**L'emprise du passé :
crime, châtement et culpabilité dans la création de Philippe Claudel**

Yvonne Hsieh, Université de Victoria

Philippe Claudel (né en 1962), romancier et réalisateur français, s'impose sur la scène littéraire depuis une dizaine d'années, en remportant bon nombre de prix prestigieux. Son premier film, *Il y a longtemps que je t'aime* (2008), lui a aussi valu le César du Meilleur Premier Film en 2008, en plus d'un grand succès international¹. Agrégé de lettres et maître de conférences à l'Université de Nancy, il enseigne à l'Institut européen du cinéma et de l'audiovisuel. Dans l'ensemble, une vision du monde très sombre se dégage de ses œuvres, marquées par trois thèmes obsessionnels : crime, châtement et culpabilité. Le monde imaginaire de Philippe Claudel est peuplé de trois sortes de personnes : des malfaiteurs (bandits, voleurs, violeurs, assassins, bourreaux), des victimes (enfants assassinés, femmes violées, boucs émissaires, suppliciés) et des « âmes grises » (des victimes coupables, ou des coupables victimes). La plupart des personnages chez Claudel semblent receler un secret inavouable.

Ces thèmes obsessionnels pourraient s'expliquer par une expérience insolite dans la vie de Claudel. Avant de devenir universitaire, il est allé enseigner la littérature dans une prison trois fois par semaine pendant onze ans. Claudel nous livre ses observations sur le monde carcéral dans un ouvrage intitulé *Le bruit des trousseaux*. Ce temps passé derrière les murs semble l'avoir marqué pour toujours : même après la cessation de ses visites régulières à la prison, « Je sens au fond de moi-même l'espace de la prison, sa grisaille, son existence, son humidité, sa chaleur épouvantable, sa perspective. Je me suis demandé [. . .] si j'allais dorénavant m'en souvenir toujours, comme cela, en moi » (BT² 84-85). La découverte et la fréquentation du monde carcéral ont naturellement influencé sa création littéraire : « Des romans comme *Les âmes grises* et *Le rapport de Brodeck* ne se seraient jamais écrits si, dans ma vie, il n'y avait pas eu ces longues années durant

---

¹ Le film a gagné notamment le prix BAFTA du meilleur film dans une autre langue étrangère.

² BT = *Le bruit des trousseaux*; PF = *Petite fabrique des rêves et des réalités*.

lesquelles [. . .] je franchissais des portes qui m’amenaient dans un autre monde banni, tu, passé sous silence, et qui pourtant fait partie du nôtre » (PF 96)³.

Malgré son succès auprès du public, aucun ouvrage critique important n’a encore été consacré à Philippe Claudel⁴. Cette étude se propose donc de présenter quatre de ses œuvres en y analysant les thèmes du crime, du châtement et de la culpabilité. Les deux premières œuvres sont bien ancrées dans la réalité contemporaine. Il s’agit du récit autobiographique mentionné ci-dessus, *Le bruit des trousseaux* (2002), et du livre *Petite fabrique des rêves et des réalités* (2008), qui contient le scénario du film *Il y a longtemps que je t’aime*, précédé d’un abécédaire où Claudel commente différents aspects de la production du film, son amour du cinéma, ses écrivains et cinéastes préférés, ainsi que ses écrits. Les deux autres textes, *Les âmes grises* (2003) et *Le rapport de Brodeck* (2007), sont des romans qui évoquent des mondes passés.

Le bruit des trousseaux est un texte fragmenté et sans intrigue, dont le narrateur s’identifie comme Philippe Claudel. Le titre se réfère aux bruits de clefs et de serrures particuliers au monde carcéral. Claudel écrit son expérience comme professeur de lettres dans une maison d’arrêt, un ancien monastère qui avait servi à interner les Juifs de la ville avant leur déportation (35). Il affirme avoir « volontairement choisi une forme neutre, le récit, fragmentaire [. . .], et une écriture la plus neutre possible pour éviter tout traitement caricatural » (PF 96). Le texte a certes une grande valeur documentaire car il nous présente les lieux, les bruits, les odeurs, les activités, les événements, l’interaction humaine et la culture spéciale du monde carcéral⁵. Claudel ne porte pas de jugement sur

³ Dans son livre intitulé *Jail Sentences: Representing Prison in Twentieth-Century French Fiction*, consacré à quatre romans de Victor Serge, Jean Genet, Albertine Sarrazin et François Bon, Andrew Sobanet nous rappelle le nombre considérable d’écrivains importants qui ont connu la prison et qui ont écrit sur cette expérience : « The long list of canonical writers who were incarcerated and subsequently wrote about the imprisoned and the condemned – Silvio Pellico, Fyodor Dostoyevsky, Oscar Wilde, and Jack London, to name just a few – attests to the cultural and literary significance of the prison and prison narratives, not to mention the relationship between imprisonment and storytelling » (3). Parmi les grands écrivains français, Villon, Sade, Chénier, Verlaine, Apollinaire et Genet ont vécu l’incarcération alors que d’autres (dont Dumas, Hugo, Malraux, Sartre et Camus) ont écrit sur l’emprisonnement sans en avoir eu l’expérience personnelle (3-7).

