la nouvelle se donne peut-être à lire autrement, elle nous impose de nous affranchir des repères habituels, d'abolir l'espace au sens de délimitation et de définition.

La forme brève fantastique, par l'entremise du tableau, invite à la découverte et ouvre sur un horizon de possibles. C'est aussi le lieu de l'improbable et de l'incertain, cet endroit où le langage se perd et où la réalité se brise.

³⁴⁸348348348 Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op.cit., p.286.

La nouvelle fantastique est alors et seulement un espace poétique et moderne.

Philippe Claudel arrive à introduire la peinture dans son texte en évoquant les noms des peintres et en faisant appel à plusieurs procédés picturaux tels que l'illustration et l'écriture picturale. La nouvelle ne peut être ainsi qu'illuminée puisque la peinture a la haute mission de « nous apprendre à mieux regarder ». La forme brève mêle poésie et peinture. Le socle de la pensée esthétique de notre auteur est constitué par trois expériences fondatrices : sa fascination pour Rimbaud et Baudelaire, sa passion pour le courant impressionniste, et son attirance pour l'imaginaire plastique.

Chapitre III :

LA VOIX DU MYTHE

1. Le mythe du poète maudit :

Vers les années 1980, s'est développé le genre de la fiction biographique qui consiste à faire ressusciter des écrivains qui ont marqué l'imaginaire collectif. A titre d'exemples, Didier Blonde, Gay Goffette et Pierre Michon font partie de ces romanciers qui ont choisi de revisiter des poètes majeurs de la modernité poétique, à savoir Baudelaire, Verlaine et Rimbaud.

Dans leur célèbre ouvrage intitulé *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*³⁴⁹, Dominique Viart et Bruno Vercier consacrent tout un chapitre à ce thème, lequel chapitre est d'ailleurs intitulé «*Fictions biographiques*». En effet, certains écrivains contemporains ont tendance, dans ce sillage, à s'inspirer ou introduire dans leur écriture des figures qui ont marqué la littérature française. Ces deux critiques évoquent à travers cette analyse plusieurs noms d'auteurs contemporains qui ont choisi d'établir un dialogue avec un personnage du passé qui les fascine.

Toutefois, il faut le dire, la figure de Rimbaud reste dominante tant le poète continue à nourrir la réflexion des écrivains contemporains. Contrairement à la biographie traditionnelle qui doit obéir à un réalisme historique, la fiction biographique n'existe pas en dehors du sujet écrivain et se nourrit dans le corps même de son œuvre. C'est la définition qui en ressort dans ce même ouvrage cité précédemment :

«La fiction biographique abolit ainsi la distance de l'analyse historique. Car l'imaginaire biographique postule que l'univers n'existe pas en dehors du sujet : il n'y a pas de

³⁴⁹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Editions Bordas, 2^{ème} édition augmentée, Paris, 2008.

monde objectal. Les choses n'existent que perçues, pensées, rêvées³⁵⁰».

A travers son analyse de *Rimbaud le fils* de Pierre Michon, Dominique Viart constate qu'«*on ne se soucie guère de la réalité des faits, dont, loin des positivismes du siècle passé, une certaine modernité a fait son deuil. Michon invente la subjectivité incertaine d'Arthur grâce à celle de ses proches [...] ³⁵¹».*

Ce critique affirme que les fictions biographiques renoncent au cours chronologique d'une restitution complète : «*Leur souci [celui des biographes contemporains] n'est pas de complétude mais de saisir, dans l'instant ou le détail, cette profondeur où le sujet est au plus obscur de lui-même³⁵²».*

Pour ce critique, «*ces fictions biographiques se distinguent ainsi par leur agencement narratif, qui procèdent par touches et non dans la continuité restaurée d'une vie dont il faudrait enfiler les moments comme perles à un collier. Privilégiant les biographèmes, elles concentrent en une anecdote toute la vie d'un homme. ³⁵³».*Toujours dans cette perspective pour cerner cette nouvelle forme, Dominique Viard, poursuit, dans ce sens, que «*Ce ne sont qu'images singulières, instantanés improbables [...] La narration s'en trouve constamment brisée, fragmentée, déviée. [...] la démarche déploie une fascination rêvée plus que l'histoire d'une vie.³⁵⁴».*

Dominique Viart considère d'ailleurs que Rimbaud fait partie des figures du panthéon de la poésie qui sidèrent la littérature de sa fulgurance et de sa profondeur. Cette figure de Rimbaud, toujours selon ce spécialiste, est choisie par les écrivains contemporains en raison du fait qu'elle permet d'interroger la création dans ce qu'elle a de plus unique et de plus étrange. Un dialogue s'instaure alors entre les deux paroles qui, momentanément, abolit les distances

³⁵⁰ Idem, p.112

³⁵¹ Idem.

³⁵² Dominique Viart et Bruno Vercier, op, cit, p.109.

³⁵³ Idem, pp.109-110.

³⁵⁴ Idem.

qui les séparent... Dominique Viart classe d'ailleurs ce genre de récit parmi « les récits de filiation » :

«Les «récits de filiation» montrent que le sujet contemporain se comprend désormais dans sa relation constituante à autrui. Mais cet «autrui» peut n'être pas dans une proximité biologique immédiate avec le sujet lui-même. Les vies minuscules de Pierre Michon le manifeste à l'envi : à côté des figures familiales, proches ou lointaines, le récit fait place à d'autres figures électives. Parmi elles se profile, plus insidieusement, la figure de Rimbaud³⁵⁵».

La représentation de la figure symbolique du poète maudit dans le texte de Philippe Claudel ne peut pas être réellement comparée au traitement réservé à cette même figure chez un Pierre Michon ou dans toute autre œuvre appartenant à ce genre récent. La spécificité du genre que représente la nouvelle est, entre autres raisons, ce qui nous rend quelque peu réticent par rapport à cette généralisation. Pourtant des similitudes³⁵⁶ existent et peuvent être mises en avant pour mieux cerner la représentation de cette figure dans le texte de Ph. Claudel, d'autant plus que ce dernier appartient à la littérature contemporaine. Ces similitudes sont intéressantes dans le sens où elles nous aident à répondre à des interrogations qui persistent dans l'œuvre claudélienne et pour mieux situer cette écriture dans le champ littéraire. En plus du fait que Philippe Claudel fait de Rimbaud un personnage de fiction dans la nouvelle intitulée «L'autre» in *Les Petites mécaniques*, il s'approprie l'écriture poétique de ses aînés, et plus précisément celles des symbolistes à travers la prose poétique. Le texte se prête à la rêverie, à l'imagination et à la prose poétique, tel que c'est le cas dans cet extrait où il est question de déambulations du personnage principal :

³⁵⁵ Idem, p.102.

³⁵⁶ Nous avons abordé dans la partie précédente, intitulée «*Le récit bref au confluent de la poésie : l'influence d'Arthur Rimbaud*» les similitudes de la représentation de la figure de Rimbaud chez ces deux auteurs, à savoir Philippe Claudel et Pierre Michon.

«Chaque jour, il marchait de l'aube au crépuscule du soir aux côtés de son âne qu'il n'osait monter de peur de le blesser, les yeux sur la fuite de l'horizon. Des enfants lui tenaient la main, ou dansaient autour de lui en chantant son nom de Reïmbo. On ne lui jetait plus de pierres. On paraissait attendre sa venue dans les villages. Le soleil martelait son crâne³⁵⁷».

Ou bien encore dans ce passage :

Puis, il partit.

Toujours plus au sud

*Toujours disant les soirs le long du grand fleuve qui roulait son eau sous de sombres éclats de lune les **Illuminations**³⁵⁸.*

Dominique Viart soutient, dans ce sens, que « *le biographe traditionnel explique les fruits par une courbure spécifique de l'arbre. Telle n'est pas la perspective retenue par les fictions biographiques, qui viennent aux événements toutes nourries des œuvres et disent ces événements dans le langage même de l'œuvre*³⁵⁹ ».

Le glissement vers la prose poétique que nous avons pu relever chez Philippe Claudel sera également manifeste dans l'œuvre de Pierre Michon. En effet, le spécialiste de la littérature contemporaine identifie une similitude entre le langage de Rimbaud et celui d'un Michon dans *Rimbaud le fils* «le glissement

³⁵⁷ *Les Petites mécaniques*, p.113.

³⁵⁸ *Les petites mécaniques*, p.113.

³⁵⁹ Dominique Viart, op, cit, p.110.

vers la forme poétique en prose est de plus en plus évident, dans le jeu des rythmes, des reprises, des scansion, des rêveries et des dérives [...]»³⁶⁰.

Aborder la fiction biographique n'est pas fortuit, car cela permet de nous éclairer sur cette tendance des écrivains contemporains à revisiter le mythe du poète maudit.

Mais arrêtons-nous un instant pour poser des questions importantes :

Pourquoi Philippe Claudel choisit-il de revisiter une figure du poète maudit qui a marqué l'imaginaire collectif du XIXe siècle ? S'agit-il pour lui de se situer dans la filiation ou bien c'est un moyen pour lui de légitimer son propre statut dans la littérature contemporaine ?

Nous tenterons de comprendre le rapport de l'écrivain du XIXe siècle à la littérature et à sa société, et celui qu'il entretient aujourd'hui avec ces deux sphères.

Afin de comprendre le message que veut nous véhiculer l'auteur des *Âmes Grises* à partir de ce retour dans le passé de la modernité littéraire, il nous semble important de rappeler, en premier lieu, les facteurs d'émergence de cette figure du poète maudit durant le XIXe siècle. Dans un deuxième temps, nous devons définir ce qu'est un mythe littéraire en général pour pouvoir déboucher sur la définition du poète maudit hérité du XIXe siècle. La signification de cette représentation du poète maudit dans le texte de Philippe Claudel découlera logiquement comme étape finale de notre démarche de réflexion.

³⁶⁰ Dominique Viart, op, cit, p.110.

L'expression «poète maudit» désigne généralement un poète qui, incompris dès sa jeunesse, rejette les valeurs de la société, se conduit de manière provocante, dangereuse, asociale ou autodestructrice, en particulier avec la consommation d'alcool et de drogues. Ce poète rédige des textes d'une lecture difficile, et meurt souvent avant que son génie ne soit reconnu à sa juste valeur.

Dans la nouvelle intitulée «*Roman*» in *Les Petites mécaniques*, Philippe Claudel évoque implicitement le mythe de la malédiction littéraire. Le narrateur omniscient qui s'exprime dans un «je» prend la parole tout au long de cette nouvelle pour faire connaître son dur métier. En plus des affres de la création que vit l'écrivain, il est confronté à la précarité et à l'isolement dans une société hostile. Philippe Claudel brosse dans cette nouvelle les difficultés et le malheur qui traquent l'homme de lettres toujours à la quête de reconnaissance qu'exige son talent :

«Nous autres et nos romans, la ville nous rejette comme des chancres. Nous sommes les intouchables. Nous vivons l'été dans les ruelles du port. Quelques-uns font aussi les pitres sur les terrasses des cafés et forgent des poèmes de circonstance qu'ils déclament aux buveurs : il arrive que ceux-ci, lassés, leur jettent des pièces³⁶¹».

L'écrivain connaît la misère. Incompris et rejeté, il devient mélancolique. Il sombre dans la folie, s'autodétruit en tentant de se suicider- et y parvient parfois.

«Parfois, l'un d'entre nous se fait arrêter et juger. Il s'en va passer de longs mois au bagne. Lorsqu'il revient, il n'a plus

³⁶¹ *Les Petites mécaniques*, p. 125.

rien à dire et bégaye de courtes phrases, toujours les mêmes, sur les pierres aveuglantes et les flancs des carrières. Il tente à nouveau d'écrire, mais ça ne marche plus. Il meurt de ne plus trouver les mots ou bien un jour, par dépit, il disparaît vraiment³⁶²».

La nouvelle intitulée «Gueux», située en septième position dans le recueil de nouvelles *Les Petites mécaniques*, fait référence à la vie de bohème, de fugue et de vagabondage auquel se livre Rimbaud dès son jeune âge. Nous avons repéré à travers l'analyse de cette nouvelle plusieurs intertextes qui renvoient à des poèmes tels que «*Ma bohème*», ou «*Au cabaret-Vert*». Il est également question dans cette nouvelle du mythe de la malédiction littéraire :

«Epuisé, je longe des fleuves avec dans mon cerveau des rêveries de printemps couvert d'anémones, des potées de jambon et de saucisses serties de pichets de vin blanc de Moselle. J'entends dans mes poches la musique de quelques vers qui s'entrechoquent avec trois boutons de corne et un briquet d'amadou. En m'allongeant sur les mousses [...].³⁶³»

D'innombrables allusions aux propos de Rimbaud dans le poème «*Ma bohème*» : tels que «*Y aller*», «*au bord de routes à peu près inconnues et que les égarés comme moi empruntaient de saison en saison*», «*se froter la gueule sur la rosée des herbes*», «*l'auberge*» et «*étoiles*». Ces exemples sont des extraits de la nouvelle «Gueux».

En effet, nous avons remarqué une référence évidente à ceux de Rimbaud dans le sonnet «*Ma bohème*». Rimbaud évoque les mêmes à travers : «*je m'en allais* » ou «*j'allais*», «*s'assit au bord des routes*», «*des gouttes de rosée à mon front* », «*d'auberge*» et «*d'étoile*».

³⁶² Idem, p.225-126.

³⁶³ Idem, p.81.

Il est également question ici du destin tragique du poète. Cette nouvelle est écrite entièrement en prose poétique, dans la lignée de l'écriture des poètes maudits. On retrouve les ambitions de Rimbaud qui renonce au matériel et à la médiocrité de la vie ordinaire pour «acquérir des pouvoirs surnaturels» et atteindre «l'âme universelle». Le poète voyant «*devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit,- et le suprême Savant- car il arrive à l'inconnu*». Philippe Claudel le décrit très bien dans la chute de cette nouvelle, après que le corps du narrateur, le poète, est enseveli sous terre. L'âme et donc l'imaginaire libéré s'élèvent:

*«Mais moi, j'irai alors chevauchant les étoiles et les
balustres des minarets, en croupe derrière ma servante
retrouvée dans les cheveux de flammes et d'or, dans la nuit
pour toujours devenue claire, seront tous mes regards³⁶⁴»*

«*L'Autre*» est le titre de la seconde nouvelle de Philippe Claudel, in *Les Petites mécaniques*, où le mythe du poète maudit est évoqué à travers la figure d'Arthur Rimbaud. La vie double du poète-marchand qu'était Rimbaud est représentée à travers le narrateur Eugène Frolon. Ce dernier part à la recherche du poète pour découvrir à la fin de sa vie que ce qu'il recherchait était en lui. «*Des poèmes aux titres étranges avaient eu raison de son confort paisible en précipitant ce grand changement qu'on attribua par la suite à un subit accès de folie³⁶⁵*».

En effet, afin de mieux cerner les enjeux de la reprise et la réactualisation de la figure du mythe du poète maudit dans le texte de Philippe Claudel, il importe d'abord de définir ce mythe et d'exposer ses principales implications.

³⁶⁴ *Les Petites mécaniques*, p.82.

³⁶⁵ *Idem*, p.85.

De fait, dans l'imaginaire collectif, seul le malheur donnerait accès au génie créateur. L'homme de lettre est représenté malheureux même lorsqu'il s'agit d'un destin d'exception. Le mythe de la malédiction littéraire a de tout temps nourri la littérature, envahi les représentations mentales, picturales et littéraires de l'écrivain. C'est du moins ce que relève Pascal Brissette dans son ouvrage intitulé *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*³⁶⁶. Dans cet ouvrage, issu de thèse de doctorat, Pascal Brissette dresse le bilan de travaux critiques susceptibles d'éclairer ce mythe et propose une définition de la « malédiction littéraire ». Il s'agit : «non seulement [des] difficultés matérielles et concrètes inhérentes à la pratique des lettres, mais encore et surtout [de] cette mystique de la souffrance [...] héritée ou reprise du christianisme et qui forme le socle du pouvoir spirituel des écrivains modernes [...]».

2. La notion de mythe littéraire :

Il revient à Philippe Sellier d'avoir proposé, en 1984, une définition du mythe littéraire, entraînant l'invention d'un syntagme qui, à travers le substantif, montre l'interdépendance des deux champs culturels que sont l'anthropologie et la littérature et, à travers l'adjectif, la spécificité de la littérature. Le critique, après avoir constaté qu'un même terme désigne « certaines productions des peuples sans écritures », énumère les six critères déterminants du mythe ethno-religieux: récit fondateur, anonyme et collectif, tenu pour vrai, remplissant une fonction socioreligieuse, gouverné par la logique de l'imaginaire et caractérisé par de fortes oppositions structurales. Il tente ensuite de circonscrire différences et ensembles communs avec le mythe littéraire :

«[...] le mythe littéraire-si nous acceptons provisoirement tels quelques récits auxquels cette dénomination n'est pas discutée (*Antigone, Tristan, Don Juan, Faust*)-, ne fonde ni

³⁶⁶ Montréal, Presses de l'université de Montréal, coll. «Socius», 2005.

n'instaure plus rien. Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une (ou quelques) personnalité singulière. Evidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai. Si donc il existe une sagesse du langage, c'est du côté des trois derniers critères qu'une parenté pourrait se révéler entre mythe et mythe littéraire. Et de fait -indice encourageant- on ne peut à leur propos répondre aisément par la négative. Logique de l'imaginaire, fermeté de l'organisation structurale, impact social et horizon métaphasique ou religieux de l'existence, voilà quelles questions l'étude du mythe invite à poser au mythe littéraire³⁶⁷».

