

FACULTÉ DE LETTRES  
ET PHILOSOPHIE

# L'âme symboliste dans l'œuvre de Philippe Claudel

---

Ellen Ervinck



Mémoire présenté sous la direction du  
**Prof. Dr. Pierre Schoentjes**  
en vue de l'obtention du grade de Master  
en Langues et Littératures: français - anglais  
Année académique 2010–2011



FACULTÉ DE LETTRES  
ET PHILOSOPHIE

# L'âme symboliste dans l'œuvre de Philippe Claudel

---

Ellen Ervinck



Mémoire présenté sous la direction du  
**Prof. Dr. Pierre Schoentjes**  
en vue de l'obtention du grade de Master  
en Langues et Littératures: français - anglais  
Année académique 2010–2011

## Remerciements

---

En préambule à ce mémoire, nous tenons à remercier tous ceux qui ont contribué à l'élaboration de ce travail. Nous souhaitons adresser nos remerciements les plus sincères au Directeur de ce mémoire, le Prof. Dr. Pierre Schoentjes, qui nous a donné plusieurs conseils et sans qui ce travail de fin d'études n'aurait jamais pu être réalisé. Nos remerciements s'adressent également à Mesdames Griet Theeten et Anne-Laure Hick pour nous avoir guidée lors de l'écriture de ce mémoire. Nous tenons à exprimer notre gratitude à tous les professeurs de l'Université de Gand qui nous ont permis de progresser dans la connaissance du français. Nous remercions également Mesdames Martine Petithan et Christine Van Hove pour avoir relu et corrigé notre travail.

Merci à Philippe Claudel pour avoir pris le temps de nous parler lors de l'avant-première de *Tous Les Soleils*, pour nous avoir envoyé le scénario de ce film, pour son court e-mail encourageant, mais surtout pour son œuvre riche de tant de beaux romans.

Notre reconnaissance s'adresse à nos parents pour leur soutien et les possibilités qu'ils nous ont offertes de suivre des études. Enfin, nous exprimons notre gratitude sincère à notre copain Julien Jacqmin. Jamais nous ne pourrons assez le remercier pour tout le travail fourni lors de la correction, pour son soutien et sa patience.

## Liste des abréviations utilisées

---

MO : *Meuse l'oubli*

CE : *Le Café de l'Excelsior*

QCR : *Quelques-uns des cent regrets*

JA : *J'abandonne*

MF : *Au revoir Monsieur Friant*

BT : *Le Bruit des trousseaux*

AG : *Les Âmes grises*

PM : *Les Petites mécaniques*

PF : *La petite fille de Monsieur Linh*

RB : *Le Rapport de Brodeck*

EN : *L'Enquête*

TLS : *Tous Les Soleils*

## Introduction

---

Dans ce mémoire, nous désirons analyser l'œuvre de Philippe Claudel (°1962). Claudel est un auteur et scénariste contemporain originaire de la région Lorraine où il habite toujours. Il a reçu plusieurs prix littéraires parmi lesquels la Bourse Goncourt de la Nouvelle pour *Les Petites Mécaniques* et le Prix Renaudot pour *Les Âmes Grises*. Selon Pascale Arguedas, Claudel « tisse avec maestria des univers où la simplicité, claire dentelle aérienne, tente de dissimuler l'obscur des drames qui jalonnent nos existences »<sup>1</sup>.

L'étude d'un auteur contemporain comporte quelques difficultés. En effet, dans ce cas, il existe peu d'ouvrages de référence. Par conséquent, nous sommes obligée de nous baser sur des critiques et des interviews que nous trouvons dans des journaux et dans des magazines littéraires. En optant pour la prise en compte de tous les livres de Claudel, nous avons réussi à établir une liste d'articles assez large. Ceux-ci nous ont fourni une belle esquisse de son œuvre mais ce sont surtout les liens, que nous étions amenée à faire entre les différents romans, qui nous ont permis de connaître son monde.