⁴ Consultait la *MLA International Bibliography* en juillet 2010, je n’ai trouvé aucune étude critique publiée sur Philippe Claudel.

⁵ Par exemple, la hiérarchie des crimes selon les prisonniers : « La hiérarchie des crimes, définie par les détenus, plus moraux encore dans ce cas que ceux qui les avaient condamnés, juges ou jurés : le viol est aussi abject que le meurtre d’enfant qui sont pires [sic] que le meurtre d’un vieillard et pire que le meurtre gratuit qui est pire que le meurtre motivé qui n’est lui-même pas plus pire que le cambriolage, l’attaque à main armée, le parricide ou le matricide, le vol de voitures » (27).

ce qu'il voit et décrit. Les horreurs de la prison ne sont nullement occultées : des crimes violents et effrayants commis par les détenus, dont certains sont des mineurs ; des actes d'agression contre Claudel lui-même commis par ses élèves (19-20), des viols entre prisonniers, le risque du sida que ces viols entraînent (35-36), la tyrannie exercée parfois par des policiers⁶ et des gardiens⁷, le manque de soins médicaux⁸. Claudel exprime aussi le découragement et la lassitude qu'il ressentait en faisant son travail dans un milieu aussi dur (99-100).

Une des images de la prison qui ressort (41), correspond exactement à celle présentée par Michel Foucault dans son ouvrage canonique *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Foucault définit la prison moderne (telle qu'elle est conçue depuis le début du dix-neuvième siècle) comme une caserne stricte, une école sans indulgence, un sombre atelier, destinés à transformer les prisonniers par l'imposition de la discipline (269). Claudel, lui, voyait aussi la prison qu'il fréquentait comme « une grande usine qui ne produisait rien » et les détenus comme « d'étranges ouvriers, sans machines [. . .], mais qui suivaient des horaires, des chemins, des consignes » (41). Il constate qu'au lieu de réformer les détenus, la prison les rend simplement plus bêtes. Une incarcération longue emporte les fonctions intellectuelles même les plus rudimentaires, ne laissant à l'individu que « les réflexes, les mécanismes végétatifs, les élans de survie » (104).

Cela dit, il note aussi la politesse profondément humaine de certains gardiens (30), le talent poétique exceptionnel d'une des détenues (38-40), des élèves qui réussissent leurs études (93), ou qui apprécient le respect que Claudel leur montre (101, 115-116). Somme toute, la prison est à l'image du monde extérieur. Claudel y a croisé des gens admirables et humains, mais aussi médiocres et pervers, parmi les gardiens, les détenus, les visiteurs, les travailleurs sociaux, les personnels administratifs et les personnels de santé (116). Il insiste sur le fait que les détenus ne sont pas si différents au fond de nous autres, bien que la société les voie comme des monstres parce qu'ils ont parfois commis des crimes atroces. Parmi eux, il y avait « prêtre, médecin, policier,

---

⁶ Un policier met des menottes et des entraves sur un détenu sans raison (38).

⁷ « La prison est le lieu de l'exercice du pouvoir sans contrôle » (91). La fouille complète peut être exercée pour « casser » un détenu (102).

⁸ Une détenue est morte d'une crise d'asthme, faute de soins (50).

gendarme, chef d'entreprise, commerçant sédentaire, maire, ingénieur, sociologue, gardien de prison » (101).