Cette définition peut encore s'élargir. Pierre Brunel, dans sa préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*, fait l'état de la question : après avoir rappelé les conclusions de Philippe Sellier, il retient la proposition faite par André Dabezies dans *Visages de Faust au XXe siècle* : «Une illustration symbolique et fascinante d'une situation humaine exemplaire dans telle ou telle collectivité.³⁶⁸».

Au-delà du souci de précision, ces tentatives ont pour objet de cerner la spécificité des productions littéraires en délimitant des ensembles de textes ou des ensembles de mythes ; c'est aboutir à ces classifications qui sous-tendent le principe même du *Dictionnaire* et que Pierre Brunel présente ainsi :

1. Les mythes littéraires hérités : la littérature intègre en son sein des récits d'origine mythique, récits le plus souvent empruntés, dans les littératures occidentales, à la mythologie grecque et à la Bible (d'Orphée et Electre, de Jonas à Satan) ;

2. Les mythes littéraires nouveau-nés : «Tels ces quelques récits littéraires prestigieux auxquels a donné naissance l'Occident moderne : Tristan et Iseut, Faust, Don Juan.» (p.13).

³⁶⁷ Philippe Sellier, «*Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*», *Littérature* n°55, octobre 1984, pp.113, 115.

³⁶⁸ André Dabezies, *Le Mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, coll. «U2», 1972, p.13.

A cette classification, Pierre Brunel propose une nouvelle extension : «Tout ce que la littérature a transformé en mythe.» (p.14). Entrent ainsi dans le panthéon des personnages historiques transformés en figures mythiques de la littérature : Jeanne d'Arc ou Napoléon. S'ajouteraient encore «les images-force (le progrès, la Race, la machine, etc.) capables d'exercer une fascination collective assez comparable à celle des mythes primitifs» (p.13).

Dans son ouvrage intitulé *Littérature et mythe*³⁶⁹, Marie-Catherine Huet-Brichard met en évidence le processus d'élaboration des mythes littéraires :

«Tout personnage littéraire ne se transforme pas en mythe. Il lui faut, pour ce faire, être à la fois énigmatique et pluriel, chaque fois lui-même et pourtant autre dans toute œuvre nouvelle où il apparaît ; exprimer le système de représentation de l'époque où il voit le jour mais dépasser ces valeurs contingentes pour accéder à l'universel ; et surtout intégrer à un récit archétypal, c'est-à-dire à une série de séquences dont l'association fait sens, «un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou de plusieurs textes fondateurs»

Pourquoi le poète maudit est-il devenu un mythe ? Quelles motivations conscientes ou cachées favorisent cette rencontre entre un imaginaire singulier et un imaginaire collectif ?

Selon Marie-Catherine Huet Brichard: *«le mythe apparaît comme un outil d'élucidation idéal parce qu'il propose une interprétation possible du réel. Cette*

³⁶⁹ La collection « Contours littéraires », dirigé par Bruno Vercier, Hachette, Paris, 2008, p.27.

*lecture est d'autant plus fascinante pour l'écrivain qu'elle s'incarne dans un récit et qu'elle est immédiatement saisissable*³⁷⁰»

Le mythe du poète maudit apparaît durant la seconde moitié du XIXe siècle dans un contexte de modernisation, d'autonomisation et d'industrialisation de la littérature. Les écrivains gagnent en indépendance par le système récent des «droits d'auteurs», qui leur reconnaît la propriété intellectuelle de leurs manuscrits et leur permet de vivre de leur plume. C'est durant cette période que naît une véritable scission, comme le mentionne Pierre Bourdieu, entre d'un côté la littérature de production restreinte qui valorise l'art pour l'art, et d'un autre la littérature de grande production qui obéit aux seuls impératifs du marché³⁷¹. C'est l'époque où la bourgeoisie monte au pouvoir pour instaurer ses nouvelles lois et dicte les nouvelles exigences de l'ère de la modernisation, de l'industrialisation et du matérialisme : les lois du marché.

Conscients des rouages du champ littéraire, des hommes de lettres vont choisir de sortir de ce circuit du champ culturel dominant pour remettre en question l'ordre établi, mais surtout pour redéfinir ce que doit être la littérature. Ce mythe «lié à une crise où se joue l'autonomie de la littérature et qui engage la situation concrète des écrivains»³⁷² s'impose comme image idéale du poète dans le champ littéraire durant la seconde moitié du XIXe siècle.

Michel Echelard³⁷³ décrit dans son ouvrage *Histoire de la littérature en France au XIXe siècle* les poètes Maudits:

«Vigny dans Chatterton, Baudelaire dans l'Albatros, ont évoqué le poète comme un être maudit condamné par sa soif d'Idéal à faire figure d'étranger parmi les hommes. En 1884,

³⁷⁰ Marie-Catherine Huet Bricahrd, op, cit, p.94.

³⁷¹ L'article de Pierre Bourdieu auquel nous faisons référence, «*Le marché des biens symboliques*» in *L'année sociologique*, n°22, Paris, 1972, p.49-101.

³⁷² Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe, 1979, p.324.

³⁷³ *Histoire de la littérature en France au XIXe siècle*, coll. Histoire littéraire, Hatier, Paris, 1984, p.151.

Verlaine reprend ce thème en intitulant un article de critique littéraire Les poètes maudits. Aux trois noms qu'il regroupe sous ce titre (Corbière, Rimbaud et Mallarmé), il aurait pu ajouter le sien propre, tant il fut persuadé lui-même d'être né sous une mauvaise étoile, et celui de Lautréamont qui, plus que tout autre, revendique sa malédiction»

Les écrivains et artistes qu'assemble la désignation de la figure du poète maudit dénoncent une société vouée au matérialisme. Ils recourent à un autre espace de création pour défendre leurs idées spirituelles.

Dans son œuvre, Baudelaire fait de la malédiction la condition même de sa création. A travers *Les Fleurs du mal*, des poèmes tels que *L'Albatros* et *Malédiction*, le mythe de la figure du poète maudit est proclamé haut et fort. Le poète est forcément maudit car son existence sur terre est synonyme de souffrance.

Selon Michel Echelard, le premier des «poètes maudits» retenus par Verlaine est Tristan Corbière (1845-1875). Ce dernier est né à Ploujean dans la Finistère. Dans sa jeunesse, il rêve d'être marin mais la tuberculose l'en empêche :

«Contrant par la maladie à une existence solitaire, il [Tristan Corbière] transpose ses rêves sur le plan de la poésie (Les amours jaunes, 1873). La poésie de Corbière étonne par sa violence. Violence du vers que hache une ponctuation surabondante. Violence du ton d'un humour sarcastique. Corbière déteste les sanglots romantiques ; il refuse tout apitoiement sur soi, et repousse de toutes ses forces la tentation du lyrisme. La richesse de son invention verbale crée un univers poétique nouveau où les mots en liberté suscitent d'étranges visions³⁷⁴».

³⁷⁴ Michel Echelard, Histoire de la littérature en France au XIXe siècle, op. cit. , p.151.

Rimbaud va lui aussi contribuer à enrichir et propager ce mythe de la malédiction du poète. Dans sa lettre à Paul Demeney du 17 mai 1871, il définit ainsi le poète:

*«Le poète se fait voyant par un long, immense raisonné
dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de
souffrance, de folie ; il cherche en lui-même, il épuise en lui
tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences.
Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la
force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le
grand criminel, le grand maudit, -et le suprême Savant!»*

Rimbaud, Laforgue, Verlaine, Lautréamont et Baudelaire sont donc tous des poètes maudits. La malédiction littéraire est le reflet d'une existence misérable et obscure mais devient la conséquence et la condition du génie poétique.

Cette représentation idéale du poète, qui a marqué la littérature française durant le siècle des «Révolutions», désigne le poète comme sombre et radicalement étranger à la médiocrité de son époque. Le poète maudit, doué de facultés poétiques extraordinaires, d'un esprit visionnaire et d'une sensibilité exacerbée, incarne incontestablement l'homme de lettres authentique qui s'élève au-dessus des contraintes extérieures pour instaurer sa vision idéale de l'art.

Ainsi, la figure du poète maudit ne peut qu'être associée à l'artiste dont la vie difficile et tourmentée bascule dans la solitude, la maladie et la mort prématurée. La société étant incapable de reconnaître son génie, il sombre dans la mélancolie et la tristesse pour avoir choisi de se consacrer à son art.

Parce qu'il refuse la marchandisation de la littérature, le poète maudit est considéré comme le créateur ultime faisant partie d'une classe à part d'artistes qui vouent leur vie à la création.

Avant de définir la place de la Grande Guerre dans l'écriture de la nouvelle claudelienne, nous pouvons dire que cet auteur est un véritable auteur moderne. En évoquant la figure du mythe du poète maudit, Philippe Claudel renoue avec ceux qui ont fait la modernité. La figure du poète maudit est réappropriée et présentée comme l'artiste au talent hors-norme. Doué de facultés poétiques et d'un esprit visionnaire, il incarne une vision idéale de l'art et de la poésie. Ainsi, l'auteur lorrain, en ressuscitant cette figure et en l'intégrant dans son récit, contribue à faire perdurer cette légende et la transmission de l'héritage laissé par le poète.

Cette référence au mythe du poète maudit est révélatrice de cette volonté de recentrer le débat sur le champ de la littérature. Car, en revisitant une figure de la modernité poétique, Ph. Claudel semble vouloir interroger la création dans son rapport à une existence. Et donc de centrer le propos sur la littérature et l'art par le truchement de ces incarnations singulières. L'écrivain n'est pas sorti de l'image que le romantisme en donne, celle d'un être à part, en marge du monde, que l'œuvre singularise : « l'écrivain maudit ».

A travers une figure du passé qui évoque un certain état de la littérature, se dessine donc l'autre figure de l'auteur contemporain qui s'interroge sur la posture de l'écrivain et du devenir de la littérature. Un dialogue s'instaure entre le passé et le présent : c'est une manière pour Philippe Claudel non seulement de nourrir l'imaginaire ou de rappeler une vision idéale de l'art, mais il semble que c'est aussi une façon de se trouver une place en puisant dans son héritage culturel des modèles qu'il détourne et s'approprie.

En effet, Philippe Claudel intègre abondamment la parole de Rimbaud, en narrant sa vie et en citant ses poèmes. La vie de Rimbaud est racontée par l'entremise de sa propre parole, puisque Philippe Claudel cite les poèmes de Rimbaud, s'y inspire et le fait parler dans la nouvelle. Une manière pour Philippe Claudel de s'inscrire dans la lignée des grands poètes qui ont marqué la tradition littéraire. Il s'agit donc d'une véritable appropriation d'Arthur Rimbaud, ce qui lui permet de

se situer dans la filiation du poète maudit en ce qu'il lui a apporté dans son propre devenir d'écrivain.

La figure de Rimbaud symbolise et s'inscrit dans le débat sur la littérature durant le XIXe siècle. La posture de l'écrivain, son rapport à son texte et à sa société, des questions qui ont nourri les débats dans le passé et qui sont réinvesties chez Philippe Claudel par la figure du mythe du poète maudit mais qui continuent de se poser à l'époque actuelle. Mettant en évidence les préoccupations similaires des artistes des deux époques, passée et actuelle, Dominique Viart soutient que *«leur choix est aussi révélateur d'autre chose : les contemporains demeurent fascinés par les figures qui eurent tant d'influence sur la modernité : il n'ya pas de rupture, à cet égard, entre les deux époques et les deux esthétiques³⁷⁵»*.

³⁷⁵ Dominique Viart et Bruni Vercier, op, cit, p.119.

Chapitre IV:
La nouvelle et la Grande guerre

1. Une lecture polyphonique de la Grande Guerre :

Nous avons vu, à travers l'étude précédente, que les personnages des nouvelles, comme celui qui a inspiré leur mise en texte, sont imbibés de savoir pictural, de poésie et de grands noms de poètes du patrimoine français. Si Philippe Claudel introduit dans ses nouvelles plusieurs références littéraires, c'est pour tisser une sorte de réseau qui enracine l'œuvre dans une histoire de la littérature qui va de la mythologie à la poésie de Baudelaire et à celle de Rimbaud, en passant par le conte des *Mille et une nuits*. En s'appropriant la parole de l'autre, l'auteur se pose comme un maillon de cette chaîne qui compose la littérature française. La mission de la littérature se place donc au centre des préoccupations de notre époque puisque nous l'avons vu, Philippe Claudel fait partie de ces écrivains qui se soucient de la mission de l'homme de lettres et du rôle que doit jouer la littérature aujourd'hui. En effet, nous avons démontré, à travers l'évocation de mythe du poète maudit, que l'un des soucis majeurs de Philippe Claudel est de mettre en exergue les difficultés et les freins qui ont toujours accompagné la mission de l'écrivain.

La nouvelle «L'autre» in *Les Petites mécaniques*, nous l'avons vu, raconte une histoire ambiguë d'un commerçant entremêlant respectivement les deux vies de Rimbaud en tant que poète mais aussi d'Eugène Frodon en tant que commerçant, en procédant par allusions. La chute inattendue désoriente le lecteur et le contraint à faire une relecture immédiate pour mieux comprendre. Le principe d'économie, lié à l'écriture de nouvelles, conduit à une esthétique, ou du moins, un art de la réserve. Sur le plan du discours, cette économie se manifeste par la volonté de demeurer dans l'implicite, de suggérer plutôt que de dire en faisant résonner le sens.

Si une telle stratégie de l'implicite ne facilite pas la compréhension du récit, elle le rend déroutant avec quelque profit. D'une part, elle sollicite les interrogations

du lecteur, et d'autre part elle échappe aux lourdeurs de l'édification : aucune «morale» n'est ici exprimée clairement! Il revient à chaque lecteur d'établir la signification de cette fable ambiguë, à la lumière de ses propres interprétations.

Dans son ouvrage intitulé *Le Conte et la nouvelle*³⁷⁶, Jean-Pierre Aubrit fait remarquer que le caractère elliptique de la nouvelle entraîne deux ordres de conséquences : d'un côté, la nouvelle appelle à l'imagination du lecteur, et de l'autre elle le met dans l'inconfort et le déstabilise.

Dans un premier temps, pour ce qui est de «l'appel à l'imagination», Jean-Pierre Aubrit explique que : *«parce qu'elle ne dit pas tout, la nouvelle en appelle à l'imagination. Plus que toute autre forme elle provoque une résonance féconde dans l'esprit du lecteur*³⁷⁷».

Dans son célèbre ouvrage *Lire la Nouvelle*³⁷⁸, Daniel Grojnowski soutient que :

«Victor Chklovski écrivait, à l'occasion d'une réflexion sur la nouvelle, qu'elle était déterminée « comme toujours en art [...] par les règles du métier », c'est-à-dire les techniques, les moyens d'expression. Ce genre se prêtait particulièrement à l'élaboration des formes, proposition qu'un Georges Lukàcs adopte également en affirmant que de tous les types de récits la nouvelle est le plus «artistique». »

En effet, centrée sur une narration, limitée par la brièveté, la nouvelle doit satisfaire certaines exigences. C'est pourquoi, ainsi que nous l'avons dit et répété, la lecture de la nouvelle peut se faire d'un seul trait, « tout d'une haleine » (Baudelaire), la nouvelle étant « faite pour être lue d'un coup, en une fois » (Gide) ; laissant dans l'esprit « un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par les tracasseries des affaires et les soins des intérêts

³⁷⁶ 3^{ème} édition, Armand Colin, coll. Cursus, Paris, 2006. p.149.

³⁷⁷ Idem.

³⁷⁸ *Lire la nouvelle*, Dunod, Paris, 1993.

mondains » (Baudelaire).

Mettant en exergue le rêve que peut procurer la fin d'une nouvelle en opposition à la clôture du roman en ce sens qu'elle correspond à une résolution d'une crise, J-P Aubrit fait référence aux propos de l'incontournable spécialiste et représentante de la forme brève. Il s'agit bien évidemment de Claude Pujade-Renaud qui a écrit dans la *Revue des Deux Mondes*³⁷⁹: « *A la fin d'une nouvelle, le narrateur et ses personnages se retirent sur la pointe des pieds, larguant le lecteur plus ou moins dans le vide et la solitude* ».

Par rapport à la deuxième conséquence du caractère elliptique, Jean-Pierre Aubrit met en exergue le caractère inconfortable de la lecture de la nouvelle. En effet, si la forme elliptique du récit court invite le lecteur à prolonger le récit, il n'en reste pas moins vrai qu'elle le déstabilise aussi en le coupant de la totalité rassurante dont le roman lui donne l'illusion.

«Il est vrai que tout récit est par nature elliptique, et le roman le plus ambitieux ne saurait rendre compte que d'une infime partie du réel qu'il prétend recréer. Le roman, du moins dans sa définition classique, vise à instaurer l'illusion d'une totalité en nous faisant précisément oublier ses ellipses ; ou s'il les exhibe, c'est dans un effet de sens où ce vide fait ressortir la plénitude du reste. La nouvelle au contraire, ne fait émerger que des éléments épars sur fond de néant : gestes sans luxe de motivation, fragments de vie qu'il nous faut relier entre eux ou rapporter à un ensemble qui reste dans l'ombre, ébauche de décor parfois proche de l'abstraction. Nous entraînant dans le mouvement d'une création démiurgique, le roman nous fait oublier la réalité autour de nous, quand la nouvelle nous y renvoie : de là l'inconfort de sa lecture qui nous met facilement en danger, contrairement à l'évasion procurée par le roman. Sitôt

³⁷⁹ Juillet-août, 1994.

arrachés à leur ombre, les personnages de la nouvelle y sont renvoyés, avec leur mystère et notre inquiétude fraternelle».