Dans ce mémoire, nous lierons l'œuvre de Claudel aux idées et aux thèmes du symbolisme. Le symbolisme a été florissant de la fin du XIX<sup>e</sup> jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce courant artistique s'est principalement manifesté en peinture et en poésie mais beaucoup moins en prose. Il est donc normal que le lecteur de ce mémoire se pose la question : « Pourquoi établir un lien entre Philippe Claudel, un romancier contemporain, et le symbolisme ? »

En fait, l'œuvre de Philippe Claudel a plusieurs ressemblances avec le symbolisme. En lisant l'ensemble des livres de l'auteur, nous constatons rapidement la présence de plusieurs thèmes récurrents dont celui de l'eau et celui du veuf inconsolable. Est-ce un hasard que ces deux thèmes soient également utilisés par les poètes symbolistes? En outre, l'eau est

---

<sup>1</sup> « Philippe Claudel », [http://calounet.pagesperso-orange.fr/biographies/claudel\\_biographie.htm](http://calounet.pagesperso-orange.fr/biographies/claudel_biographie.htm), 24 mai 2011.

étroitement liée au symbole du miroir qui est, selon Guy Michaud, le symbole par excellence du symbolisme<sup>2</sup>.

Malgré son activité de romancier, Philippe Claudel ne cache pas son admiration pour la peinture et la poésie. En outre, son style d'écriture est très visuel, l'auteur inclut même parfois des tableaux dans ses livres, pensons à l'exemple par excellence *Au Revoir, Monsieur Friant*.

Ajoutons que ses textes peuvent souvent être considérés comme des poèmes en prose. Comme le mentionne Gerard Meudal, Claudel « emprunte la technique du petit poème en prose »<sup>3</sup> à Baudelaire pour écrire le *Meuse l'oubli*. Claudel, lui-même, mentionne dans une interview l'importance qu'il accorde à l'injonction de Baudelaire : « Sois toujours poète, même en prose »<sup>4</sup>. L'influence de la poésie est clairement visible chez Claudel, prenons par exemple les lignes suivantes, issues de son œuvre *Meuse l'oubli*, où les métaphores se suivent l'une après l'autre : « Des orgues de barbarie claquaient des gammes mécaniques et les mains de Paule, dans l'ombre que l'on chasse, battaient des jeux de miroirs ensablés d'or » (ML : 138).

Dans la première partie, nous montrerons comment l'exploitation des valeurs symbolistes permet à Claudel de fonder son écriture. Pour Claudel, la littérature doit pousser à réfléchir. Ce qui intéresse l'auteur, ce sont les émotions. Pour bien exprimer ces sentiments, il faut les suggérer. Pensons ici à l'expression célèbre de Mallarmé : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de devenir peu à peu : le suggérer, voilà le rêve »<sup>5</sup>. Claudel, lui aussi, veut donner cette jouissance à ses lecteurs : « Il faut supposer le lecteur intelligent, ne pas tout lui mâcher »<sup>6</sup> ; déclare-t-il dans une interview. Comme les symbolistes, Claudel veut suggérer des expériences délicates, comme le deuil. Dans un premier chapitre, nous montrerons comment Claudel veut libérer l'âme de l'homme et de la nature. Puis, nous expliquerons pourquoi aussi bien l'écriture de Claudel que celle des symbolistes poussent le lecteur à être actif. En fait, le lecteur doit, tout comme le personnage, entreprendre une quête. Nous nous pencherons sur la quête du

---

<sup>2</sup> Guy MICHAUD, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 11, 1959, p. 200.

<sup>3</sup> Gerard MEUDAL, « Meuse l'oubli de Philippe Claudel », *Le Monde*, 25 juin 1999.

<sup>4</sup> Philippe CLAUDEL, *Les Confidants et autres nouvelles*, éd. Anne Princen, Paris, Éditions Flammarion, 2006, p. 123.

<sup>5</sup> Jules HURET, *Enquête sur l'Évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 60.

<sup>6</sup> 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>, mars 2006.

personnage dans le troisième chapitre. Ensuite, nous décrivons le pouvoir que la littérature possède selon l'auteur et les personnages. La littérature est, entre autre, utile parce qu'elle nous pousse à réfléchir sur des questions métaphysiques et existentielles, ce que nous analyserons dans le dernier chapitre de cette partie.