Le film *Il y a longtemps que je t'aime* pourrait être vu comme la prolongation logique du *Bruit des trousseaux*, car Claudel a voulu y montrer les conséquences de l'enfermement plutôt que l'enfermement lui-même (PF 95)⁹. Le personnage principal, Juliette, interprétée par l'actrice anglaise Kristin Scott Thomas¹⁰, est accueilli par sa jeune sœur Léa à sa sortie de prison. Léa ressent une grande joie de retrouver sa sœur après une séparation de quinze ans (car ses parents lui ont interdit toute communication avec Juliette dès son inculpation). Ses deux petites filles adoptives s'attachent vite à leur nouvelle « Tata ». Même le mari de Léa, plein de méfiance et d'inquiétude au début, finit par l'accepter comme un membre de la famille. Malgré ce soutien familial¹¹, Juliette met longtemps à revenir vers les autres et à se réintégrer dans la société. Par ailleurs, le film tarde à nous divulguer la raison de son châtement, ainsi que le motif du crime commis. La nature du crime nous est dévoilée dans une scène où Juliette se présente pour une interview d'emploi. (Il s'agit d'un emploi de secrétaire, bien qu'elle ait été médecin avant son emprisonnement.) Forcé par le patron de l'entreprise à lui dire la raison de sa longue incarcération, elle avoue avoir tué son fils de six ans. Horrifié, l'homme la met tout de suite à la porte. En commentant son film, Claudel cite de mémoire une phrase de Céline dans *Voyage au bout de la nuit* : « On ne sait jamais rien de la véritable histoire des autres ». La citation exacte, c'est « Tout ce qui est intéressant se passe dans l'ombre, décidément. On ne sait rien de la véritable histoire des hommes ». « Il me semble [. . .] que la plupart de mes romans, peut-être même tous, sont nés de cette phrase [. . .] », ajoute Claudel (24). Effectivement, la plupart de ses romans finissent par la révélation d'un fait caché qui nous oblige à réévaluer un personnage. Peu avant la fin du film, Léa découvre le secret de Juliette, en trouvant par hasard les résultats des tests médicaux faits

⁹ Selon Claudel, il a essayé de témoigner dans son film de la « façon dont la prison coupe, retire, lamine, désocialise, éteint, écrase les êtres qui l'ont connue longuement. La façon aussi dont ceux qui n'ont jamais connu la prison regardent celles et ceux qui en sortent, mélange de rejet, de crainte, de trop grande compassion, d'indifférence et d'inquiétude. » Juliette « incarne aussi la brisure, la mise à l'écart, l'impossible réadaptation au monde, la peur d'être de nouveau dans ce monde extérieur qui prend le pas sur le plaisir d'être libre de nouveau » (PF 96-97).

¹⁰ Claudel justifie ainsi son choix insolite d'une actrice anglaise pour ce rôle : l'accent anglais de Kristin Scott Thomas accentuait la complexité et le décalage du personnage de Juliette (PF 14).

¹¹ Papy Paul (le beau-père de Léa) – un vieillard toujours souriant qui a perdu l'usage de la parole à la suite d'un accident cérébral – apporte également une présence bienveillante et apaisante à la maison.

sur son petit garçon il y a quinze ans, qui montraient qu'il était atteint d'une maladie douloureuse et fatale. Pressée par Léa de s'expliquer, Juliette lui dit, dans une grande explosion de douleur et de colère, qu'elle avait fait une pique fatale à son fils par amour (pour mettre fin à ses souffrances) et que si elle est restée muette lors de l'instruction et du procès (199), c'était parce qu'elle se sentait coupable d'avoir mis au monde un enfant destiné à souffrir et à mourir, et qu'elle voulait se punir. Avant d'être inculpée par la société, Juliette s'était donc déjà condamnée. Aux yeux de ses propres parents, Juliette était un monstre infanticide qu'il fallait simplement rayer de leur existence. Mais la vérité était en fait tout autre.

Dans le film, la réadaptation de Juliette au monde est aussi facilitée par un collègue de Léa à l'université, qui tombe amoureux d'elle. Comme Philippe Claudel, Michel est allé enseigner en prison trois fois par semaines pendant dix ans, avant de devenir universitaire. Il raconte à Juliette combien l'expérience a changé toute sa perspective. « Toutes celles et tous ceux que j'ai rencontrés derrière les murs, je me suis aperçu qu'ils étaient comme moi qu'ils auraient pu être à ma place, ou moi à la leur... », lui dit-il (223). C'est pour cette raison que Michel a pu aimer Juliette, avant même de connaître sa véritable histoire.

L'idée qu'« on ne sait jamais rien de la véritable histoire des autres » vaut aussi pour le roman *Les âmes grises*, dont l'action se déroule pour la plupart à l'époque de la Première Guerre Mondiale¹². Le narrateur anonyme, policier de profession, reconstruit par l'écrit les événements qui ont marqué sa vie personnelle et son village qui se trouve juste à côté du champ de bataille. Les deux événements principaux de sa vie sont premièrement le meurtre d'une fillette de dix ans (surnommée *Belle de jour*) en décembre 1917, et l'enquête qui s'ensuit ; et deuxièmement la mort en couches de sa femme Clémence peu après le meurtre de *Belle de jour*. La chronologie des événements est toute brouillée dans son récit.