C'est l'opinion de la nouvelliste Claude Pujade-Renaud qui, dans son article de la *Revue des deux Mondes*, parle de son art comme d'une « littérature de l'inconfort » : la nouvelle « ne rassure pas le lecteur sur sa propre existence, sa durée ou son identité ». Au contraire, « le roman donne au lecteur le temps de respirer, de se familiariser avec l'univers qu'il propose, de s'identifier aux personnages, de s'allier. Il lui donne le temps tout court...³⁸⁰ ». Marcel Arland parle à peu près dans les mêmes termes de « l'effort, dix fois renouvelé, que réclament les dix nouvelles d'un recueil, alors que le roman propose un bienheureux abandon »³⁸¹.

Cette conception de la nouvelle nous amène à reconsidérer le genre qui ne se lit plus comme un récit direct de faits romanesque, comme c'est le cas de la nouvelle du XIX siècle ; on pense par exemple à *La Parure* de Maupassant. La nouvelle moderne ne porte plus sur une vérité unique qui reflète l'idéologie dominante de l'époque passée, mais refuse une vérité trop grande et institue une incertitude interprétative. C'est dans ce sens qu'Aubrit aborde la question de la polyphonie de la nouvelle : « *La nouvelle est plus apte que le roman à restituer notre conception fragmentée du réel, dans un monde qui nous semble avoir perdu la cohérence que conféraient les systèmes idéologiques ou religieux*³⁸² ». Citant plus loin les propos G.K Chesterton, un des maîtres de Borges, Aubrit écrit :

Notre attirance moderne pour la nouvelle n'est pas un épiphénomène. Elle est le signe d'un sens réel de la fugacité et de la fragilité ; elle signifie que l'existence est seulement

³⁸⁰ Dominique Aury, *Défense de la nouvelle*, L'Harmattan, Paris, p. 102.

³⁸¹ Arland Marcel, «La Nouvelle», *Lettres de France*, Albin Michel, 1951.

³⁸² Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, op.cit, p.152.

*une impression, et peut-être seulement une illusion*³⁸³.

En effet, la nouvelle est un récit qui aménage des silences, des zones d'ombres, qui laisse en suspens des interrogations. Portée vers l'ironie et l'ambiguïté, comme c'est le cas de la forme brève moderne, certaines nouvelles de Philippe Claudel refusent une lisibilité trop grande et instituent une incertitude interprétative. L'étude qui suit va justement s'intéresser à un thème récurrent dans les nouvelles claudéliennes, et qui nous semble important dans la construction du sens et donc de l'interprétation. Il s'agit du thème de la Grande Guerre. Cette partie de notre travail se propose de comprendre les différentes évocations de la Grande Guerre et la façon dont la forme brève, en usant de procédés qui lui sont propres, institue une polyphonie de lecture.

L'Histoire a une part prépondérante dans les textes de Philippe Claudel. Il ne s'agit cependant pas de n'importe quelle Histoire mais de celle de la guerre en général et de la Grande Guerre plus particulièrement. Nous allons voir que cette représentation de l'Histoire dans les textes paraît essentielle à la construction du sens en raison de la brièveté de la nouvelle. Le thème de la guerre, ne peut pas être perçu par un lecteur naïf qui lit innocemment au premier degré. L'inscription de la guerre dans la nouvelle de Philippe Claudel va donner une visée de l'apologue et donc argumentative aux nouvelles. D'une manière générale, la littérature parle de la Grande guerre. Toutefois la nouvelle, et plus particulièrement celle de Philippe Claudel, la traite d'une façon qui lui est propre. Le lecteur est invité à lire ces nouvelles où la guerre est représentée entre les lignes comme une fable qui n'expose qu'indirectement le point de vue de l'auteur.

³⁸³ Idem.

Nous pensons que si notre auteur a recours à la nouvelle, c'est que celle-ci lui permet de dire et de transmettre à son lecteur certains messages que le roman ne lui permet pas. C'est du moins ce que nous allons démontrer dans cette partie. Cela rejoint les propos de Franck Evrard lorsqu'il aborde la nouvelle :

«Parce qu'elle condense le multiple, la métaphore est une figure privilégiée de la nouvelle. Visant souvent à une généralisation, tendant vers le conte moral ou la parabole, elle sollicite l'interprétation métaphorique ou symbolique. Les nouvelles modernes (Kafka) restent cependant dans l'ambiguïté et l'indécidable. L'opacité du sens allégorique ne bloque pas l'interprétation et ne fige pas le sens³⁸⁴».

Philippe Claudel fait partie de ces écrivains qui ont accordé une grande place au thème de la guerre dans leur fiction. Parmi les trois nouvelles qui composent *Trois petites histoires de jouets*, deux introduisent ce thème dans la trame du récit. Si la nouvelle intitulée «Mains et merveilles» revient sur la Guerre de 14-18, celle de «Pierrot Lunaire» ne situe pas les événements historiques de manière directe mais laisse planer le doute sur l'époque et les événements tragiques vécues par le personnage principal et sa famille. Une manière peut-être pour Philippe Claudel de donner un caractère universel à la guerre. Cette dernière est également représentée dans le recueil *Le Monde sans les enfants*, à travers la lettre du petit Wahid, un enfant qui parle dans sa lettre d'une guerre plus récente, connue de notre époque, et qui a vu détruire sa ville mythique Bagdad. L'énoncé ironique de cet enfant inscrit justement la nouvelle dans le polysémique car il est porteur d'un autre sens qui est littéralement délivré.

Cependant, la guerre prend également place, et ce de manière très récurrente, dans le roman de Claudel. On cite, à titre d'exemples, ses célèbres romans *Les*

³⁸⁴ Franck Evrard, *La Nouvelle*, Seuil, coll. Lettres, 1997, p.51.

Âmes grises, Le rapport de Brodeck, ainsi que La Petite fille de Monsieur Linh.

Rappelons-le, dans le roman *Les Âmes grises*, paru en 2003, le récit se passe durant la Première Guerre mondiale. C'est la confession d'un ancien inspecteur qui fait un retour dans le passé de sa vie où il devait enquêter sur le meurtre d'une fille de dix ans, surnommée Belle du Jour. L'auteur ne situe pas géographiquement le village du narrateur, peu importe le lieu de l'action, puisque l'importance est sa proximité avec la ligne du front. La Première Guerre mondiale est omniprésente dans le roman. Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'un roman de guerre, l'auteur utilise ce décor comme un arrière-plan de la vie provinciale. La ville foisonne de soldats qui montent au front, les hôpitaux regorgent de blessés qui gémissent et les rues sont envahies par les bataillons. La guerre va envahir l'écriture même du narrateur et occuper ses pages blanches sous forme de métaphores. Une manière pour dire que l'on a beau s'indigner devant le meurtre d'une fille de dix ans, aussi infâme soit-il, il semble bien dérisoire devant les milliers de personnes sacrifiées.

La Petite fille de Monsieur Linh, publié en 2005, raconte l'histoire du déracinement et de l'exil que subit le personnage principal Monsieur Linh. La guerre est évoquée implicitement à travers la solitude du personnage, le massacre de ses proches : ceux qui « *savaient [son nom] sont morts autour de lui*³⁸⁵ », ainsi que son impuissance à changer le monde. Ce roman peut également être lu comme un récit bref. En effet, *La Petite fille de Monsieur Linh* partage des caractéristiques en commun avec ceux de la nouvelle. En premier lieu, ce roman met en œuvre une forme simple dont les éléments constitutifs, tels que l'action, les personnages, les décors, etc., sont en nombre limité. En second lieu, il forme un tout qui porte la marque de l'irréversible. En effet, à l'économie des moyens mis en œuvre correspond une grande intensité de l'effet produit: la fin de la nouvelle *La Petite fille de Monsieur Linh* fait inéluctablement penser à la clause de la nouvelle.

³⁸⁵ *La Petite fille de Monsieur Linh*, p.9.

Le troisième roman que nous citons comme exemple de la représentation de la guerre dans le roman de notre auteur lorrain est celui publié en 2007, à savoir *Le rapport de Brodeck*. L'histoire se passe au lendemain de la Seconde Guerre mondiale dans l'Est. Ici encore, l'auteur ne donne pas de précision sur le lieu géographique. Le personnage principal, Brodeck, dont le métier est d'établir des rapports sur la flore, la faune, le climat et les saisons, se voit attribuer une nouvelle mission par les villageois, différente de celles qu'il a pour habitude d'accomplir. Sa mission est d'établir le rapport du terrible événement qui vient de se produire. Il est choisi parce qu'il « *sait les mots* » et il va pouvoir relater le meurtre d'un étranger pendant la Seconde guerre mondiale.

La guerre occupe une grande place dans l'écriture de Ph. Claudel, ce rappel que nous venons d'établir de quelques références à la guerre montre très bien la tendance de notre auteur à inscrire ce thème dans son œuvre de manière générale. Cependant, il importe pour nous, maintenant, de comprendre la signification de la représentation de la Grande Guerre dans le genre de la nouvelle claudélienne. D'autant plus que nous pensons que la nouvelle parvient, en raison de ses caractéristiques propres, à davantage frapper et agir sur le lecteur que le roman. La nouvelle, et plus particulièrement la nouvelle-instant, nous allons le démontrer, permet de faire passer les idées de l'auteur. Nous considérons que la nouvelle, en raison de ses caractéristiques et de sa spécificité permet de donner à lire de manière immédiate au lecteur : « *elle prend moins de mots, c'est un raccourci vers le cœur*³⁸⁶ ». Elle arrive à transformer le lecteur, tout en traitant toutes sortes de sujets, tel que celui de la guerre. Dans cette analyse, nous allons d'abord démontrer l'intérêt de Philippe Claudel pour la forme brève qui lui permet, en raison de ses caractéristiques, de dire des choses que le roman ne lui permet pas.

³⁸⁶ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Dunod, Paris, p.19

Dans son ouvrage intitulé *La littérature française au présent*³⁸⁷, Dominique Viart parle de la «littérature contemporaine et la Grande Guerre». Viart y consacre toute une partie aux textes littéraires contemporains qui s'intéressent à ce sujet. On peut trouver dans cette même partie, plusieurs chapitres dédiés à la Grande Guerre, notamment celui que l'on vient de citer, mais aussi « Mémoire et «enquête» », «la Seconde Guerre mondiale », « La littérature des camps », ainsi que « L'apocalypse... et après». C'est pour dire l'intérêt accordé à la Grande Guerre dans les textes littéraires contemporains. Ce spécialiste affirme que « [...] *La Première Guerre mondiale est l'époque à laquelle la littérature contemporaine fait le plus référence, parce qu'elle y cherche l'origine historique et problématique d'un siècle de ténèbres et de désillusions*³⁸⁸».

Un certain nombre de questions se sont donc posées à nous. Pourquoi l'auteur qui fait l'objet de notre étude fait-il référence à la guerre ? Quel regard porte-t-il sur la Grande Guerre ? Comment ses personnages sont-ils représentés ? S'agit-il de simples témoins de la réalité, auquel cas cette réécriture de la Grande Guerre s'inscrira du côté documentariste et du roman historique, ou s'agit-il pour lui de puiser dans l'histoire, les moyens d'exprimer ses idées et ses attitudes vis-à-vis d'une société étouffée ? La référence à la Grande Guerre ne serait-elle pas une sorte de proposition, de la part de l'auteur, d'interroger le passé et de réactiver l'Histoire de l'humanité pour mieux saisir notre présent toujours menacé par la guerre ?

D'ailleurs, Dominique Viart avait déjà relevé ce lien entre la présence du thème de la Grande Guerre chez les auteurs contemporains et les craintes du risque de déclenchement de guerre nucléaire aujourd'hui.

³⁸⁷ Dominique Viart, op, cit.

³⁸⁸ Dominique Viart et Bruno Vercier, op, cit, p. 131.

Afin de trouver des réponses à ces questions, nous nous sommes attelés à faire « éclater la linéarité du texte³⁸⁹ » pour comprendre cette représentation de la guerre à partir d'un repérage, qui se veut le plus exhaustif possible, et d'un travail d'interprétation. L'image de la guerre que nous avons dégagée se trouve représentée à plusieurs niveaux : à travers un message d'un personnage enfant avec la lettre de Wahid, le discours ironique de Philippe Claudel qui dénonce l'absurdité de l'existence, dans la quête du passé et le besoin de la transmission de la mémoire aux générations qui ne se souviennent pas de la guerre.

2. Une vigoureuse tension formelle :

Avant d'aborder la signification de la représentation de la guerre dans les nouvelles de Philippe Claudel, nous avons jugé qu'un rappel de la place de la première Guerre Mondiale en littérature serait intéressant, et s'avère même incontournable³⁹⁰.

2.1. La place de la Première Guerre mondiale en littérature :

La première Guerre Mondiale a inspiré plusieurs écrivains qui avaient besoin de témoigner de ce que fut le champ de bataille au quotidien. Ils ont néanmoins choisi de représenter la guerre à travers des fictions plutôt que de publier des témoignages. Il semble que lorsque l'on considère avec du recul le succès de ces œuvres, le roman et, dans une moindre mesure, la forme brève sont les deux genres les plus représentatifs dans ce champ thématique.

Aujourd'hui encore, on entend parler de la Grande Guerre chez les écrivains contemporains, après un mur de silence qui a duré entre 1945 et 1980. Il est vrai

³⁸⁹ Laurent Jenny, *La stratégie de la forme*, *Revue Poétique* n°27, 1976, p. 266.

³⁹⁰ <http://www.Fabula.org/actualites/la-premiere-guerre-mondiale>.

que des écrivains tels que Barbusse, Giono ou Martin du Gard sont devenus incontournables et sont vraiment considérés comme des modèles lorsqu'il s'agit d'interroger la représentation de la Grande Guerre en littérature. Néanmoins, des auteurs contemporains reconsidèrent cet événement qui a marqué le XXème siècle : on cite parmi eux Cl. Simon, L. Gaudé, S. Japrisot, L. Gaudé.

Notre auteur Philippe Claudel se situe justement parmi cette génération qui a choisi de revisiter cet événement majeur du XXème siècle qu'elle n'a pas vécu puisque la plupart de ces écrivains sont nés après 1945 et n'ont donc pas vécu cette guerre.

Les textes littéraires n'ont pas la prétention de restituer le réel mais se méfient de l'esthétique réaliste des décennies précédentes.

Quelles sont les procédés d'écriture, les modes de représentation de la Grande Guerre dans notre corpus ? Ce sont autant de questions qui se profilent à partir de cette analyse que nous voulons mener dans cette partie.

2.2.La nouvelle-instant, l'instantanéité face à une Histoire défaillante:

D'ailleurs, en ce qui concerne le rapport de l'Histoire et de la fiction, Pierre Macherey affirme que la présence de l'une dans l'autre est à la fois nécessaire et travaillée dans la perspective choisie par l'auteur. *« Cette Histoire n'est pas un rapport à l'œuvre dans une simple situation d'extériorité : elle est présente en elle, dans la mesure où l'œuvre pour apparaître, avait besoin de cette Histoire, qui est sa seule et principale réalité, ce à quoi elle doit avoir recours pour y trouver ses moyens d'expression³⁹¹ ».*

³⁹¹ Pour une théorie de la production littéraire, Paris, Maspero, 1966, p.114.

Le recours à l'Histoire peut avoir une fonction libératrice pour le romancier.

«S'il est vrai qu'une des fonctions de la fiction, mêlée à l'histoire, est de libérer rétrospectivement certaines possibilités effectuées du passé historique, c'est à la faveur de son caractère quasi historique que la fiction elle-même peut exercer après coup sa fonction libératrice³⁹²».

Au cours de la dernière décennie, l'actualité a quelque peu ébranlé la crédibilité du discours sur l'Histoire: dénégations, rectifications, découvertes de taches blanches ou de zones d'ombre. Les témoignages les plus tangibles sont peut-être finalement ceux qu'apportent les objets, les lieux et les paysages, investis d'une fonction épiphanique. La force du témoignage n'est plus dans l'expression, dans la narration, mais dans une pensée qui traverse la conscience, dans une image, une photo, un accessoire, le nom d'une rue ou d'une place.

Dans la nouvelle intitulée «Pierrot Lunaire» in *Trois petites histoires de jouets*, Philippe Claudel met en pratique ce point de vue d'une manière assez surprenante dans la mesure où il insiste sur les objets mais en effaçant au maximum le cadre historique. Le personnage principal est un homme qui fait un retour dans le passé douloureux de la guerre. Il se retrouve enfant, âgé de trois ans, à assister à l'exode de sa famille durant la guerre, bien incapable d'évaluer, de juger, ce qu'il voit. Seul un jouet, un pantin qu'il tenait dans les bras durant l'exode a pu lui rappeler, bien plus tard, ce passé oublié.