Dans la deuxième partie, nous nous intéresserons aux personnages. Nous démontrerons l'usage des personnages archétypiques dans l'œuvre de Claudel et la fonctionnalité de ceux-ci. Puis, nous prouverons que le paysage devient également un personnage lorsque l'auteur le personnifie. Finalement, nous analyserons des personnages d'un type particulier : les morts.

La dernière partie sera consacrée aux thèmes empruntés par Claudel au symbolisme. Nous discuterons des thèmes les plus visibles à la lumière de deux mythes courants dans le symbolisme : celui de Narcisse et celui d'Orphée. Autour du premier mythe, nous traiterons les symboles du miroir, de l'eau, des yeux et de la fleur. Cette partie se terminera par une analyse du personnage du veuf inconsolable.



# 1. L'exploitation des valeurs symbolistes dans l'écriture de Philippe Claudel

---

Dans cette première partie, nous désirons donner une vision globale des valeurs symbolistes qui figurent dans l'œuvre de Claudel. Les symbolistes ont développé une technique du symbole pour suggérer des émotions ou des événements complexes<sup>7</sup>. Nous montrerons comment et pourquoi Claudel exploite la même technique.

Cette partie est divisée en cinq chapitres. Dans un premier temps, nous parlerons de l'importance de la notion de l'âme, tant dans l'œuvre de Claudel que chez les symbolistes. Ensuite, nous verrons pourquoi les symbolistes et Claudel préfèrent suggérer les émotions plutôt que les décrire. Dans le troisième chapitre, nous analyserons quelle est la signification de la quête qui se présente dans plusieurs œuvres de Claudel. Ensuite, nous décrirons la conception du pouvoir de la littérature. Les symbolistes voulaient utiliser cette dernière pour comprendre le monde, c'est pourquoi nous aborderons finalement les principales questions métaphysiques et existentielles qui se posent dans l'écriture de Claudel.

---

<sup>7</sup> Hendrik VAN GORP, Dirk DELABASTITA et Rita GHESQUIERE, *Lexicon van literaire termen*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1998, p. 422.

## 1.1. Libérer l'âme tourmentée

Dans le récit *Le Café de L'Excelsior*, le narrateur décrit « les constipés de l'âme » (CE : 21) qui visitaient le café de son grand-père. Il les appelle ainsi parce que ces visiteurs ne montraient pas d'émotion. Tant dans l'œuvre de Philippe Claudel que dans les écritures des symbolistes, l'image de l'âme occupe une place importante. Les symbolistes voulaient libérer « tout ce qu'une civilisation matérialiste a lentement étouffé : émotions, sentiments, désirs, rêves, un monde secret trop longtemps opprimé, et que l'on désigne d'un mot : l'âme »<sup>8</sup>. Selon le Nouveau Petit Robert, le terme âme renvoie au « principe spirituel de l'homme »<sup>9</sup>. Nous pouvons donc conclure que les symbolistes voulaient réveiller le côté spirituel de l'homme qu'ils considéraient comme suffoqué par le monde matérialiste.

Nous désirons souligner la vision de Claudel vis-à-vis de ce monde matérialiste. Dans une interview faite par Isabelle Monnart, Claudel exprime son angoisse pour la civilisation matérialiste dans laquelle nous vivons aujourd'hui. Il dit de « moins en moins comprendre ce qui se passe, tant au niveau des décisions économiques que politiques »<sup>10</sup>. Dans *L'Enquête*, nous reconnaissons plusieurs images qui montrent que la vie des personnages est déterminée par l'appât du gain. Dans cette vie, les hommes éprouvant de la pitié deviennent de plus en plus rares. Citons ici l'exemple de l'Enquêteur qui demande de l'aide au Poste de Garde de l'Entreprise :

- Je suis confus de vous déranger une fois de plus, mais je ne sais pas où dormir.
  - Nous ne sommes pas un hôtel.
  - Justement, pourriez-vous m'en indiquer un ?
  - Nous ne sommes pas l'Office du tourisme.
- La voix disparut. (EN : 24)

L'homme au guichet trouve que ce n'est pas sa tâche d'aider l'Enquêteur. Dans le monde de *L'Enquête*, les gens n'éprouvent pas de compassion. L'Enquêteur est envoyé dans la ville pour chercher la cause d'une vague de suicides dans l'Entreprise. À cause du manque de compassion, l'enquête que cet inspecteur doit mener devient si difficile que lui aussi commence à voir la mort comme une solution : « sa situation lui paraissait sans issue [...] il aurait aimé ne plus être. Oui, disparaître. Comme les désirs humains parfois sont étranges »

---

<sup>8</sup> Guy MICHAUD, *Message Poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, p. 403.