Deux coups de théâtre surviennent à la fin du roman pour nous faire comprendre le titre, « les âmes grises ». Le meurtre de *Belle de jour* continue à hanter le narrateur policier bien des années après que l'enquête officielle a été close. Il persiste à croire que

---

¹² *Les âmes grises* a remporté le Prix Renaudot en 2003 et le Grand Prix des lectrices de *Elle* catégorie roman, en plus d'être consacré meilleur livre de l'année 2003 par le magazine *Lire*. En collaboration avec Philippe Claudel, Yves Angelo a réalisé une version cinématographique du roman en 2005.

celui qu'on a inculpé et exécuté pour le crime, en était innocent. Pour liquider l'affaire le plus vite possible, le juge Mierck et le colonel Matziev, les deux hommes qui menaient l'enquête et qui étaient « des ordures » selon le narrateur, ont extrait sous torture un aveu de la part d'un jeune déserteur qui s'était trouvé sur les lieux du crime. Celui-ci, comparu devant un tribunal militaire, a été condamné puis fusillé pour désertion et meurtre. Le narrateur, lui, a toujours soupçonné le Procureur de la ville du crime, car on avait vu celui-ci en présence de *Belle de jour* le soir du meurtre. En plus, il avait clairement une obsession pour la petite fille. Le crime a été commis en décembre 1917. Dans l'avant-dernier chapitre seulement, le narrateur nous révèle qu'il a reçu en 1925 une lettre qui avait mis six ans pour lui parvenir, de la part d'un autre policier à la recherche d'un meurtrier qui avait torturé, étranglé et violé une fillette de dix ans en mai 1916 – un an et demi avant la mort de *Belle de jour*. Coup de théâtre : le meurtrier recherché s'appelle Yann Le Floc et c'était justement le déserteur inculpé et fusillé pour l'assassinat de la petite fille. Celui que le narrateur avait toujours cru innocent, aurait donc pu commettre le crime ! Le narrateur nous dit qu'il n'a pas répondu à la lettre de son collègue policier. Quelle en était la raison ?

[. . .] je m'étais habitué à vivre dans le mystère, dans le doute, la pénombre, l'hésitation, l'absence de réponses et de certitudes. Répondre à Vignot [l'autre policier] aurait fait disparaître tout ça : d'un coup, il y aurait eu la lumière, qui rendait blanc Destinat [le Procureur], qui plongeait le petit Breton [le déserteur fusillé] dans le noir. Trop simple. L'un des deux avait tué, c'est sûr, mais l'autre aurait pu le faire, et au fond, entre l'intention et le crime, la différence était nulle. (272)

Tout au long du roman, le narrateur fait des réflexions sur la nature insondable de l'âme humaine qui n'est jamais ni blanche ni noire, mais grise. Pour n'en donner qu'un exemple, le colonel Matziev, un vrai sadique qui a pris plaisir à torturer le petit Breton, avait mis sa carrière en péril vingt ans plus tôt, en prenant courageusement la défense d'Alfred Dreyfus. Le deuxième coup de théâtre, qui survient dans le dernier chapitre du

livre, ne fait que confirmer cette notion des « âmes grises »¹³. A la toute fin du roman, le narrateur s'adresse directement à sa femme Clémence, morte en couches il y a bien des années, pour lui dire qu'il a étouffé leur enfant sous un oreiller car pour lui, le bébé n'était pas un « innocent », comme on le dit d'habitude, mais « un petit assassin sans conscience et sans remords » qui a tué sa mère pour naître (276). A notre insu, l'histoire du meurtre de *Belle de jour* s'est donc doublée tout au long du récit d'une autre histoire d'infanticide, ayant en arrière-plan la Première Guerre Mondiale, qui était peut-être le plus grand massacre des innocents dans l'histoire de l'humanité. Le policier tant acharné à trouver le vrai assassin d'une innocente et qui dénonce sans cesse la tuerie de la guerre, était lui-même l'assassin d'un nouveau-né, le plus innocent de tous les êtres, sur qui il avait déplacé son propre sentiment de culpabilité de ne pas avoir été présent à l'accouchement de sa femme pour la secourir. A la fin, sa confession écrite terminée, le narrateur annonce son intention de se faire justice en se suicidant.

La notion de la culpabilité *partagée* a aussi une place importante dans *Les âmes grises*. L'idée que tous les individus sont coupables, même les innocents, s'exprime surtout dans l'épisode le plus dur du roman, où le juge Mierck et le colonel Matziev torturent le prisonnier pour en extraire un aveu, en le tenant attaché à un arbre, nu, pendant des heures par un temps de -15°C. Ils arrivent ainsi à casser le prisonnier, qui reste fou jusqu'à son exécution. Tous ceux qui ont assisté impuissants au spectacle, portent la culpabilité de cet acte inhumain. Le maire du village fait couper le marronnier auquel le prisonnier a été attaché, parce qu'il ne peut supporter de le voir (189). Les cheveux du gendarme profondément humain qui gardait le prisonnier – et qui a assisté aux supplices en pleurant – ont blanchi en une nuit, bien qu'il n'ait que vingt-deux ans (191). Quant au narrateur policier, qui n'a participé ni à la torture ni à l'inculpation du petit Breton, la mort de ce dernier lui fait tout de même « une flétrissure quelque part sur la conscience » (230)¹⁴.