Chez Philippe Claudel, l'évocation du passé n'a aucun caractère documentaire. Elle vise seulement à attirer ironiquement l'attention sur l'abîme qui sépare la conscience de l'observateur, acteur et témoin des événements qu'il est en train de

³⁹²³⁹²P.Ricoeur, Temps et récit III, le temps raconté, aux éditions du seuil, Paris, 1985, p.278.

vivre sans savoir qu'ils sont peut-être en train de devenir de l'histoire. Tel est le cas de la lettre du petit Wahid. A travers celle-ci, Wahid raconte la guerre qui ravage son pays. Il y transparaît justement tout un discours ironique. Philippe Claudel met ainsi en question la conscience historique, objet de nombreuses discussions parmi les théoriciens occidentaux dans les dernières décennies. Dans son étude *Comment on écrit l'histoire*, Vigne affirme que cette conscience ne peut pas s'enraciner dans l'historicité, car ce qui lui est accessible, c'est seulement l'écoulement du temps et non l'Histoire :

«Si un Dasein contemple un buffet ancien, il pourra donc se dire que ce meuble est usé, qu'il est vieux, plus vieux que lui-même, mais, contrairement à ce que prétend Heidegger, il ne pourra pas se dire que le meuble est «historique». L'histoire est une notion livresque et non un existential ; elle est l'organisation par l'intelligence de données qui se rapportent à une temporalité qui n'est pas celle du Dasein ».

Et il est vrai que, chez Philippe Claudel, la conscience du personnage de la nouvelle «Pierrot Lunaire» mais aussi celle de Firmin Vouge de «Mains et merveilles» in *Trois petites histoires de jouets*, passent à côté de la temporalité de l'histoire. Ce qui importe n'est pas tellement l'histoire dans sa durée mais ce que vit le personnage à un moment décisif. L'instant révélateur devient plus important que l'Histoire. Dans «Le petit voisin», in *Le Monde sans les enfants*, la conscience historique est de nouveau mise en question à travers la perception d'un enfant prénommé Wahid. Ce dernier raconte la guerre à travers sa perception.

Philippe Claudel choisit souvent un moment décisif dans la vie de ses personnages, comme avec Firmin ou celui de la nouvelle « Pierre Lunaire», pour

nous conter non pas un enchaînement de faits mais un instant caractéristique. Cette conception de l'instant a été définie par les théoriciens comme un type de récit bref, à savoir la nouvelle-instant qui a permis le renouvellement du genre. Jean-Pierre Aubrit³⁹³, dans son ouvrage cité plus haut, revient sur la définition de la nouvelle-instant :

« Cette caractéristique esthétique de la forme brève est exactement contraire à celle du roman. Elle oppose à sa continuité le choix d'un seul moment, elle ne décrit pas l'existence d'êtres, mais au moyen d'une coupe, d'un prélèvement, elle nous initie à leurs existence intime, elle nous les montre non dans un enchaînement de faits mais dans un instant caractéristique. »

Cette conception de la nouvelle qui fixe et sature le présent a profondément et durablement renouvelé l'esthétique du récit bref. A partir de ses analyses des recueils de Marcel Arland, René Godenne lui a donné le nom de « nouvelle-instant » pour l'opposer à la « nouvelle-histoire ». Il nous semble important de rappeler cette définition :

« Il s'agit dans ce type de récit, de saisir des instants dans ce qu'ils ont de décisif, soit par leur exemplarité, soit au contraire par leur caractère exemplaire. Dans le premier cas c'est une brusque prise de conscience où s'éclaire brutalement le sens d'une vie. Dans le second, c'est l'équivalent de la « crise » de la tragédie classique, l'épreuve au terme de laquelle va se réorienter le cours d'une existence. Mais dans l'un et l'autre, les personnages sont moins situés dans une durée que saisis dans un geste fugitif, un éclairage brusque qui laisse le reste dans l'ombre : le présent est lourd de tout le passé qui l'explique et le justifie. En conséquence, le point de gravité du récit se déplace du

³⁹³ *Le Conte et la nouvelle*, op. cit. pp. 90-91.

chronologique au psychologique, et le nouvelliste s'attache moins à structurer son récit sur l'axe vertical de la narration qu'à le ramifier sur l'axe horizontal de la perception et de la conscience³⁹⁴ ».

Par ailleurs, les trois nouvelles qui composent le recueil *Trois petites histoires de jouets* sont inspirées de l'industrie du jouet en bois. Un hommage est rendu à la région de Franche-Comté où cette industrie a connu des années prospères. L'auteur remerciera d'ailleurs personnellement, à la fin du recueil, les personnes qui l'ont accueilli et qui ont rendu son travail possible, et particulièrement le personnel du Musée Moirans-en-Montagne.

Philippe Claudel ne s'arrête pas là, puisqu'il va jusqu'à publier une carte sur la géolocalisation des sites des Musées des techniques et cultures comtoises et leurs coordonnées. Il est évident que cette recherche documentaire sur l'industrie du jouet confirme l'intérêt accordé à l'objet en question dans cette nouvelle. Cet intérêt, rappelle dans la trame du récit le nouveau roman, où l'objet prend son poids d'existence. Le personnage claudélien rappelle, lui aussi, le nouveau roman puisqu'il est souvent privé de nom, où s'il en porte un, celui-ci reste insignifiant.

Les trois nouvelles mettent respectivement en scène un personnage dont la vie sera bouleversée à cause d'un jouet. En effet, l'homme se crée dès son enfance un rapport d'affection et d'attachement avec l'objet, cristallisant l'émotion à un moment précis de la vie.

Faut-il rappeler que l'instantanéité est un élément clé dans certaines nouvelles contemporaines? Aussi, Philippe Claudel arrive-t-il à capter l'intérêt du lecteur à travers l'instant présent vécu par son personnage principal, lequel va bouleverser

³⁹⁴ Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, op. cit, pp. 90-91.

toute sa vie. L'instant crucial vécu par le personnage paraît tellement vrai, en raison des moyens mis en œuvre par le nouvelliste, qu'on a l'impression en tant que lecteur de vivre et de découvrir ce moment en même temps que lui. L'instantanéité de la nouvelle fait que le lecteur peut même s'y reconnaître et parfois même influencer son comportement ou sa manière de penser. Dans son ouvrage *Lire la nouvelle*, Daniel Grojnowski³⁹⁵ évoque, dans ce sens, la violence instantanée que la nouvelle produit au niveau de la lecture :

« [...]le lecteur est en présence d'un texte «nu» ; il est en prise directe avec un récit dont le propos est de capter son intérêt, et, sinon d'«instruire et plaire», du moins d'influencer sur lui, de proposer des valeurs, une vision des choses. Cortázar raconte qu'à la lecture d'un de ses récits, un ami dont les réactions l'incitaient à des reformulations, a d'un coup de poing fait voler en éclats le miroir de sa salle de bain. ».

De son côté, Pierre Tibi parlant d'un « *isomorphisme du bref et de l'aigu*³⁹⁶ », montre comment la nouvelle, travaillant plus en profondeur qu'en surface, trouve une expression métaphorique à travers les images de l'agression ou de la guerre.

Signalons enfin que la psychologie considère que certains jouets, tels que les peluches et les poupées chiffons, sont les plus représentatifs des jouets affectifs, car ils permettent à l'enfant de mieux établir la relation avec l'adulte, de créer un état de sécurité et de surmonter les tensions et les angoisses. L'enfant ne sait pas très bien si cet objet fait partie de lui-même ou du monde extérieur. La preuve en est qu'il l'emporte partout. Dans la nouvelle «Pierrot Lunaire» in *Trois petites histoires de jouets*, le point fort de l'histoire, le moment révélateur, c'est lorsque le personnage principal en visite d'un musée de jouets, voit et observe

³⁹⁵ *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p.115.

³⁹⁶ Pierre Tibi, « La nouvelle –Essai de compréhension d'un genre », in *Aspects de la nouvelle— Théorie du genre*, Cahiers de l'université de Perpignan, n°4, 1988, (citer par Franck Evrard, *La nouvelle*, Paris, Seuil, Collection dirigé par Jacques Généreux et Edmond Blanc, 1997, p.59.)

attentivement un pantin :

*«C'était un petit Pierrot bancal, grossier, mal peint, au regard ourlé de noir, au sourire de mystère et de mélancolie, une larme figée à son œil gauche, un pantin à trois sous que l'on vendait dans les rues jadis. Alors il sentit, en même temps que le pantin paraissait le fixer lui, et lui seul, comme il n'aurait pu fixer personne d'autre, même si des milliers, des centaines de milliers d'hommes et de femmes eussent été dans le même lieu, il sentit s'ouvrir dans sa chair une immense déchirure, comme si d'un coup et sous l'effet du regard de ce Pierrot de bois, tout son être se fendait en deux, jusqu'à l'âme, une déchirure nette, violente mais aucunement douloureuse, un voile que l'on fend d'un trait, un voile ou plutôt un lourd rideau posé sur la part la plus intime de sa mémoire, et cela depuis plus de cinquante années».*³⁹⁷

La nouvelle, ici, se consacre alors à un moment décisif à partir duquel bascule l'équilibre des choses.

A travers ces nouvelles, le lecteur ne peut qu'adhérer, prendre position et partager la douleur du personnage principal. Philippe Claudel arrive, par le biais de la nouvelle-instant, à capter son intérêt et le sensibiliser pour dénoncer la violence qui sévit sur les populations. Les enfants d'hier sont devenus des hommes d'aujourd'hui mais dont le passé douloureux n'a pas été pansé. Le personnage de Pierre Lunaire n'a pas de famille, la guerre le prive des êtres les plus chers.

Philippe Claudel met en évidence l'absence de jouets dans l'enfance de son personnage. La guerre démolit les rêves des enfants, leur supprime leurs droits les plus élémentaires, une famille, un foyer, des jouets... Peindre la réalité la plus

³⁹⁷ *Trois petites histoires de jouets*, p.71.

amère est une procédure pour dénoncer l'injustice de la guerre. Les massacres, les centres de détention sont décrits à travers les yeux d'un très jeune enfant qui ne comprend pas ce qui se passe autour de lui. Parce que son seul souci et de rester auprès de ses parents, cet enfant devient une page vide par l'oubli dès lors qu'il est coupé de cette famille.

Dans son célèbre ouvrage intitulé *La littérature au présent*, Dominique Viart considère que :

«Philippe Claudel préfère l'allégorie d'une guerre indéterminée, mais les allusions sont transparentes : revenu d'un camp où il fut réduit à l'état de bête, le narrateur est sommé de raconter les événements qui ont déchiré un village livré à l'occupation et à la collaboration (Le Rapport de Brodeck, 2007). Les livres de notre temps sont des appels à la vigilance.³⁹⁸»

L'aspect universel que veut donner Philippe Claudel à l'Histoire, pour que chacun s'identifie et tire des leçons d'un passé lourd d'intolérance, se retrouve dans la nouvelle, mais aussi à travers ses romans. Cette assertion nous semble d'autant plus plausible à travers cette déclaration de l'auteur.

En effet, dans une interview³⁹⁹ publiée en 2007 dans la revue de presse Européenne Eurotopics Philippe Claudel, qui s'exprimait sur la démarche de son roman *Le Rapport de Brodeck*, affirme : *«Il concerne aussi la Shoah, mais il va au-delà. Pour moi, c'est avant tout une exploration de l'inhumain, qui a existé avant et subsistera après. Il y a des pogroms depuis des siècles, et il y aura des*

³⁹⁸ Dominique Viart et Bruno Vercier, op. cit. p.191.

³⁹⁹ [http://www. Eurotopics.net/home/autorenindex/autor_claudel_philippe/](http://www.Eurotopics.net/home/autorenindex/autor_claudel_philippe/)

répliques sismiques. Le mot «juif» n'est jamais prononcé dans le roman, parce que je voulais que le lecteur y reconnaisse tout étranger : celui qui est différent, l'autre. Le livre s'est construit sur l'observation d'une société qui ne tolère pas l'autre. Il renvoie donc au présent. Comment accueille-t-on l'étranger aujourd'hui ? J'aime entraîner les gens là où ils n'iraient pas forcément... Le fil rouge, c'est la culpabilité et le trop-plein de mémoire. Doit-on se souvenir de tout ?».

Enfin, nous avons démontré à travers cette analyse que c'est toute la stratégie de l'implicite, en plus des caractéristiques qui sont propres à nouvelle c'est-à-dire la brièveté, l'instantanéité et son aspect incisif, qui propose une évasion dans l'imaginaire et l'interprétation. Le lecteur des nouvelles claudéliennes est obnubilé par ce qui arrive au personnage et ne peut que compatir à sa douleur. La nouvelle-instant, pour laquelle opte souvent Philippe Claudel, permet d'agir de la meilleure façon sur le lecteur et de faire partager la conception du monde du nouvelliste. D'ailleurs, la lecture de la nouvelle, une fois achevée, continue à raisonner en lui et prolonger ainsi le récit.

2.3 L'ironie comme stratégie d'écriture, le réel absurde :

Firmin est lui aussi victime de la guerre qui lui a ôté ses mains. En effet, Philippe Claudel à travers cette «nouvelle-instant» montre que les traces de la guerre ne demeurent pas seulement dans la psyché mais aussi dans le corps. Si, pour le personnage de la nouvelle «*Pierrot Lunaire*», la difficulté est d'accéder à ses propres souvenirs refoulés, de dire enfin ce qui trop longtemps ne pouvait l'être, Firmin vit dans l'instantanéité de la Guerre de 1914-1918. Les dates sont

données avec précision «*Firmin Vouge partit à la guerre le 28 août 1914*⁴⁰⁰». La date de l'accident : «*le 5 juin 1918 au matin*⁴⁰¹». Le lecteur vit, lui aussi, instantanément l'événement.

Philippe Claudel, avec son titre ironique «*Mains et merveilles*», met en scène un personnage âgé de trente ans qui s'engage dans la Première Guerre mondiale mais sans véritable conviction. Dès l'incipit, l'auteur tout en ridiculisant la guerre dénonce les mensonges et les illusions qu'elle tient face à l'impuissance des individus :

*«Trois semaines plus tôt, ils avaient quitté leurs maisons, leurs familles, leurs fiancées ou leurs femmes dans des airs de chansons, des sourires, des vapeurs de vin, de belles certitudes, campant chacun sur des postures bravaches. Certes il y avait eu des pleurs, un peu, mais tant de promesses assurées, de retours, de baisers et de musiques, que la guerre ne pouvait apparaître alors qu'à la main d'un jeu cocasse, d'une parenthèse brève qui ne laisserait dans les mémoires que des souvenirs héroïques et de belles camaraderies*⁴⁰²».

Les mensonges et les désillusions de la guerre s'opposent à la terrible réalité à laquelle justement Firmin Vouge sera confronté, mais aussi à travers les lettres de son vieux père dans lesquelles il tenait la chronique des morts :

«[...] mort Lucien Saveira, juillet 1915, aux Eparges; mort Siméon Monsiel, décembre 1916, à Verdun. Mort le gros

⁴⁰⁰ *Trois petites histoires de jouets*, p. 25.

⁴⁰¹ *Idem*, p. 37.

⁴⁰² *Trois petites histoires de jouets*, p.25.

Alfred Badier qui imitait si bien les Boches, janvier 1917, dans la Somme. Mort Félix Lansoy, mai 1918, à Verdun⁴⁰³».

La guerre n'est pas «une simple parenthèse» ou «un jeu cocasse» comme le suggérait ironiquement l'incipit, car la réalité historique est toute autre:

«La guerre dura ce que l'on sait. C'est-à-dire d'innombrables mois, c'est-à-dire plus d'un millier de jours et de nuits. Firmin Vouge y tint sa place comme des millions d'hommes des deux camps. Il souffrit, il eut froid, faim, soif. Il eut peur. Il supplia. Il insulta le nom de Dieu. Il espéra. Il pria. Il vit mourir autour de lui des centaines de ses semblables, et chaque fois que l'un d'entre eux mourait, c'est un peu comme si une partie de lui-même mourait, ou s'éteignait à jamais, sans possibilité aucune que cette lumière ne puisse un jour se rallumer et réchauffer son corps. Il connut les marches forcées sous le feu des obus, l'immuable attente dans les tranchées qui l'été ressemblaient à des fours, et l'hiver, à des rivières de boue, profondes, dans lesquels les corps s'épuisaient en s'engluant»⁴⁰⁴.

L'incipit de cette nouvelle, à savoir le départ pour la guerre «*héroïque et de belles camaraderies*» de Firmin mais aussi de tous les autres : «*Firmin Vouge partit à la guerre le 28 août 1914⁴⁰⁵*», s'oppose à la clausule. Ainsi lit-on à la fin de la nouvelle «*Mains et merveilles*»:

⁴⁰³ *Trois petites histoires de jouets*, p. 35.

⁴⁰⁴ *Trois petites histoires de jouets*, p.31.

⁴⁰⁵ *Idem*, p.25.

« Il [lFirmin] sourit, se moqua de lui-même, aspira l'air à pleine bouche et se mit en route en fredonnant la chanson⁴⁰⁶ ».

En effet, bien que l'incipit ironise sur la guerre, la fin de la nouvelle, métaphore éclairante, dévoile le visage grinçant de l'Histoire. La dérision transparaît à travers la fin de Firmin qui a enfin compris la désillusion, mais un peu trop tard, puisque c'est à sa mort qu'il a ce regard. L'ironie va également transparaître à travers les propos de Firmin qui, avant de mourir, recourt au même ton ironique et moqueur que l'auteur.

C'est par le biais de l'ironie que le petit Wahid, le personnage narrateur de la nouvelle intitulée «Le petit voisin», in *Le Monde sans les enfants*, s'insurge contre la cruauté d'une guerre qui a ravagé son pays, contre l'injustice que celle-ci génère et contre la peur à laquelle se voit condamnée sa communauté.