<sup>9</sup> Paul ROBERT, *Le Nouveau Petit Robert (1993)*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2008, p. 79.

<sup>10</sup> Isabelle MONNART et Philippe CLAUDEL, « Un roman en quête de sens », *La Dernière Heure*, 1 octobre 2010.

(EN : 168-169). Dans *Le Nouvel Observateur*, David Caviglioli remarque : « L'enquête sur les suicides de son personnage [l'Enquêteur] ressemble étrangement à un suicide. Ou, plus précisément, à une désintégration existentielle, dans un univers où la pénibilité psychologique atteint des niveaux insoutenables »<sup>11</sup>. Claudel veut nous montrer à travers l'image de cet enquêteur, qui au départ ne se posait pas de questions, que chacun d'entre nous peut devenir victime du système matérialiste. Dans le film *Tous Les Soleils*, la factrice exprime également son mécontentement envers le système :

Faut pas croire qu'on est protégé, les gens se trompent... On nous mute sans nous demander notre avis, on nous stresse, y en a qui craquent, j'ai encore un collègue qui a essayé de se suicider y a 15 jours, et les syndicats, ils font pas grand-chose. (TLS : 69)

A côté du monde matérialiste, il existe d'autres éléments qui peuvent étouffer l'âme. Dans l'œuvre de Claudel ce qui tourmente surtout l'âme est la mort et plus précisément la mort d'une bien-aimée. Le narrateur de *Meuse l'oubli* ayant perdu sa Paule raconte que : « Les paysages se sont effacés; tout comme les villages, les visages, les sentiments qui occupaient mon âme » (ML : 29). Quand Paule est morte, les sentiments que le narrateur ressentait lorsqu'elle était vivante, se sont affadés. Plus tard dans ce mémoire, nous analyserons de plus près cette perte d'âme causée par la mort d'un bien-aimé.

Ci-dessus nous avons analysé deux facteurs qui peuvent étouffer l'âme de l'homme : le monde matérialiste et la mort d'un bien-aimé. Nous constatons que, dans l'œuvre de Claudel, il n'y a pas que les hommes qui possèdent une âme. Dans la citation de *Meuse l'oubli* que nous venons de mentionner, le narrateur nous indique la disparition de ses sentiments. Nous observons que, selon lui, ce ne sont pas seulement les sentiments mais aussi les paysages, les villages et les visages qui se sont estompés avec la mort de la bien-aimée. Tous paraissent liés pour le narrateur. Claudel nous montre un lien entre les paysages et les émotions. Nous retrouvons d'autres exemples, citons-en un :

Je promène dans Feil l'ombre de Paule et mes regrets. La rue principale, en pente, chute vers la Meuse et s'encaisse dans un goulet. Elle râpe mes plus sourdes tempérences. Ici, ma douleur convient au granit des trottoirs et au brouillard du fleuve. (ML : 37)

---

<sup>11</sup> David CAVIGLIOLI, «Voici le roman d'entreprise », *Le Nouvel Observateur*, 26 août 2010.

Le narrateur de *Meuse l'oubli* voit donc des ressemblances entre le paysage et ses sentiments. Ceci nous amène à l'idée symboliste, exprimée par Ferdinand Brunetière, que le paysage a également une âme :

[...] un paysage est en soi de la *tristesse* ou de la *gaieté*, de la *joie* ou de la *souffrance*, de la *colère* ou de l'*apaisement*. Ou en d'autres termes plus généraux, cela veut dire qu'entre la nature et nous il y a des *correspondances*, des *affinités* latentes, des *identités* mystérieuses et que ce n'est qu'autant que nous les saisissons que, pénétrant à l'intérieur des choses, nous pouvons vraiment approcher l'âme. Voilà le principe du symbolisme.<sup>12</sup>