¹³ Joséphine la « récupératrice », une bonne amie du narrateur, affirme ceci : « Les salauds, les saints, j'en ai jamais vu. Rien n'est ni tout noir, ni tout blanc, c'est le gris qui gagne. Les hommes et leurs âmes, c'est pareil... T'es une âme grise, joliment grise, comme nous tous... » (134).

¹⁴ Dans *Il y a longtemps que je t'aime*, Juliette ressent aussi une grande culpabilité en apprenant le suicide du capitaine Fauré (l'inspecteur chargé de son dossier et à qui elle devait se présenter tous les quinze jours après sa libération). Elle s'en veut de ne pas avoir su deviner la solitude désespérée du policier et de n'avoir rien fait pour le secourir.

Dans *Le Rapport de Brodeck*¹⁵, la culpabilité *collective* devient un des thèmes les plus importants du roman. L'histoire se déroule sur fond d'une guerre. Les pays en question ne sont jamais nommés, aucune date n'est donnée, mais tout porte à croire que c'est une transposition fictive des événements qui ont eu lieu avant et pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Les habitants du village de Brodeck parlent un dialecte qui ressemble à l'allemand – des mots du dialecte sont intercalés dans le texte.

Le titre, *Le rapport de Brodeck*, se réfère au rapport que le narrateur, Brodeck, est chargé d'écrire pour expliquer et disculper son village d'un meurtre collectif qui vient d'avoir lieu. En même temps qu'il rédige ce rapport officiel pour l'Administration, Brodeck écrit en parallèle le récit de sa vie : c'est ce récit qu'il nous est donné à lire, plutôt que le rapport. Brodeck tente d'emblée de se disculper car le livre commence par « Je m'appelle Brodeck et je n'y suis pour rien . . . Moi je n'ai rien fait » (11). Il n'a pas participé au meurtre parce qu'il n'avait pas été invité à un rendez-vous à l'auberge où la victime a été assassinée, à la différence de tous les autres hommes du village. L'homme tué était un étranger mystérieux, venu trois mois plus tôt d'on ne sait où, habillé bizarrement, et qui n'a jamais divulgué son nom. Au village, on le désigne simplement comme *L'Anderer* (« l'autre »). L'étranger a suscité la méfiance des villageois par son apparence différente, son silence, et surtout par son habitude de tout observer, noter et dessiner dans un petit carnet. Le comble, c'est quand il a invité tous les hommes du village à assister à une exposition de ses peintures des habitants et des lieux des environs. Les villageois ont été outrés de voir dans les portraits toutes leurs laideurs et toutes leurs bassesses, et de découvrir que l'*Anderer* avait peint justement les lieux de crime (par exemple, la grange où le viol et le meurtre collectifs de plusieurs femmes ont eu lieu deux ans plus tôt). Ces tableaux mystérieux, qui étaient comme des miroirs dans lesquels ils voyaient leurs crimes, ont été détruits le soir même. Peu après, les villageois ont tué l'étranger, faisant disparaître son corps et ses affaires, afin d'effacer toute trace du crime. A la fin du roman, le maire du village détruit aussi le rapport officiel de Brodeck, en lui disant qu'il faut oublier pour continuer à vivre.

---

¹⁵ Prix Goncourt des lycéens 2007 ; Prix des libraires du Québec 2008 ; Prix des lecteurs du Livre de poche 2009 ; Independent Foreign Fiction Prize 2010 pour la traduction en anglais.

Tout en narrant l'histoire de l'*Anderer*, Brodeck raconte aussi sa propre vie, sans présenter les événements de façon chronologique. Il est arrivé à l'âge de quatre ans dans le village, amené par la vieille Fédorine qui l'avait ramassé sur la route, ayant échappé comme lui à un pogrome. On peut supposer qu'ils sont juifs, bien que ce détail ne soit jamais précisé. Les villageois les ont bien accueillis ; Brodeck a même été envoyé à la Capitale (la ville n'est jamais nommée, ni le pays dont elle est la Capitale) pour faire des études supérieures, afin de pouvoir mieux servir son village plus tard. Mais il a dû quitter la Capitale avec sa bien-aimée Emélia le lendemain de la nuit de la Purification (*la Pürische Nacht*, transposition probable de la *Kristallnacht* historique de 1938), où il a été témoin de destruction et d'assassinats horribles. Peu après son retour, son village a été occupé par des soldats ennemis dont le commandant a exigé que les habitants livrent les « éléments impurs », ceux qui étaient différents. Désigné et livré comme bouc émissaire, Brodeck a été transporté dans un wagon jusqu'à un camp de concentration, où il a subi un traitement des plus inhumains pendant un an. Revenu au village à la fin de la guerre, il a retrouvé sa femme Emélia, devenue folle en conséquence d'un viol collectif. Parce qu'elle avait essayé de protéger trois jeunes filles étrangères découvertes près du village, Emélia a été violée avec elles par des soldats ennemis et des hommes du village. Seule survivante de cet acte de violence, Emélia est restée folle, fredonnant sans cesse une chanson d'amour, absente au monde.