«Parce que tu sais, chez moi, c'est-à-dire juste à côté de chez toi, oui, là, sur l'autre palier, eh bien c'est la guerre. Oui, oui, la guerre. La guerre comme dans les films, comme à la télévision, sauf que chez moi, à Bagdad, c'est en vrai, ce n'est pas un film. Il y a du bruit, de la fumée et des morts, et pas des morts qui se relèvent après avoir joué aux morts. Non, des vrais morts qui restent morts tout le temps et pour toujours⁴⁰⁷ ».

Dans un article publié dans le cadre d'un colloque accessible sur Internet, Pierre Schoenjes⁴⁰⁸ met en évidence le rapport entre l'ironie et l'évocation de la Grande Guerre dans la littérature française contemporaine. Nous avons jugé nécessaire de reprendre quelques passages de cet article intitulé «Ironie et nostalgie», qui

⁴⁰⁶ Trois petites histoires de jouets, p.58

⁴⁰⁷ *Le monde sans les enfants*, pp..53-54

⁴⁰⁸ Pierre Schoentjes, Université de Gand, "Ironie et nostalgie", *Hégémonie de l'ironie ?*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1042.php>, (publié sur *Fabula* le 22 juin 2008)

non seulement parle de l'ironie dans les textes français d'aujourd'hui mais cite même l'auteur qui nous intéresse, à savoir Philippe Claudel. L'article met en évidence l'aspect ironique dans son écriture de manière générale, c'est-à-dire le genre romanesque mais aussi la forme brève. Nous avons pensé que situer Ph. Claudel dans le champ littéraire actuel peut nous aider à mieux comprendre son écriture.

En s'appuyant sur la remarque de Bruno Blanckeman, dans son ouvrage intitulé *Les fictions singulières*⁴⁰⁹, Pierre Schoenjes écrit :

« *L'ironie assure dans le roman actuel une position pleinement créatrice, tout à la fois ludique, parodique et porteuse de dérision. Ludique, elle permet de disjoindre les synchronies élémentaires de la fiction, énoncer des faits et produire des sèmes par exemple* ».

L'auteur fait remarquer que les études critiques ont tendance à cibler l'ironie chez certains écrivains contemporains. Cette même critique montre ainsi l'existence d'un noyau d'écrivains ironiques. Cependant l'auteur de l'article ne semble pas d'accord puisque, selon lui, d'autres écrivains méritent aussi ce titre. A titre d'exemples il cite Philippe Claudel entre autres : « *D'autres auteurs plus ou moins (re)connus qui, à des titres divers, mériteraient le label d'ironiques : Frédéric Beigbeder, Renaud Camus, Philippe Claudel, Eric Chevillard, Jean Echenoz, Christian Gailly, Michel Houellebecq, Milan Kundera, Patrick Modiano, Christine Montalbetti, Amélie Nothomb, Georges Perec, Olivier Rolin, Jean Rouaud, Christian Oster, Jean-Philippe Toussaint, Claude Simon* ».

Tout en rappelant l'étymologie du mot que nous citons ci-après, l'auteur affirme que l'ironie est un mode d'écriture pour la Grande Guerre: « l'ironie « interroge »: c'est une pratique évaluative, un jugement critique qui s'exprime indirectement ; protéenne, elle peut être simultanément synonyme d'antiphrase et de littérature ».

⁴⁰⁹ Pierre Schoenjes, *Les fictions singulières*, Paris, Prétexste, 2002, p.p.59-61.

«Aujourd'hui toutefois, l'ironie est bien présente dans les romans qui se retournent sur la Grande Guerre. Il y a d'abord ces ironies qui, conformément à une pratique qui remonte à l'époque 14-18, s'en prennent à tous ceux que les combattants rendent responsables de la guerre. L'ennemi, les planqués, les civils, les journalistes, les mercantis, les femmes, ... sont autant de cibles privilégiées d'une ironie largement antiphrastique. Ce n'est pas la plus intéressante, même si l'on observe que dans les romans écrits depuis 1980, une catégorie de cibles largement épargnée pendant la guerre se trouve visée par ces traits : les officiers et l'état-major ».

Par ailleurs, l'ironie du sort est un procédé important que l'article va mettre en évidence et que nous retrouvons dans l'écriture des nouvelles claudéliennes:

«Il y a ensuite une conscience très forte de l'ironie du sort, conforme elle aussi à ce qui pouvait s'exprimer pendant la Première Guerre mondiale, mais poussée sans doute encore plus loin dans la mesure où le regard porté aujourd'hui sur cette guerre souligne de manière très forte l'absurdité. L'enjeu de 14-18, qu'on l'imagine comme un moyen de mettre fin au militarisme expansionniste de l'Allemagne ou comme une lutte de la « civilisation » contre la « Kultur », a largement été oublié aujourd'hui par les lecteurs. Dans une Europe unifiée, le grand public peine à imaginer que des oppositions aient pu être puissantes au point d'entraîner les peuples dans ce suicide collectif, pour reprendre ici la formule de Barbusse qui s'est imposée ».

L'ironie du sort peut concerner un destin individuel : l'article cite les personnages qui meurent accidentellement pendant une accalmie ou qui sont tués au moment même de l'armistice. Les coïncidences malheureuses sont soulignées,

comme chez Philippe Barbeau, où le personnage Eliane reçoit simultanément une carte qu'elle avait envoyée au lendemain du départ de Joannès « celle où elle avait écrit : Reviens vite » et l'avis de décès qui précise qu'il est « mort et enterré».

Il s'agit également de l'erreur de jeunesse, on peut d'ailleurs la retrouver chez Firmin, le personnage de la nouvelle «Mains et merveilles» In *Trois histoires de jouets*. Ce dernier part à la guerre par erreur et sans conviction⁴¹⁰.

L'ironie peut concerner les commémorations. Ici, l'article cite comme exemple Philippe Claudel :

« Pour donner davantage de poids aux commémorations, d'autres écrivains choisissent de les situer dans l'immédiat après-guerre, quand la souffrance est encore très présente. Philippe Claudel, par exemple, évoque l'inauguration d'un monument aux morts le 11 novembre 1920 et distille de l'émotion malgré le cérémonial pompeux :

«Le maire [...] fit un discours, trémolos, envolées, roulements d'yeux, puis lut les noms des quarante-trois pauvres gars de la petite ville morts pour la patrie, en laissant après chaque nom le temps à Aimé Lachepot, le garde champêtre, de donner un grave roulement de tambour. Des femmes pleuraient, tout en noir, et des enfants encore petits leur donnaient la main en essayant de les entraîner vers la boutique de Margot Gagneure qui vendait à deux pas toutes sortes de bricoles et notamment des bâtons de réglisse et des sucettes au miel⁴¹¹».

⁴¹⁰ Ici, c'est nous qui citons cet exemple de Firmin Vouge

⁴¹¹ Philippe Claudel, *Les Âmes grises*, Paris, Grasset, 2003, p. 229.

Nous pouvons lire comme remarque sur l'écriture de Philippe Claudel, au-delà de ce passage : «Ces phrases des *Âmes grises* mêlent douleur et distanciation, sentiment et ironie, pour constituer cette tonalité particulière qui caractérise l'auteur même au-delà du roman observé».

Il est vrai que la scène de la commémoration des *Âmes Grises* rappelle la cérémonie pompeuse organisée par le maire à deux reprises, le jour du départ et celui du retour de Firmin du front, cinq années plus tard.

Le maire avait été prévenu de son retour. Sur la place, celle-là même où près de cinq années plus tôt, il avait vu partir tous les gars, l'attendait l'ensemble des habitants. Les enfants tenaient des bouquets. Le maire avait déjà dans la main son papier pour le discours. A ses côtés le vieux Vouge, les deux mains posées sur sa canne, se tenait bien droit. Entre deux poteaux, une banderole flottait au vent. Dessus, en grosses lettres rouges et bleues était écrit : « bienvenue Firmin ! Gloire à notre héros ! ». Lorsque la voiture s'arrêta, sur un signe du maire, Marcel Crochetat, le garde-champêtre, fit sonner son tambour, tandis qu'Adrien Boussort, un charbonnier qui maniait la trompette, entonnait un air fossé⁴¹².

Enfin nous pouvons aisément conclure que l'écriture de Philippe Claudel s'inscrit justement dans un champ littéraire contemporain qui choisit de revisiter la Grande Guerre. Ce retour dans le passé douloureux n'est pas dans le but documentaliste ou réaliste. La lecture du passé dans laquelle nous entraînent ces textes se fait par le biais d'un discours imprégné de raillerie et d'ironie. Les nouvelles de Claudel, qui justement s'inspirent de la Grande Guerre, sont pour la

⁴¹² *Trois petites histoires de jouets*, p.42.

plupart ironiques. Sauf que nous avons remarqué que chez notre nouvelliste, le discours ironique n'est pas exclusivement réservé à la Guerre Mondiale puisque d'autres nouvelles claudéliennes, comme d'ailleurs nous allons le relever dans la suite de notre étude, s'inscrivent dans la dérision.

Dans cette étude, nous allons voir à travers d'autres nouvelles ironiques que l'ironie est un procédé utilisé par Claudel pour montrer l'absurdité de l'existence qui ne tient qu'à un fil. Il suffit d'un instant décisif pour que la vie du personnage bascule. On cite «Les Confidents», «L'autre», et «l'enfant qui rentrait dans les livres» des nouvelles qui ironisent sur l'absurdité de l'existence pour montrer que seul l'art est éternel, salvateur et libérateur, qu'il s'agisse de la littérature, de la peinture ou de la poésie. Pour preuve, le personnage de «Mains et merveilles» meurt symboliquement parce qu'il a perdu son carnet où il dessinait les jouets de sa création. La chute de la nouvelle est très révélatrice de l'importance de l'art. Seule la mort libère Firmin. A la fin de la nouvelle, ce dernier s'imagine trouver non seulement son support de création, à savoir le carnet perdu à la guerre, mais aussi sa liberté. En effet, la fin de la nouvelle est un clin d'œil au lecteur sur l'absurdité de notre existence. Firmin est décédé en plein sommeil à la fin de la nouvelle, mais cela n'empêchera pas Claudel de le faire ressusciter dans la dernière phrase de la nouvelle. Cette dernière est une autodérision qui intervient comme une leçon ou une morale :« *Il sourit, se moqua de lui-même, aspira l'air à pleine bouche et se mit en route en fredonnant la chanson*⁴¹³ ».

2.4.L'ironie du sort :

Dans la nouvelle intitulée «Les Confidents» in *Les Petites mécaniques*, Béata Désidério s'entête et s'acharne pour retrouver l'émotion de son rêve. Veuve, la jeune comtesse menait une vie morose. Le vide de son existence va s'accroître après ce rêve. Elle connaîtra le désarroi et finira par se suicider.

⁴¹³ *Trois petites histoires de jouets*, p.58.

Selon Albert Camus, l'absurde naît de la confrontation entre un monde qui n'a pas de sens et le désir de l'homme de trouver un sens à l'univers. La comtesse Béata Désidério se réfugie dans le monde du rêve à la recherche d'émotion. Pour retrouver une forte émotion vécue dans un rêve, elle tentera de le reproduire, en faisant appel à des peintres. Ces derniers sont incapables de satisfaire ses attentes :

«Elle resta longuement devant les trois tableaux : c'étaient de médiocres copies, remarquablement exécutées, d'un modèle idéal qui n'existait qu'au fond d'elle-même. Elle n'aurait su d'ailleurs dire ce qui manquait à ces œuvres pour épouser son rêve[...] mais Béata Désidério ne ressentait rien d'autres en les regardant que le respect pour un travail bien fait, et c'eût été des scènes de chasse, des natures mortes chargées de coquillages et de grappes de raisin, elle n'en aurait été ni moins ni pus émue.»⁴¹⁴

Dans la nouvelle intitulée «L'autre», dans le même recueil, Eugène Frolon, le personnage principal, se lasse lui aussi de sa vie le jour où il lit des vers de Rimbaud. Son existence lui paraît soudainement vide et creuse. Alors il décide de partir à la quête du poète :

«Son projet, jusqu'alors rampant, fut arrêté et la résolution prise sur l'instant : il partirait. Il irait trouver ce Rimbaud. Pourquoi lui dire ? Il n'en savait au juste trop rien. Mais il pressentait que ce voyage serait peut-être la seule façon, et aussi la dernière, de donner à sa vie un autre dessein que celui d'une éternité creuse emplie seulement de kilomètres de cordages vendus, de soirées à se mourir d'ennui chez la notabilité de C., d'étreintes sages dans l'obscurité d'encre de la chambre conjugale.»⁴¹⁵ »

⁴¹⁴ *Les petites mécaniques*, p.62.

⁴¹⁵ *Idem*, p. 90-91.

La fin de la nouvelle nous éclaircis puisque Eugène Frodon découvre que celui qu'il cherchait n'était autre que lui-même. En effet, Rimbaud, le poète tant recherchait, c'était Eugène.

La quête de vérité de la comtesse semble, elle aussi, aboutir à la fin de la nouvelle. Au début, la comtesse tente de retrouver l'émotion du rêve par la réminiscence dans des tableaux de peinture. Bien que cette tentative soit un échec, la comtesse les considérant comme de vulgaires copies, la fin de la nouvelle nous interpelle. L'image de la comtesse Béata Désidério, retrouvée dans la bibliothèque au pied des peintures, est très allégorique. La décrivant comme une sculpture qui orne les niches d'églises, Philippe Claudel a réalisé le rêve auquel Béata aspirée en faisant d'elle l'objet de ce rêve.

«On finit par découvrir la comtesse Beata Désidério dans la bibliothèque où l'on avait laissé sur leur chevalet les trois tableaux de commande. Etendue sur le sol au pied des peintures, elle tenait encore dans sa main décharnée un court poignard avec lequel elle s'était tailladé la gorge et ouvert le ventre. Son corps, d'une grande splendeur quoique fort amaigri, semblait flotter dans un nuage de sang.⁴¹⁶». La vie morose de la comtesse ne tenait qu'à un fil et a basculé à cause d'un rêve. Lequel rêve peut faire penser à la création et à l'imagination, la quête du merveilleux.

L'état délirant de la comtesse à la quête de violentes sensations nous fait encore penser aux hallucinations d'Arthur Rimbaud.

Pour finir, il ne fait guère de doute que l'art ait à ce propos une fonction réparatrice, conjuratoire.

⁴¹⁶ *Les Petites mécaniques*, p. 69-70.

3. L'art, un au-delà de l'absurde :

La nouvelle intitulée «Le garçon qui rentraient dans les livres» in *Le Monde sans les enfants* met en lumière une terrible vérité que vivent les enfants dans le monde. La violence et la maltraitance sont les sujets amers, et pourtant bien réels, que choisit d'aborder Philippe Claudel dans ce recueil de nouvelles. Bien que l'auteur veut nous y faire redécouvrir et revisiter le monde innocent et plein d'imagination des enfants. Cependant, il s'avère que ce monde est souvent confronté à de tristes réalités, telles que la guerre, la violence et la maltraitance, la misère et le travail dans les décharges, etc.

L'histoire d'un jeune garçon, Lucas, maltraité par sa famille et qui arrivait à s'échapper dans ses livres, est allégorique.

«A la maison, l'ambiance était épouvantable : son père, sa mère et son frère criaient de plus en plus fort. Ils en avaient toujours après lui, pour un oui pour un non. Mais Lucas n'y faisait plus attention. Il s'asseyait dans un coin de la cuisine ou du salon. Il prenait un livre et il disparaissait dedans. Il n'entendait plus rien. Une jolie jeune fille l'embrassait sur la bouche. Il était un chien d'avalanche. Il devenait roi de Kafiristan et se déplaçait avec une caravane de soixante chameaux. Il grimait au sommet de Nanga Parbat. Il glissait sur une gondole dans Venise⁴¹⁷.»

Philippe Claudel met en évidence, encore une fois, le rôle libérateur et salvateur de l'art, et plus particulièrement de la littérature.

⁴¹⁷ *Le Monde sans les enfants*, p.40-41.

En effet, Lucas pouvait s'évader dans son monde imaginaire des contes merveilleux. Le monde de la fiction le libère des hommes. Il devient libre et heureux l'instant de la lecture :

Cette nouvelle rappelle inéluctablement le célèbre poème «L'Albatros» dans *Les Fleurs du Mal*, où Baudelaire propose une allégorie du poète en exil à travers la confrontation de son monde supérieur, celui de la création, et celui de la réalité. Comme l'oiseau gauche au milieu des marins qui se moquent de lui, Lucas est un enfant que «*tout le monde à l'école embêtait parce qu'il était malingre et binoclard. A la maison, tout le monde le disputait*⁴¹⁸.». Si le poète arrive à s'envoler grâce à son monde élevé de la création et du génie, Lucas, lui aussi, a découvert à travers ses lectures qu'il pouvait s'évader et oublier son monde malveillant et hostile :

*«Elle [la maîtresse] lui avait tendu un livre. Lucas l'avait pris, ouvert, avait lu le premier mot, la première phrase et soudain, pfffftttt, il avait été comme aspiré ! Il était entré dans le livre, d'un coup, comme s'il avait plongé sur un toboggan qui n'en finissait pas. Ohlala ! Il s'en souviendra toute sa vie de cette première fois*⁴¹⁹.»

Lucas parvient, comme le poète, à transcender l'absurdité de la vie pour plonger dans le monde de la création et de l'imagination:

«Les autres avaient disparus, leurs jeux, leur méchanceté. La cour de l'école aussi avait disparu, le marronnier, le banc sur lequel il était assis, et même la maîtresse avait disparu ! Luca était dans le livre, au côté d'un chevalier qui rentrait

⁴¹⁸ *Le monde sans les enfants et autres histoires*, p.37.

⁴¹⁹ *Idem*, p.38.

dans son château après vingt ans d'absence. Le chevalier était magnifique, sans armure renvoyait les rayons du soleil, son cheval était caparaçonné de cuir rouge et de tissu damassé. Lucas portait l'écru et la lance du chevalier, il trottinait à sa gauche. Les paysans dans les champ ⁴²⁰

-Firmin Vouge est lui aussi obnubilé par un livre, celui sur lequel il crée des jouets. Dans le camp, le monde de la création lui permettait de s'évader et d'oublier la guerre:

« Il ne se passait guère de journées sans que Firmin n'y esquissât quelques projets, notant les formes, les cotes, les couleurs, améliorant inlassablement ses croquis. [...] Alors que beaucoup de soldats écrivaient leurs souffrances et leurs pensées profondes, Firmin dessinait des jouets. Son éphéméride de la boucherie universelle se composait de toupies, de moines, de totons, de pantins articulés, de poupées à emboîtages, de chevaux chantournés, de soldats de bois à la face riieuse. C'était sa façon à lui de survivre. C'était sa manière d'accepter l'inacceptable, d'opposer à l'univers de la mort du sang, celui des vernis et des sourires immuables⁴²¹. »

En découvrant le monde de la lecture, le petit Lucas a pu transformer sa dure réalité. Le livre, donc l'art, permet à Lucas d'accéder à un monde plus beau, celui de l'imagination. Dans cette nouvelle Philippe Claudel nous montre un enfant qui arrive à rentrer dans les livres pour rejoindre le monde de la fiction. La dualité, entre le réel sans beauté et le monde de la création embelli, à laquelle revoie la nouvelle est nécessairement métaphorique. Ceci nous propose sans doute de voir

⁴²⁰ *Le monde sans les enfants et autres histoires*, pp.38-39.

⁴²¹ *Trois petites histoires de jouets*, pp.36-37.

notre condition humaine absurde confrontée à la beauté de l'art, et aussi son rôle de nous émouvoir et de nous libérer des chaînes sociales.

Dans ses nouvelles, Philippe Claudel se pose ainsi dans la continuité d'une réflexion et d'une philosophie qui traite du sens de l'art et son rôle dans la vie de l'homme. Cette question qui a été pendant longtemps le sujet de débats des philosophes et des hommes de lettres est réactualisée chez notre auteur. Nous citons comme exemple le cas de Hegel et le matérialisme. Dans son œuvre «Esthétique», Hegel expliquait que seul l'art est véritablement beau, parce que libre. La dernière nouvelle «Tania Vlăsi», Ph. Claudel remet sur le tapis le sujet du clonage humain. Il nous montre implicitement le danger de la société moderne qui dominée par les avancées technologiques et scientifiques, veut transformer l'homme en machine à reproduction.

Plusieurs nouvelles des trois recueils de nouvelles, à savoir, *Le monde sans les enfants*, *Les petites mécaniques* et celui de *Trois petites histoires de jouets* dénoncent les conséquences du monde capitaliste et les risques des avancées technologiques sur la vie de l'homme lorsqu'il ne sait pas s'en servir. Ces nouvelles sont, en réalité, une invitation à décrypter la surface trop lisse des choses pour se rendre compte ce que ces nouvelles technologies comportent de nuisible pour la quiétude de l'homme. Pour appuyer nos propos, le meilleur exemple que nous pouvons citer, est assurément «La vie de famille», in *Le monde sans les enfants* dans laquelle Philippe Claudel dénonce de façon très ironique le danger de la télévision dans les foyers.

Philippe Claudel est un humaniste qui se sent impliqué dans les grands bouleversements de son temps. Il fait appel au passé (les guerres) pour prévenir des risques qui peuvent se reproduire.

Cyniques, pamphlétaires et imprécateur, Philippe Claudel qui se trouve impliquer face à une civilisation occidentale désabusée et dominée par le matérialisme économique et régit par des rapports de consommation, ausculte les pathologies et les non-dits. La nouvelle sur la femme qui devient machine à reproduire est

une manière pour lui de tirer la sonnette d'alarme sur les dangers de la dégradation des relations humaines.

Les relations intimes entre hommes et femmes sont menacées de disparition face au matérialisme. Cette nouvelle fait implicitement le constat suivant : dans un monde dominé par le matérialisme économique et régi par des rapports de consommation, il ne peut y avoir de place au sentiment car seul le sexe compte. L'absence de sentiments peut être facilement constatée dans la façon dont ces hommes considèrent Tania. Ils la traitent comme si elle était une «femme machine»:

« L'homme allait et venait dans son corps, sans la regarder, sans la voir, un peu comme aurait pu le faire une machine⁴²² ».

«[...] plus que tout, elle [Tania] aurait aimé être regardée, au moins une fois, que ce fût par un des hommes en blanc, ceux qu'elle avait fini par surnommer les Voleurs, ou bien par un des hommes nus qu'elle avait surnommés les Faiseurs. Mais cela ne se produisait jamais. Les faiseurs regardaient bien au-delà d'elle comme si dans son dos se déroulait une scène capitale et envoûtante. Les Voleurs n'avaient d'yeux que pour les nouveau-nés qu'ils emportaient vivement comme des biens inestimables».⁴²³

La nouvelle «Georges Piroux», in *Les Petites mécaniques*, est très significative sur le regard suspicieux et peu reluisant que porte l'auteur sur la société actuelle. Mort dans une implacable solitude, Georges Piroux est décrit en pleine décomposition dans son appartement. La description précise et déplaisante de la décomposition du corps de Piroux choque et écœure le lecteur. Philippe Claudel

⁴²² *Les Petites mécaniques*, p.180.

⁴²³ *Idem*, p.183.

cherche-t-il ainsi à choquer son lecteur et le faire réagir sur une réalité de la société française actuelle? L'individualisme découle de l'indifférence et de l'insouciance vis-à-vis du malheur des autres et même de leur mort. Cependant, la clause intervient comme un cheveu dans la soupe, dans le sens où elle ne peut que faire réagir le lecteur :

«L'hiver qui suivit fut d'une belle rigueur. Le gel acheva de transformer les muscles de Piroux en de longues fibres jaunes et sèches. Quand revint la belle saison, et que la vie reprit dans l'immeuble, on s'étonna de ne pas avoir vu depuis longtemps Georges Piroux.

«Il aura vendu son appartement sans rien dire, et bonsoir tout le monde, pas même un au revoir... », dit l'un.

«C'est ça les riches, ils ne font jamais attention à nous !» dit un autre qui n'était que locataire.

«On pourrait mourir à côté d'eux qu'ils ne s'en apercevraient même pas !» assena un troisième en crachant sur le seuil de l'appartement de Georges Piroux, comme pour venger un affront.

A quelques mètres d'eux, de l'autre côté de la porte, une mouche remplissait de minuscules œufs translucides les orbites creuses du vieux mort⁴²⁴».

L'ironie est ainsi à lire dans ce contraste entre cette fin terrible de Georges Piroux et les propos outrageux et malveillants des voisins à son encontre. Si le lecteur prend une distance en raison de la manière austère et repoussante avec laquelle Claudel décrit le cadavre en pleine décomposition, il ne peut que changer d'attitude, et par là-même, dénoncer et s'indigner devant les jugements outrageux et malveillants des voisins.

Le pessimisme domine ainsi plusieurs nouvelles face à une civilisation occidentale dont il ausculte les dérives et les pathologies. La dernière nouvelle du

⁴²⁴ *Les Petites mécaniques*, pp.158 -159.

recueil *Les Petites mécaniques*, intitulée «Tania Vlăsi», nous l'avons déjà dit dans notre analyse précédente, est une allégorie des conséquences négatives des avancées technologiques de l'homme. En montrant implicitement les risques néfastes de la science sur la vie humaine, Claudel exprime ses idées humanistes dans un monde imprégné par les idées matérialistes.

Conclusion:

Nous voudrions en conclusion dire que l'écriture de Philippe Claudel est, en dépit des apparences -son essence poétique et fictionnelle- porteuse d'un discours ; il s'agit d'une forme d'engagement d'un nouveau territoire communautaire. L'ironie, la guerre, son engagement pour dénoncer l'antisémitisme, la violence contre les enfants, l'injustice sociale comme dans la nouvelle intitulée «Georges Piroux» in *Les Petites mécaniques*, sa prise de position dans des sujets d'actualité, tels que la guerre, le massacre de la ville de Bagdad, font de Philippe Claudel un auteur engagé et concerné par les réalités dans le monde. Désormais, un message de paix, de fraternité et de solidarité transparaît dans son écriture, faisant de lui un véritable humaniste.

Dans un entretien⁴²⁵ accordé à au site culturel Evene.fr, en mars 2006, notre auteur lorrain revient sur ce sujet. A la question de savoir s'il se définit comme un humaniste, Philippe Claudel répond :

« J'écris des choses qui sont souvent graves, souvent tragiques mais toujours éclairées par des lumières ou des espoirs. J'essaie d'en rendre compte dans les livres. C'est vrai que je m'intéresse à des gens du quotidien. Le grand matériau c'est quand même l'humain et l'humanité. L'écriture est à la fois une façon d'être dans l'humanité et au plus près de l'humain. C'est ainsi que je fais mon métier d'homme. Le mot humaniste est un mot que j'aime vraiment car il m'a toujours marqué littérairement quand j'étais jeune. C'est un très beau mot».

Mais une question s'impose tout de même : comment peut-on qualifier notre auteur d'humaniste si nous n'avons pas établi une définition de cette notion complexe et lourde de sens?

⁴²⁵ <http://www.evene.fr/Livres/actualite/interview-Philippe-claudel-petite-fille-monsieur-linh-295.php> (site consulté en mai 2013).

En nous appuyant sur la définition du dictionnaire Larousse : « *position philosophique qui met l'homme et les valeurs humaines au-dessus des autres valeurs* » nous pouvons aisément confirmer que l'auteur est un humaniste moderne.

En effet, comment pouvons-nous être attentifs aux caractéristiques de l'écriture de la nouvelle chez Philippe Claudel sans remarquer les manifestations de la modernité?

Le mot « moderne » désigne ce qui est « *conçu [...] selon les règles, les habitudes contemporaines ; qui correspond au goût, à la sensibilité actuelle*⁴²⁶ ». Donc, la modernité est synonyme de renouvellement et représente des valeurs éphémères puisqu'elle ne dure que le temps d'une époque. Yves Vadé⁴²⁷ a, en effet, mis en évidence cet aspect : « *la modernité devient une valeur esthétique, toujours changeante par définition puisque liée à la mode* ».

Mais, qu'en est-il de la modernité en la littérature, plus précisément en matière d'écriture? Peut-on qualifier de moderne, l'écriture de la forme brève chez Philippe Claudel ? Et comment celle-ci intervient-elle chez notre nouvelliste?

Certes, Philippe Claudel a choisi de faire passer ses idées et ses réflexions sous forme de récits courts. Néanmoins, c'est essentiellement dans la capacité de ressusciter les formes archaïques de l'écriture, de se créer sa propre écriture et sa singularité, qu'on peut déceler la « modernité » de l'écriture claudélienne. Dans cette optique, on peut reprendre les propos de Tahar Bekri qui relevait que :

« La modernité en matière d'écriture [...] ne peut se passer de créer elle-même sa propre esthétique, ses propres formes littéraires, pour ne pas dire ses propres langages. Ce sont ces ancrages qui lui sont nécessaires pour échapper à

⁴²⁶ « Moderne », *Le petit Robert*.

⁴²⁷ « L'invention de la modernité », *Modernités 5*, Presses Universitaires de Bordeaux, p.52.

l'uniformité ambiante mais aussi pour apporter sa petite pierre à la civilisation humaine, à la culture universelle⁴²⁸».

Ceci nous amène à revenir sur cette étiquette de modernité qui semble manifestement bien coller à l'écriture de notre auteur en raison des aspects de sa production que nous avons déjà relevés lors de notre travail d'analyse.

Le mode ironique qui caractérise le texte claudélien, la fragmentation du récit, la référence aux autres écrivains et l'interférence avec les autres arts inscrits incontestablement son écriture dans la modernité. Les nouvelles de Philippe Claudel créent leur propre modernité à travers la singularité de la palette utilisée par notre auteur pour composer le tissu d'images de sa création. De son côté, Charles Bonn renforce cette idée en définissant les caractéristiques de la modernité:

«La modernité se caractérise par les déplacements, les ruptures, les reformulations, les réagencements. [...] Paroles qui bousculent nos comforts discursifs, nos modèles de communication bien établis, nos définitions de littérarité et des identités⁴²⁹»

Ainsi, Philippe Claudel par l'originalité de son style a su capter et exprimer la société moderne dans laquelle il vit. Notre auteur apparaît bien comme un homme du XXIème siècle dont l'écriture contribue à exprimer l'idéologie d'un monde en perpétuel changement. La spécificité du récit bref lui ouvre un champ privilégié à l'exploration de ce réel. Le caractère elliptique et dramatique de la nouvelle permet à Claudel, mieux que les autres genres narratifs, de serrer les frémissements de la vie et de l'être. La nouvelle claudélienne reflète l'obsession moderne de l'incommunicabilité, de l'absurdité et de la solitude

⁴²⁸ Tahar Bekri, De la littérature tunisienne et maghrébine, L'Harmattan, p.19.

⁴²⁹ Charles Bonn, *Echanges et mutations des modèles littéraires en Europe et en Algérie*, Tome2, Actes du colloque «Paroles déplacées» tenu à l'école normale supérieure Lettres et sciences humaines de Lyon du 10 au 13 mars 2003, L'Harmattan, Paris, 2004, p.5.

Conclusion générale:

Notre étude qui est intitulée L'écriture de la nouvelle dans *Les petites mécaniques, Trois histoires de jouets* ainsi que *Le monde sans les enfants et autres histoires* de Philippe Claudel a pour objectif de répondre à la problématique suivante: comment et pourquoi Philippe Claudel investit-il l'écriture de la nouvelle à un certain moment de son parcours d'écrivain ?

Nous avons dans un premier temps émis un certain nombre d'hypothèses que notre analyse s'est chargée d'affirmer et pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur différentes théories. Nous sommes partis de l'hypothèse principale que la nouvelle est un catalyseur qui accentue le sens polysémique. Il s'agit pour nous de montrer comment la nouvelle, hyperbole par excellence de la polysémie, accentue les effets polysémiques.

Notre travail se scinde en trois parties qui se subdivisent à leur tour en trois chapitres, à l'exception de la dernière partie qui comporte quatre chapitres.

L'écriture de la nouvelle permet à Philippe Claudel de dire des choses et parfois même à transmettre un message que le roman lui ne permet pas. En effet, en raison des caractéristiques qui lui sont propres, le récit bref continue de séduire certains écrivains qui font le choix à un moment de leur parcours littéraire de tourner vers ce genre, comme c'est le cas de notre auteur.

Les principes poétiques et la composition de la nouvelle font que le récit bref bénéficie de l'avantage immense de la totalité. En nous référant aux travaux de Daniel Grojnowski dans *Lire La nouvelle*, nous avons démontré que la morphologie du récit bref lui donne un pouvoir et une efficacité propre au genre. Aussi, ceci permet manifestement au nouvelliste d'accéder aux impressions recherchées.

Nous pouvons le dire sans la moindre hésitation, Philippe Claudel est un nouvelliste exemplaire de cette pratique expérimentale qu'est l'écriture de la nouvelle. Car, il essaie, tout au long de son œuvre, de travailler dans cette voie et de manière presque acharnée à la redéfinition de la forme nouvellière.

Dans la première partie, qui porte le titre: *La structure*, nous avons montré dans cette étude consacrée à la structure du récit bref que la nouvelle de Philippe Claudel traite le temps, l'espace et les personnages d'une façon particulière. Cette particularité est spécifique au genre de la forme brève puisque c'est ce qui fait sa distinction des autres genres. Ceci permet de donner, également, à la nouvelle une efficacité narrative.

La spécificité poétique du récit bref lui ouvre un champ privilégié d'exploration du réel. Son art impressionniste lui permet de s'intéresser à ce qui échappe le plus souvent aux autres genres narratifs, de serrer au plus près les frémissements de la vie et de l'être.

Contrairement à plusieurs auteurs contemporains qui prétendent ne pas distinguer de nettes frontières entre les différents genres qu'ils pratiquent, notre nouvelliste est conscient de la spécificité de cette forme particulière qu'est la nouvelle.

Sur le plan esthétique, nous sommes en mesure de dire au terme de notre étude que chez Philippe Claudel, il existe une réflexion sur l'acte même d'écrire et sur les lieux stratégiques de la préface, la clause, le titre et le recueil. Sans doute peut-on y trouver un aspect ludique, mais surtout une volonté de circonscrire le genre de la nouvelle et de célébrer un art de la brièveté par des options de structures qui visent à capter le lecteur, de provoquer sa réaction, en sollicitant sa réflexion ou sa rêverie. La composition, l'énonciation, les points névralgiques que sont l'incipit, la fin, le titre et le recueil, les récurrences sont autant de traits corrélés, qui s'interpellent pour participer d'une certaine stratégie de lecture polyphonique.