Comme on le sait, il ne manque jamais de coups de théâtre révélateurs dans les œuvres de Claudel¹⁶. La première révélation dans ce roman est faite au moyen d'une lettre laissée par Diodème, l'instituteur du village et un des meilleurs amis de Brodeck, qui s'est suicidé peu après le meurtre de l'*Anderer*. Bien qu'il n'y ait pas participé à cause de son absence du village ce jour-là, ce crime collectif a remué de mauvais souvenirs qui ont poussé Diodème à se tuer. Dans cette lettre destinée à Brodeck, Diodème lui demande pardon, en avouant que c'était lui et le maire qui – forcés par le commandant ennemi à désigner des boucs émissaires afin d'épargner les autres villageois

---

¹⁶ D'autres œuvres de Claudel qui finissent par un coup de théâtre : *Quelques-uns des cent regrets* et *La petite fille de Monsieur Linh*. Eric-Emmanuel Schmitt, dramaturge et romancier français contemporain, explique ainsi les fonctions du coup de théâtre : « le coup de théâtre crée un espace émotionnel vierge. Après un coup de théâtre, le personnage et le public sont différents. [. . .] [A] chaque coup de théâtre, on accède à un peu plus de vérité, un peu plus d'humanité » (« L'art du mystère », 81). Autrement dit, chaque coup de théâtre ouvre une perspective différente sur le texte.

– lui ont livré Brodeck. Au dos de la même lettre, Diodème a écrit le nom des hommes du village qui ont participé au viol d’Emélia et des trois jeunes filles étrangères. Brodeck choisit de brûler la lettre sans lire les noms. Est-ce par lâcheté ? par impuissance ? par noblesse ? Il y a en fait d’autres raisons.

Tout en nous racontant les événements horribles de son passé, Brodeck fait des réflexions sur la nature humaine. Son expérience lui a appris que les hommes tout à fait ordinaires et inoffensifs sont capables de faire le pire quand ils sont en foule, et peuvent se dissoudre dans une masse qui les englobe¹⁷. Ils sont aussi capables de faire le pire quand ils ont peur. Le commandant ennemi avait terrorisé les habitants du village en les obligeant tous à assister à une décapitation publique d’un des leurs, dont le cadavre est resté exposé pendant des semaines. Mais Brodeck a une autre raison pour pardonner, laquelle nous est divulguée à la fin du roman : lui aussi était coupable d’un crime. Le transport des prisonniers vers le camp a duré six jours, six jours au cours desquels ils n’ont ni bu ni mangé. Le cinquième jour du trajet, Brodeck et un étudiant qui se trouvait à côté de lui ont volé la bouteille d’eau qu’une jeune mère gardait précieusement pour elle et son petit enfant, et ont bu le peu d’eau qui y restait. La jeune mère est morte le jour même ; son enfant l’a suivie quelques heures après. Incapable de vivre avec ce crime sur la conscience, l’étudiant Kelmar (l’autre coupable) a décidé de se laisser tuer par les gardes dès le lendemain, en refusant de continuer à courir vers le camp après leur descente du wagon (82). Brodeck, lui, a tenu à vivre, car il voulait absolument revoir Emélia. Mais tout en sachant que la jeune mère et son enfant n’auraient jamais survécu à l’internement et malgré sa propre expérience infernale au camp, il porte toujours en lui la culpabilité de ce crime, commis contre des êtres plus faibles et plus vulnérables que lui, et qui le rendait au fond pareil à ses bourreaux. C’est pour cette raison qu’il ne peut que pardonner aux autres.

A la fin du roman, Brodeck quitte le village, se rendant compte qu’il sera toujours l’autre, comme l’*Anderer*, et qu’il sera toujours la mauvaise conscience du village, à

---

¹⁷ « Depuis longtemps, je fuis les foules. [. . .] Moi, je les ai vus les hommes à l’œuvre, lorsqu’ils savent qu’ils ne sont pas seuls, lorsqu’ils savent qu’ils peuvent se noyer, se dissoudre dans une masse qui les englobe et les dépasse, une masse faite de milliers de visages taillés à leur image » (218). « Et je sais aussi qu’il n’y a pas de foules heureuses. Il n’y a pas de foules paisibles. Et même derrière les rires, les sourires, les musiques, les refrains, il y a du sang qui s’échauffe, du sang qui s’agite, qui tourne sur lui-même et se rend fou d’être ainsi bousculé et brassé dans son propre tourbillon » (219).

cause de ce qui leur est arrivé, à lui et à Emélia. Beaucoup plus tôt dans le récit, il s'est déjà rendu compte qu'« être innocent au milieu des coupables, c'était en somme la même chose que d'être coupable au milieu des innocents » (92). Portant la vieille Fédorine (sa mère adoptive), sa femme Emélia et la petite Poupchette (enfant née du viol mais que Brodeck aime de tout son cœur), Brodeck se rappelle un récit qu'il a lu jadis d'« un voyageur qui est parti de sa ville incendiée en portant sur ses épaules son vieux père et son jeune fils » (397). Cette image d'Enée fuyant un passé détruit pour s'acheminer vers la fondation de Rome, laisse percer un petit germe d'espoir à la fin de ce roman profondément perturbant. Ce souvenir d'Enée se double d'un autre incident significatif : en quittant le village, Brodeck croise sur son chemin un vieux renard. Or, plus tôt dans le récit, on a appris la mort mystérieuse de bon nombre de renards apparemment en parfaite santé, et la disparition totale de cette espèce du village. L'ancien maître de Brodeck lui en a offert une explication mystérieuse : « Il est mort tellement d'hommes ces derniers temps, dans cette guerre [. . .]. Peut-être que les renards ne font-ils que nous imiter, qui sait ? » (111). Le tanneur du village suggère aussi que « Peut-être qu'il n'y a pas que les hommes qui pensent trop » (127), en citant le cas d'une meute de loups qui se seraient jetés du haut d'un rocher (126). Comme les hommes, les renards et les loups seraient donc capables de se donner la mort. La disparition et la réapparition des renards ajoutent au roman une dimension tant fabuleuse qu'allégorique : la résilience des renards reflèterait celle des hommes. A la fin, Brodeck en se retournant trouve que tout le village a disparu, ainsi que tout le paysage qui l'environne ! De nouveau, Brodeck se disculpe, comme au début de l'œuvre :

Mais de cela, moi, Brodeck, je ne suis pas responsable. De cette disparition, je ne suis pas coupable. Je ne l'ai pas provoquée. Je ne l'ai pas souhaitée. Je le jure.

Je m'appelle Brodeck, et je n'y suis pour rien.

Brodeck, c'est mon nom.

Brodeck.

De grâce, souvenez-vous.

Brodeck. (401)

Le roman se termine ainsi sur une note ambiguë. D'une part, on pourrait interpréter la disparition du village comme la réalisation concrète de la volonté chez Brodeck de suivre le conseil du maire, à savoir d'effacer le passé pour continuer à vivre. D'autre part, il en a mauvaise conscience ; aussi implore-t-il les lecteurs de son récit de se souvenir de lui. Cette clause ne reflète-t-elle pas précisément le dilemme humain face à un passé violent et douloureux ? Comment continuer à vivre sinon oublier ? Mais comment éviter de refaire les mêmes erreurs si on ne s'en souvient pas ?

* * *

Même si Claudel a qualifié *Le bruit des trousseaux* de « faux témoignage, car il me manque quelque chose d'essentiel pour parler de la prison, c'est d'y avoir passé une nuit » (BT 116), les onze années passées comme professeur de littérature dans une prison expliquent l'importance thématique du crime, du châtement et de la culpabilité dans sa création. Le châtement n'est pas seulement imposé par la société ; les tourments de la conscience poussent les coupables à l'auto-dénonciation, à l'auto-punition, voire au suicide. Rares sont les personnages qui échappent à la culpabilité (individuelle ou collective). L'expression de ce sentiment chez Claudel n'est pas sans rappeler Dostoïevski, auquel il se réfère explicitement dans *Il y a longtemps que je t'aime*.