Par ailleurs, nous avons relevé que l'instantanéité du récit bref s'inscrit de plus en plus dans l'immédiateté et dans le présent. C'est la raison pour laquelle le personnage de la nouvelle claudélienne est perçu par le lecteur plus individu que type. Et par la même, agit davantage sur le lecteur.

La nouvelle-instant, un type privilégié parmi d'autres chez notre nouvelliste, lui permet, de par sa structure, de peindre instantanément toute une série de sensations qu'il saisit dans la vie comme des images fugaces et qu'il ne peut reproduire dans l'écriture que de façon également fugace et «impressionniste». Ainsi, la nouvelle s'occupe-t-elle directement de notre présent, et exprime même la condition humaine à l'époque moderne. Le lecteur ne peut que s'y reconnaître et se projeter, car bien qu'elle revoie à une expérience individuelle permet de poser des questionnements.

Les nouvelles de Philippe Claudel ont permis de montrer la fragilité de la l'existence humaine. Il suffit d'un moment décisif pour que toute une vie se révèle. Un geste, en fraction de seconde, peut parfois trahir tout un destin. L'écriture novellière de l'auteur lorrain est une véritable réflexion sur le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui, dans la mesure où l'homme a du mal à se trouver une place. En effet, l'analyse de la structure des nouvelles et les effets de sens que la structure induit révèle la volonté de l'écrivain de mettre à nu les problèmes de la société moderne. Cette dernière prise dans un tourbillon des avancés technologiques, ne laisse pas le temps à l'homme de s'adapter ou de répondre à ses attentes.

Les thèmes que nous avons dégagés, tels que l'incommunicabilité, la violence, l'injustice sociale, le matérialisme, l'individualisme, la guerre, le suicide et la mort sont très symboliques. La forme de la nouvelle, plus resserré et plus condensé que le roman, lui permet de bénéficier d'intenses effets sur lecteur.

L'écriture de la nouvelle permet à notre auteur d'aborder des sujets complexes

mais sans donner de solutions préalables. C'est au lecteur de déchiffrer les suggestions qu'aborde la nouvelle pour y réfléchir et en tirer des leçons. De fait, la spécificité de la nouvelle en générale et celle de notre auteur en particulier, fait que celle-ci suggère plus qu'elle n'explique. Le lecteur est marqué et transformé une fois la lecture de la nouvelle achevée. La thématique et l'écriture sont très adroitement mêlées pour assurer à la nouvelle «sa force de frappe ».

De plus, la nouvelle de Philippe Claudel possède cette force, qu'on attribue généralement à la philosophie, d'imposer à son lecteur un travail intellectuel et moral, une réforme de son entendement. Celle-ci fait bon ménage avec l'allégorie : elle demande au lecteur de décrypter un sens profond mais caché derrière la cohérence anecdotique. La forme brève claudélienne s'adresse donc à un public averti, qui s'attend à ce double sens et dont l'esprit est plus orienté vers les non-dits du texte. C'est pourquoi le lecteur se trouve confronté à revoir ses habitudes de lecture, parce que dans la nouvelle contemporaine, et celle particulièrement de notre auteur, tout, volontairement, n'est jamais dit, afin de ménager un espace de liberté interprétative.

Au lieu de faciliter le déchiffrement et satisfaire les attentes du lecteur, le texte polysémique laisse planer un doute sur les intentions de l'auteur. Ainsi, l'énoncé ironique porteur d'un autre sens qui littéralement délivré, feint de raconter, d'informer, de convaincre afin de mieux leurrer le lecteur. Le ton ironique domine l'écriture de notre auteur lorrain pour dénoncer la monstruosité de l'âme humaine. Dans plusieurs de ses nouvelles, Claudel touche à un mal auquel la société dans laquelle il vit est confrontée, celui de l'individualisme et de l'indifférence devant les malheurs d'autrui.

En effet, la société moderne défend depuis ses origines les valeurs individuelles, en ayant débuté par la création des droits de l'Homme, puis en ayant libéré l'individu des chaînes que constituaient les valeurs traditionnelles. Mais ceci s'est fait au détriment du groupe social.

Il faut le dire sans l'ombre d'un doute, cette course effrénée vers l'individualisme de la société capitaliste a accordé davantage de liberté à l'individu. Mais le revers de la médaille tient dans le fait que ce même individu est confronté à une solitude désastreuse.

Dans *Joyeux anniversaire Monsieur Framottet!* in *Trois petites histoires de jouets*, nous avons relevé que ce n'est pas fortuitement que l'auteur choisit de parler d'un riche personnage qui travaille dans l'industrie et dont la vie se finit mal. Certes, la nouvelle traite le sujet de manière très allégorique et détournée, mais c'est une manière pour Philippe Claudel d'interpeler le lecteur et de l'encourager à la réflexion.

L'automobile qui représente le progrès a eu des effets néfastes sur Framottet qui n'a pas su s'en servir. Le sens de la nouvelle est très polysémique. En effet, le lecteur peut comprendre par cette histoire plusieurs messages que l'auteur semble vouloir transmettre à son lecteur, sans lui donner un sens figé et définitif. L'auteur fait confiance au lecteur et lui laisse une liberté d'interprétation. Le lecteur peut comprendre à travers cette nouvelle les conséquences négatives que le progrès risque d'engendrer sur l'homme, notamment sa solitude face aux nouvelles inventions technologiques. Le lecteur peut aussi y voir le fait que les nouvelles inventions et le progrès peuvent mener l'homme à sa perte lorsqu'il ne sait pas s'en servir.

L'apport du style oral emprunté au conteur traditionnel, qui fait l'origine de la nouvelle, est particulièrement remarquable chez Philippe Claudel. Loin de contredire l'esthétique de la nouvelle, il la sert avec bonheur de part sa vivacité, son intensité, sa fluidité et sa puissance évocatrice. On retrouve, chez lui, certains procédés oratoires qui permettent au conteur traditionnel de susciter la participation ou l'adhésion de son auditoire. Ainsi s'instaure une complicité d'autant plus profonde entre le nouvelliste et son lecteur.

On peut soutenir que les potentialités de l'écriture nouvellière sont très étendues chez notre auteur pour qui la pratique d'une écriture rapide est loin de suggérer la facilité ou la superficialité. Les nouvelles de Philippe Claudel se donnent à lire

avec une grande liberté d'interprétation, néanmoins la place de l'humain et les préoccupations humanistes se dégagent de l'ensemble de ses nouvelles. Il importe de voir que la nouvelle ainsi conçue est une véritable réflexion sur le monde incertain et en perpétuel changement dans lequel nous vivons.

Le monde capitaliste et industriel est mis en opposition avec le monde du rêve, de l'imagination et de la création artistique.

Nous avons relevé une prédominance du champ lexical du monde matérialiste : la télévision, la guerre, les nouvelles technologies, l'automobile. Ceci est en opposition avec celui de la création et de l'imagination, présent par le biais du : cinéma, peinture, spectacle, livre, théâtre, rêve... .

Ce monde spirituel de l'imagination, de la création artistique permet à l'homme de transcender un monde absurde et éphémère pour aboutir à une vie éternelle.

En effet, nous avons pu montrer dans les deux dernières parties de notre thèse consacrées aux dialogues des textes et celui des arts que le monde de la création et de l'art intervient de différentes manières, et pas seulement en terme de thèmes ou de contenu dans l'écriture de la nouvelle de Philippe Claudel.

L'auteur arrive, comme nous l'avons démontré dans la partie intitulée : Le dialogue des arts, à profiter des caractéristiques du genre de la nouvelle, telles que l'argumentation ou l'allégorie, pour faire passer son message et ses principes.

Les références aux autres abondent dans les nouvelles de Philippe Claudel. Par ses relations intertextuelles, le récit se transforme en une chambre d'échos qui éveillent toutes sortes de correspondances. Ce que la nouvelle perd en longueur, elle le gagne alors en «profondeur».

A travers notre étude des nouvelles de Philippe Claudel nous avons pu faire ressortir le modernisme de son écriture qui s'inscrit au niveau de la forme et du contenu. A partir du discontinu et du fragmentaire mais aussi parce que la nouvelle claudelienne devient aussi le territoire du fantastique, de l'ironie, de

l'instantanéité, du hors normes, de l'expérimentation et à sa manière, d'une forme d'impérialisme, entendu de manière positive, en ce sens où elle se nourrit de toutes les composantes thématique, génériques, formelles possibles. La nouvelle de Philippe Claude possède le pouvoir de « novelliser » tous les genres. Nous avons démontré, également, que chez Philippe la variété du genre l'emporte.

Dans ce sens, nous avons relevé que le récit bref se présente en une structure fragmentée. La fragmentation est au niveau de la brièveté de la nouvelle, sa manière de saisir des personnages à un moment crucial pour les abandonner aussi vite, la composition de recueil lui-même, constitué de plusieurs fragments de vies et de lieu différents d'une nouvelle à l'autre. Ceci fait que la fragmentation n'est pas un simple ornement ou un modèle qu'on vient appliquer mais un travail élaboré qui répond à des exigences de l'écrivain lui-même dans son for intérieur mais aussi pour répondre aux enjeux sociaux.

Les potentialités de nouvelle claudelienne sont très entendues. La migration poétique dans notre corpus est abondante et très significative. Elle conforte à la fois cette originalité polyphonique des textes qui nous occupent. Le recours au poème, dans un genre comme la nouvelle, nous l'avons démontré n'est pas un simple ornement ou une preuve des possibilités poétiques de l'auteur mais une arme et un outil de travail qui servent à dire un message.

Philippe Claudel met en évidence le rôle salvateur de l'art pour le genre humain qu'il s'agisse de la poésie ou de la peinture. Ses nouvelles, telles que « L'autre » ou « Les confidents », mais bien d'autres montrent que lorsque tout vacille, cette sensation de trouble que procure l'art peut nous sauver. Car l'art tend vers un autre monde qui est celui de « l'imaginaire », immuable et plus éternel. Poésie et peinture ont le pouvoir de libérer chacun de toute forme d'oppression sociale pour multiplier en profondeur, dans le monde « intérieur », des liens de solidarité qui permettent à tous les hommes de connaître et d'affronter la « précarité » existentielle qui caractérise leur commun partage.

Nous avons montré que Claudel, imprégné par le courant impressionniste, convoque les peintres impressionnistes, cite des noms de tableaux, laisse investir le texte par l'image, par le procédé de l'ekphrasis et celui de l'illustration. Il en résulte un dialogue, voire une fusion, qui témoigne du rapport respectivement fertile que l'écriture de la nouvelle claudélienne entretient avec les artistes. Cette écriture participe à l'effet d'instantanéité de la nouvelle et va jusqu'à abolir l'espace du texte pour nous donner à lire la nouvelle autrement.

La représentation symbolique de la figure du mythe du «poète maudit» dans les nouvelles de l'auteur des *Âmes grises*, pour dire implicitement le mythe de la malédiction littéraire, remet sur le tapis le débat, toujours d'actualité sur les difficultés qui traquent l'homme de lettres à la quête de reconnaissance qu'exige son talent. En évoquant la figure du mythe du «poète maudit», en reproduisant le destin tragique du poète dans la nouvelle «L'autre» et les différents intertextes qui renvoient à l'œuvre rimbaldienne, Claudel renoue avec ceux qui ont fait la modernité. Cette référence au mythe du poète maudit est révélatrice de cette volonté de recentrer le débat sur le champ de la littérature. Un dialogue s'instaure entre le passé et le présent: c'est une manière pour Philippe Claudel non seulement de nourrir l'imaginaire ou de rappeler une vision idéale de l'art, mais il semble que c'est une façon de trouver une place en puisant dans son héritage culturel des modèles qu'il détourne et s'approprie. Une manière, aussi, pour lui de s'inscrire dans la lignée des grands poètes qui ont marqué la tradition littéraire.

Enfin, il nous semble intéressant de penser à une étude de la réception des nouvelles de Philippe Claudel ou l'influence des nouvelles françaises contemporaines de manière générale sur les nouvelles claudéliennes.

En réalité, il s'agit là de l'un des nombreux sujets qu'il serait intéressant d'approfondir dans l'œuvre de Philippe Claudel. L'ironie ou l'étude du style poétique sont parmi les points qui restent à interroger. L'art de la nouvelle fait appel à d'autres travaux, qui pourraient par exemple porter sur la question du

recueil ou tout ce qui se rapporte à la para-textualité et qui peuvent aider à mieux cerner l'écriture novellière de Philippe Claudel. La place de l'écriture de notre auteur dans la littérature contemporaine et sa place face aux idéologies de son temps, restent un intéressant domaine de recherche. Les liens de la forme brève avec l'écriture de l'intime ou l'inconscient méritent d'être étudiés. Nous pouvons le dire, sans l'ombre d'un doute, l'œuvre claudélienne est très riche. Celle-ci mériterait vraiment d'être interrogée car les sujets à traiter, n'en manquent pas.

C'est pourquoi l'écriture de la forme brève devrait davantage intéresser la recherche qui la trop longtemps négligée. Le genre romanesque n'est pas la seule voie praticable, et notre auteur est bien placé pour le savoir. Car, pour lui, la forme brève devient, à un certain moment, le lieu privilégié d'interrogation des questions existentielles.

Philippe Claudel, à travers l'écriture de la nouvelle, arrive à s'expurger des sentiers battus pour aller au-delà de soi et trouver des repères dans une société qui ne sait pas vraiment où elle va. Chez Philippe Claudel, l'incommunicabilité dont il a été question interpelle le lecteur et peut suggérer le malaise de toute une époque dominée par des discours idéologiques qui excluent l'homme et le rendent vulnérable. Dépassant cette crise langagière par l'écriture, Philippe Claudel tente, de la sorte, de rétablir et recréer le dialogue, en mettant en avant le rôle salvateur de l'art. Nous pouvons le lire dans les nouvelles de Claudel, puisque l'auteur le dit clairement ; la littérature et l'art en général peuvent permettre à l'homme de transcender une réalité qui n'est pas toujours reluisante. Ils forment à eux seuls la voyance extrême.

La nouvelle claudélienne s'inscrit alors dans des pratiques antérieures du genre, tout en réinventant une nouvelle écriture. En effet, Philippe Claudel aborde la nouvelle, de façon somme toute traditionnelle, Mais innove par l'intérêt qu'il accorde à l'écriture. Son goût de l'écriture passe certes par une imprégnation de la tradition littéraire- les références à Proust, Rimbaud ,et Baudelaire inondent les nouvelles-mais cultive surtout un art de la phrase. Il est attentif à la vibration des

mots. Ainsi, renouant avec ceux qui ont fait la littérature mais aussi avec les principes du genre de la forme brève, l'écriture Philippe Claudel révèle un désir d'inventer une langue autre, singulière, une volonté de créer des échanges inédits entre le texte et le lecteur, qui ont pour horizon la littérature.

Les enjeux et les voies dans lesquels la littérature d'aujourd'hui est engagée sont réactualisés, dans la mesure où la nouvelle de Claudel permet de remettre sur le tapis en l'actualisant le vieux débat philosophique du rôle de l'art dans la vie de l'homme et sa place dans un contexte d'individualisation croissant des sociétés contemporaine

Bibliographie:

I-œuvres du corpus:

- *Les Petites mécaniques*, Mercure de France, Paris, 2002.
- *Trois petites histoires de jouets*, Virgile, coll. « Suite de sites », Besançon, 2004.
- *Le Monde sans les enfants : et autres histoires*, dessins Pierre Koppe, Stock, Paris, 2006.

II-Ouvrages généraux :

1. Dictionnaire et encyclopédie :

- *Dictionnaire de rhétorique*, Le livre de poche, 1992.
- Ducrot (O), Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.
- Larousse (p), *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire Universel, 1866-1877.
- Littré (E), *Dictionnaire de la langue française*, publié à partir de 1863, puis dans sa deuxième édition 1872-1877.
- *Petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Robert, 2007.

- *Petit Robert des noms propres*, Paris, Dictionnaires Robert, 1994,

- «*Théorie du texte*», in *Encyclopaedia Universalis*.

2.Ouvrages critiques :

-Albouy (P), *Mythe et mythologie dans la littérature française*, Armand Colin, 2^{ème} Ed, Coll.U Lettres, Paris, 2005.

- Aubrit (J.P), *Des mots pour la peinture*, Seuil, Coll. Beaux Livres, Paris, 2010.

-Audet (R), *Des Textes à l'œuvre. La Lecture du recueil de nouvelles*, Nota Bene, Québec, 2000.

-Augé (M), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, collection «La librairie du XXe siècle», Seuil, Paris, 1992.

-Bachelard (G), *Poétique de la rêverie*, Quadrige/ Presses universitaires de France, France, 1960.

- Berger (D), *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris, 2004.

-Blanchot (M), *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

- Braudeau (M), Lakis (P), *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, -ADPF, 2002.

-Briole (D), *Lire la poésie française du XXe siècle*, Paris, DUNOD, coll. Lire dirigée par Daniel Bergez, 1997.