Une scène nous montre Léa, professeur de lettres, dans une salle de séminaire avec une dizaine d'étudiants. Ils sont en train de discuter *Crime et châtement* de Dostoïevski. Tout d'un coup, au grand étonnement de la classe, Léa réagit violemment à l'observation faite par un étudiant en disant : « cela ne vaut que pour Raskolnikov ! Vous ne pouvez étendre cette notion de la culpabilité rédemptrice à l'humanité en général et dire que chaque meurtre perpétré contient sa propre rédemption » (PF 224). Lorsque l'étudiant essaie de défendre sa position, Léa s'emporte encore plus : « Et Dostoïevski, qu'est-ce qu'il en savait du meurtre au fond ? Qu'est-ce qu'il en savait ? Rien ! Rien du tout ! Même les chefs-d'œuvre ne sont que des hypothèses, des constructions simplistes qui ne sont rien à côté de la vie » (226). Malgré ce que dit Léa contre Dostoïevski dans une crise de colère peu habituelle, il serait difficile de ne pas voir dans l'œuvre de Claudel certains concepts dostoïevskiens, notamment celui de l'auto-châtement, tel qu'il se manifeste chez Raskolnikov, par exemple, que les tourments de la conscience conduisent au bord de la folie après le meurtre de la vieille usurière, et qui finit par se

dénoncer à la police. La culpabilité partagée est aussi une notion importante dans *Les frères Karamazov*, où Dmitri est faussement inculpé pour le meurtre de son père Fyodor, commis en fait par son demi-frère illégitime Smerdyakov. Bien qu'il ne soit jamais passé à l'acte, Dmitri a effectivement voulu tuer son père. Son frère Ivan est aussi indirectement coupable du parricide, car lui aussi avait souhaité la mort de Fyodor et n'avait rien fait pour empêcher son meurtre. En plus, c'était lui qui a inspiré à Smerdyakov l'idée que tout était permis, puisque Dieu n'existait pas. Chaque frère reconnaît ainsi sa culpabilité dans l'assassinat de leur père.

Sans la croyance dostoïevskienne (et chrétienne) de la valeur rédemptrice des souffrances, la vision du monde chez Claudel reste incontestablement sombre. Les crimes du passé pèsent de tout leur poids sur les personnages – qu'ils soient victimes ou coupables¹⁸. Toutefois, il se peut que l'auteur change légèrement de direction avec la réalisation de son premier film. Dans *Petite fabrique des rêves et des réalités*, il laisse même entendre que *Le rapport de Brodeck* est peut-être son dernier roman¹⁹. On pourrait alors espérer qu'*Il y a longtemps que je t'aime* inaugure une nouvelle ère plus optimiste. Car malgré le sujet grave du film, on y trouve une bonne dose d'humour, et surtout des scènes touchantes d'amour familial et d'amitié. Certes, le film se termine par l'éclat de Juliette qui hurle sa colère et sa douleur, mais c'est un acte thérapeutique. Comme Claudel l'explique, cette expulsion de la douleur, qui est aussi violente qu'un accouchement, mènera Juliette vers la guérison et vers le retour au monde (PF 57). Les dernières paroles qu'elle prononce dans le film, juste après son éclat, sont « Je suis là... Je suis là ! », en réponse à son ami Michel qui demande s'il y a quelqu'un à la maison. Le film se termine donc par la réintégration de Juliette à la société après quinze ans d'isolation et d'auto-châtiment. Ose-t-on espérer que d'autres œuvres de Claudel auront comme thèmes (auto-)pardon, oubli et guérison ?

---

¹⁸ Dans *La petite fille de Monsieur Linh*, le vieux Monsieur Bark porte encore toute la culpabilité de sa participation à la guerre au pays de Monsieur Linh quarante ans plus tôt, bien qu'il n'ait pas choisi d'aller se battre.

¹⁹ « J'ai terminé l'écriture du *Rapport de Brodeck* juste avant de commencer la préparation du film. Durant le tournage, il a fallu que je relise les épreuves du livre. Ce fut très fastidieux, et complètement exotique. Je ne sais pas pourquoi j'ai eu alors le sentiment que c'était mon dernier roman, sentiment que j'ai encore. Est-ce parce que j'étais engagé dans une entreprise tellement différente et qui me comblait ? Étais-je en train d'abandonner un genre, comme on quitte une femme qu'on a longtemps aimée pour en suivre une autre ? » (PF 107).

Ouvrages cités

Claudel, Philippe. *Les âmes grises*. Paris : Poche, 2006. (Première édition : Stock, 2003)

---. *Le bruit des trousseaux*. Paris : Poche, 2008. (Première édition : Stock, 2002)

---. *Petite fabrique des rêves et des réalités ; Il y a longtemps que je t'aime* (version du 28 mars 2006). Paris : Stock, 2008.

---. *La petite fille de Monsieur Linh*. Paris : Stock, 2005.

---. *Quelques-uns des cent regrets*. Paris : Balland, 2000.

---. *Le rapport de Brodeck*. Paris : Stock, 2007.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

Schmitt, Eric-Emmanuel. « L'art du mystère » (entretien avec Jean-Claude et Sophie-Justine Lieber). *La nouvelle revue française* 534-535 (juillet-août 1997) : 76-96.

Sobanet, Andrew. *Jail Sentences : Representing Prison in Twentieth-Century French Fiction*. Lincoln & London : U of Nebraska P, 2008.