- Brisette (P), *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*
Montréal, Presses de l'université de Montréal, coll. «Socius», 2005.
- Caillois (R), *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- Combe (D), *Poésie et Récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- Dabezies (A), *Le Mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, coll. «U2», 1972.
- Dällenbach (L), *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil,
1977.
- Echelard (M), *Histoire de la littérature en France au XIXe siècle*, coll. PROFIL
Histoire littéraire, éd. Hatier, Paris, 1984.
- Elgozy (G), *De l'humour*, Denoël, 1979.
- Fernandez-Bravo (N), *Le double*, emblème du fantastique (E.T.A. Hoffmann,
Henry James et Jorge Luis Borges), Michel Houdiard
Editeur, Paris, 2009.
- Fromilhague (C) et Sancier-Chateau (A), *Analyse stylistiques. Formes et genres*,
Paris, Nathan, 1999.
- Genette (G), *Figure III*, Seuil, Paris, 1972.
- Gignoux (A), *Initiation à l'intertextualité*, éd. Marketing S.A, Paris, 2005.
- Huet-Brichard (M), *Littérature et mythe*, La collection « Contours littéraires »,
dirigé par Bruno Vercier, Hachette, Paris, 2008.

- Hamon (Ph), *L'ironie littéraire*, Essai sur les formes de l'écriture oblique,
Hachette, Paris, 1996.

- JAUSS (H), *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll.Tel, Paris,
1978.

- Joubert (J), *La Poésie*, Paris, Armand Colin, 1988.

- Khémiri (M), *Ecritures et peinture au XXe siècle*, ed. Maisonneuve et Larose,
coll. Lettres du Sud, Paris, 2004.

- Le Corsu (S), Jean Cocteau, *Arthur Rimbaud et le Surréalisme*, éditions
Connaissances et Savoirs, Paris, 2004.

- Many (C.E), *Histoire du roman français depuis 1918*, Seuil, Paris, 1950.

- Mdarhri-Alaoui (A), *Narratologie, théorie et analyses énonciatives du récit*, Ed.
Okad, Rabat, 1988.

- Michaud (G), *Lire le fragment, transfert et théorie de la lecture chez Roland
Barthes*, Hurtubise HMH, Ville Lasalle,1989.

- Piegay-Gros (N), *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996.

- Rabau (S), *L'intertextualité*, Flammarion, Paris, 2002.

- Rastier (F), *Sens et textualité*, Hachette, Paris, 1989.

- Reuter (Y), *L'Analyse du récit*, Armand Colin, 2^{ème} ed, Paris, 2009.

- Ricoeur (P), *Temps et récit III, le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985

- Rullier-Theurt (F), *Les genres narratifs*, Thèmes et études, Ed. Marketing S.A., Ellipses, Paris, 2006.

- Samoyault (T), *L'intertextualité: mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2001.

- Sandras (M), *Lire le poème en prose*, Dunod, Paris, 1995.

- Schoenjes (P), *Les fictions singulières*, Prétexte, Paris, 2002.

- Stalloni (Y), *Les genres littéraires*, Armand Colin, 2^e édition, Paris, 2008.

- Tchichelle (T), *L'exil ou la tombe*, Présence africaine, 1986.

- Tritter (J.L) et Valette (B), *Thèmes et études/ initiations à l'intertextualité*, Ellipses, Paris, 2005.

- Turiel (F), *L'analyse littéraire de la poésie*, Armand Colin, Paris, 1998.

- Vibert (B), *Poète, même en prose*, Le recueil de contes symbolistes (1890-1900), Collection (dirigée par Christion Doumet) L'Imaginaire du Texte, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, Universitaires de Vincennes, Paris, 2010.

- Vouilloux (B), *Le Tournant «artiste» de la littérature française. Ecrire avec la peinture au XIXe siècle*, Hermann, Coll. «Savoir Lettres», Paris, 2011.

3. ouvrages théoriques:

- Abastado (C), *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe, 1979.
- Ablamowicz (A), *Quelques études sur la nouvelle et le conte*, Université Slaski, Kztowice, 1989.
- Andrès (PH), *La nouvelle*, thèmes et études, Editions marketing S.A, Paris, 1998.
- Arland (M), «La Nouvelle», *Lettres de France*, Albin Michel, Paris, 1951.
- Aubrit (J.P), *Le conte et la nouvelle*, 3^{ème} éd. Armand Colin, coll. Cursus, Paris, 2006.
- Baldier (L), *Le récit*, Panorama et repères, éditions STH, Collections les Grands rythmes de la littérature et de la pensée, Paris, 1991.
- Boucher (J.P), *Le recueil de nouvelles*, Fides, Montréal, 1992.
- Bordas (E), *L'analyse littéraire*, Armand Colin, coll. Cursus, Paris, 2010.
- Budor (D), et Geerts(W), *Le texte hybride*, Paris III, Presses Sorbonne, 2004.
- Carlier (CH), *La clefs des contes*, Ellipses, éditions marketings S.A, paris, 1998.
- Evrard (F), *La nouvelle*, Paris, Editions du Seuil, coll. Mémo, 1997.
- Genette (G), *Nouveau discours du récit*, Ed. du Seuil, coll. « Poétique», Paris, 1987.
- Godenne (R), *Etudes sur la nouvelle française*, Honoré Champion éditeur, Paris, 1993.
 - *La Nouvelle française*, PUF, Paris, 1974.
- Grojnovski (D), *Lire la nouvelle*, DUNOD, Paris, 1993.

- HAMBURGER (K), *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1986.
- Issacharoff (M), *L'espace et la nouvelle*, (Flaubert, Huysman, Ionesco, Sartre, Camus), Librairie José Corti, France, 1976.
- Jolles (A), *Formes simples*, Coll. «Poétique», Éditions du Seuil, Paris, 1972 [1930].
- Jouve (V), *Poétique du roman*, Armand Colin, 2^e édition, Paris, 2009.
- Mignard (A), *la nouvelle française contemporaine*, Ministère des Affaires étrangères-adpf, Paris, 2000.
- Montandon (A), *Les formes brèves*, Hachette, coll. « Contours littéraires», Paris, 1992.
- Ozward (T), *La nouvelle*, Hachette, coll. Contours littéraires, 1996.
- Roukhomovsky (B), *Lire les formes brèves*, Nathan, Paris, 2001.
- Timbal-Duclaux (L), *J'écris des nouvelles et des contes*, éd. écrire Aujourd'hui, 2009.
- Viegnes (M), *L'esthétique de la nouvelle française au XXe siècle*, New York, Peter Long, 1989.

4. Périodiques et articles:

- Alluin(B), Baudelle (Y), *La Nouvelle II, Nouvelles et nouvellistes au XXe siècle*, travaux et recherches, CollectionUI3, Universités

Charles-de-Gaulle, Lille, France, 1992.

- Aspects de la nouvelle*, L'Ecole des Lettres, 15/03/1982.
- Barthes (R), « *Structure du fait divers* », in *Essais Critiques*, éd ; du Seuil, Paris, 1964 (points n° 127).
- Bourdieu (P), « *Le marché des biens symboliques* » in *L'année sociologique*, n°22, Paris, 1972, pp.49-101.
- Bessière (J), « *Espace et ubiquité romanesque chez Raymond Queneau* », in *Espace romanesque*, PUF, 1982.
- Borgomano (M), « *Le lieu du vertige* », in *Notre Libraire* n°111, octobre-Décembre 1992.
- Camero-Perez (C), « *La surveillance du cadre dans la nouvelle moderne* », in *Littérature*, n°22, printemps 1990.
- Carpentier (A), « *Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle* », dans Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.), *La nouvelle : écriture (s) et lecture (s)*, Toronto/ Montréal, GREF (Groupe de recherches en études francophones/WYZ éditeur, 1993, pp.35-48.
- Chevrier (J), « *De Boccace à Tchicaya U Tam'si* », in *Notre Librairie* n°111 octobre-décembre 1992.
- Communication8, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, (Communication 1966, éditions du Seuil, 1981).

- *Brièveté et écriture*, Poitiers, La Licorne, Université de Poitiers, 1991.

- De Laperrière (M), «*Modalités de l'Histoire*», *La littérature face à l'histoire, Discours et fiction dans les littératures est-européennes*, L'Harmattan, France, 2005.

- Derrida (J), «La loi du genre», dans *Partages*, Paris, Galilée, 1986.

- Dessons (G), «*La Notion de brièveté*», *La Licorne. Brièveté et écriture*, sous la direction de Testud (P), actes du colloque de Poitiers avril 1991, Poitiers, Publication de l'UFR de langues et littératures de l'Université de Poitiers, 1991, p.3-11.

- Douzou (C) et Saumont (S), «*Annie Saumont, je suis pas un camion, embrassons-nous, encore une belle journée, et autres nouvelles* », in *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XXe siècle*, n°7, les presse de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille3, France, octobre 2010.

- Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*, Actes du colloque de l'année nouvelle à Louvain-la-Neuve (26-28 avril 1994), sous la dir. Engel (V), Editions PHI canevas Editeur l'instant même, Québec, Canada, 1995.

- Grall (C), «*Le personnage de nouvelle: quel type ? Quel individu*», in *La fabrique du personnage*, textes réunis par Françoise Lavocat, Claude Murcia et Ratégis Salado, Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée, collection dirigée par Jean Bessière, Ed. Honoré Champion, Paris, 2007, pp.81-92.

- Jenny (L), «La stratégie de la forme», *Revue Poétique*, n°27, 1976.

- La poésie au XIXe et au XXe siècle, problématiques essentielles*, Paris, Hatier, 2000.

- La fabrique du personnage*, Textes réunis par Lavocat (F), Murcia (C) et Salado (R), Colloques, congrès et conférences sur La littérature comparée, collection dirigée par Jean Bessière, Edition Honoré Champion, Paris, 2007.

- Labarthe-Postel (J), *Littérature et peinture dans la littérature moderne. Une rhétorique de la vision*, L'Harmattan, 2002.

- Laforgues (J), *A propos de Hamlet, dans Moralités légendaires*, édition établie, présentée et connotée par Pascal Pia, Gallimard, 1977.

- «*La Nouvelle*», *Le Français aujourd'hui*, n°87, septembre 1989.

- Minelle (C), «*Nouvelle et fragment: quand la brisure engendre du nouveau*, in *Littératures, La nouvelle Québécoise contemporaine*, N°52, éd. Littératures et presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2005. 71-93 pp.

- *Mireille Best dans 131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, textes réunis par Claude Pujade-Renaud et Daniel Zimmermann, Festival de la nouvelle de Saint-Quentin, Maya, 1993.

- Lahaie (CH), «Configurations spatiales et structures mémorielles dans la nouvelle littéraire», In *Littérature et espaces*, Actes du XXXe congrès de la société française de littérature générale et comparée-SFLGC-Limoges, 20-22septembre 2001, coll. Espaces humaines, Ed. Presses universitaires de Limoges, Limoges, sept 2001.

-*Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*, Actes du colloque de L'Année Nouvelle de Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994, éditions Phi/Canevas éditeur/L'instant même.

-« *La Nouvelle, c'est l'urgence* », *Revue des Deux Mondes*, juillet-août 1994.

-« *La Nouvelle, du XVIII siècle à nos jours* », *Cahiers de l'Association Internationales des études françaises*, mai 1975, n°27.

- Poe (E.A), «Le portait oval», in *Le chat noir et autres contes fantastiques* (traduction Charles Baudelaire), J'ai lu, Paris, 1986.

-« *Problématique de la nouvelle* », *Revue de la littérature comparée*, octobre-décembre 1976.

-Pujade-Renaud (C), *Une littérature de l'inconfort?*, dans «*Revue des Deux Mondes*», juillet-août 1994, *La nouvelle, c'est l'urgence*.

- *Revue des Deux Mondes*, Juillet-août, 1994.

-Riffaterre (M), «*L'intertexte inconnu*», *Littérature* n°41, 1981.

-Sacchi (S), *Etudes sur les illuminations de Rimbaud, mémoire de la critique*, Collection dirigée par André Guyaux, Presses de l'université de Paris –Sorbonne, Paris, 2002.

-Sartre (J.P), *Qu'est ce que la littérature?*, in *situations II, coll. Idées(n°58)*, Gallimard, 1948.

- SCHAEFFER (J.M), *Théorie des genres*, ouvrage collectif. Seuil, Paris, 1986.
- Sellier (Ph), «*Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*», *Littérature* n°55, octobre 1984, pp.113, 115.
- Tibi (P), «*La nouvelle- Essai de compréhension d'un genre* », in *Aspects de la nouvelle- Théorie du genre*, Cahiers de l'université de Perpignan, n°4, 1988.
- Todorov (T), *Poétique de la prose*, éd. du Seuil, coll. «Poétique», Paris, 1971.
Poétique du récit, éd. du Seuil, coll. « Points», Paris, 1977.
- Valette (B), *Esthétique du roman Moderne*, Le roman en France XIXe- XXe siècles, éditions Fernand Nathan, France, 1985.
- Viart (D) et Vercier (B), *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Editions Bordas, 2^{ème} édition augmentée, Paris, 2008.
- Vibert (B), *Poète, même en prose*, Le recueil de contes symbolistes (1890-1900), Collection (dirigée par Christion Doumet) L'Imaginaire du Texte, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2010.
- Vion-Dury (J), Grassin (J.M), Westphal (B), «*Littérature et espace*», *Actes du XXXe congrès de la société de littérature générale et comparée, SFLGC, Limoges, 20-22 septembre 2001*, éd. Universitaires de Limoges, coll. *Espaces Humains*, Pulim, 2003.

- Zwicky (B), «*L'espace pictural dans le récit fantastique: d'un tableau invisible à un texte illisible*», pp. 607-613, In *La terreur optique : la peinture dans la nouvelle fantastique, (1813, 1869)*, thèse de doctorat en littérature et civilisations comparée, 1996.

5. Magistères et thèses :

- Bernard-Rabadi Isabelle, « *L'écriture de la perte chez Philippe Claudel* », *Jordan Journal Of Modern Languages and Literature*, vol. n°2, 2010.
- Douzou Catherine, *Paul Morand nouvelliste de vocation, Etude de l'ensemble des nouvelles de Paul Morand*, université de Lille3, Charles de Gaulle, U.F.R De Lettres Modernes, 1999.
- Ervinck Ellen, *L'âme symboliste dans l'œuvre de Philippe Claudel*, Universiteit Gent, 2011.

6. Sitographie:

- Compagnon (A), «la notion de genre», <http://www.fabula.org/compagnon/genre>.
- Interview de Philippe Claudel, *Revue de presse Européenne Eurotopics*, 2007, http://www.Eurotopics.net/home/autorenindex/autor_claudel_philippe/ [consulté en décembre 2009]

-Mélanie Carpentier et Philippe Claudel, «*Le conteur Humaniste. Interview de Philippe Claudel.*», [http://www.evene.fr/livres:actualite:interview-philippe-claudel-petite-fille-monsieur-linh-295.php](http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-philippe-claudel-petite-fille-monsieur-linh-295.php), mars 2006.[consulté en avril 2010]

-<http://www.fabula.org>.

- Pierre Schoentjes, Université de Gand, "Ironie et nostalgie", *Hégémonie de l'ironie ?*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1042.php> [consulté en juillet 2013]

- <http://www.fabula.org/actualites/la-premiere-guerre-mondiale>, [consulté en février 2013]

- <http://www.mercuredefrance.fr/titres/petitesmecaniques.htm>

- Pierre Schoentjes, Université de Gand, "Ironie et nostalgie", *Hégémonie de l'ironie ?*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1042.php>, (publié sur *Fabula* le 22 juin 2008)

- <http://book.google.fr/Books>. Sergio Sacchi-rimbaud

- <http://revue-secousse.fr/secousse-03/Essais/Sks03-Simota>.

- <http://corpus.revues.org/index444.html>

- <http://fr.wikipedia.org/wiki/impressionisme>.

Résumé en français :

Philippe Claudel fait parti de ces écrivains qui à moment de leur parcours littéraire font le choix de recourir à la nouvelle. Ce choix d'écriture, bien que particulièrement élaboré et répond à certaines exigences, permet à l'écrivain de dévoiler de nouveaux enjeux de l'écriture face au monde contemporain. Cette forme d'expression permet à notre auteur d'exprimer sa vision du monde. La nouvelle permet à Philippe Claudel de s'enorgueillir de son talent d'écrivain, car il arrive à reproduire les procédés et les caractéristiques du genre, tout en les dépassants pour inscrire son empreinte. Il importe de souligner que d'une certaine manière, notre nouvelliste arrive à participer à renouveler le genre. Les intertextes poétiques et picturaux, les techniques contemporaines qu'il manipule remarquablement et sa façon de poser un regard ironique sur de sérieux problèmes, les non-dits et l'implicite qui caractérisent son écriture, accentuent la lecture polyphonique. Ainsi, la nouvelle de Philippe Claudel devrait être rangée parmi les catégories des textes modernes parce qu'elle crée sa propre modernité à partir de la singularité de la touche de l'auteur.

English abstract :

Philippe Claudel is one of those writers who at some point in their literary career, make the choice to use the new. This choice of writing, although particularly developed and meets certain requirements, is motivated by the fact that the short story reveals new challenges of writing facing the contemporary world, sometimes better than other genres. This form of expression allows our author to express his vision of the world on which we questioned. The short story allows Philippe Claudel to be proud of his talent as a writer because he manages to reproduce the processes and characteristics of the genre, while the protruding to score his mark. It is important to note that in some way, our short story writer gets to participate in renewing the genre. The poetic and pictorial intertexts, contemporary techniques that he remarkably manipulates and his way of posing an ironic look at serious issues, the unspoken and implied that characterizes his writing, accentuate polyphonic reading. Thus, Philippe Claudel's short story should be ranked among the categories of modern texts because it creates its own modernity from the singularity of the author's touch he puts into it.