En bref, nous partageons une identité avec la nature. Dans *Meuse l'oubli*, avant de mourir, Paule a écrit dans une de ses lettres qu'elle était attirée par la façon dont le narrateur regardait les fleurs : « tu regardais les fleurs avec une telle stupeur, ce jour-là à Lochristi, qu'il m'a semblé que tu y cherchais autre chose que leur présence » (ML : 45). Le narrateur était-il en train de chercher les ressemblances entre cette fleur et l'homme ? Ce n'est qu'en étant attentif aux ressemblances que nous pouvons toucher l'âme de l'univers. L'âme ou *la Vérité*, parce que selon Platon, l'âme est le possesseur de *la Vérité*<sup>13</sup>. Entre nous et le monde, il existe des rapports qui transcendent le visible. En regardant ceux-ci, nous apprenons à mieux connaître le fonctionnement du monde et de l'homme. Ainsi, Monsieur Linh compare la douleur qu'il remarque dans la voix de Monsieur Bark à la sève d'un arbre :

Ce que sent le vieil homme, c'est que le ton de la voix de Monsieur Bark indique la tristesse, une mélancolie profonde, une sorte de blessure que la voix souligne, qu'elle accompagne au-delà des mots et du langage, quelque chose qui la traverse comme la sève traverse l'arbre sans qu'on la voie. (PF : 52)

La tristesse traverse la voix de Monsieur Bark sans que nous puissions la voir. La sève d'un arbre n'est normalement pas visible non plus, mais il existe des procédés pour saigner un arbre et à ce moment-là, la sève devient visible. C'est comme si Claudel voulait nous dire, qu'en regardant d'une certaine façon, nous pouvons voir l'invisible. Notons qu'ici Claudel utilise une métaphore pour comparer l'homme à la nature. L'auteur emploie souvent ce genre de figure de style, une technique que nous trouvons aussi fréquemment chez les symbolistes. Selon Guy Michaud, la métaphore permet le « transfert d'une réalité d'un certain ordre à une réalité d'un autre ordre, par l'intermédiaire du mot faisant office de miroir »<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Ferdinand BRUNETIERE, *Symbolistes et Décadents*, dans *Nouvelles questions de critique*, Paris, Calmann Lévy, 1890, p. 312.

<sup>13</sup> Michel CAZENAVE, *Encyclopédie des symboles, collectif sous la direction de Michel Cazenave*, Paris, Le Livre de Poche, coll. La pocheothèque, 1999, p. 24.

<sup>14</sup> Guy MICHAUD, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, p. 210.

## 1.2. Le lecteur actif

Les symbolistes veulent évoquer des expériences complexes dans leur écriture<sup>15</sup>. Pour exprimer celles-ci correctement, ils estiment qu'il ne faut pas les nommer, mais les suggérer, en utilisant une description symbolique. De là, il ressort que les symbolistes demandent un effort au lecteur, parce que celui-ci doit déchiffrer la description symbolique. Le lecteur doit donc lire d'une façon active. Jean-Nicolas Illouz le décrit de la manière suivante :

Une œuvre qui vise à la « suggestion » requiert de la part du lecteur une participation particulièrement active : il s'agit, pour celui-ci, de laisser retentir en lui-même l'image, de façon à compléter, par son imagination, ce que le texte a délibérément laissé inachevé, de façon à combler mentalement les vides, - afin de recréer en lui-même le déploiement inédit du sens que le symbole a tracé dans la langue.<sup>16</sup>

Philippe Claudel mentionne dans une interview réalisée par Mélanie Carpentier que lui aussi, il a une préférence pour la suggestion et la lecture active. Pour lui, le lecteur, en lisant, doit également devenir auteur :

Je suis davantage touché, en tant que lecteur ou spectateur, par la suggestion que par l'évidence. J'aime quand l'auteur fait appel à moi, à ma perspicacité et à mon prolongement. Il faut toujours supposer le lecteur intelligent, ne pas tout lui mâcher.<sup>17</sup>

Le lecteur doit donc être un « prolongement » de l'auteur. Ceci, nous le retrouvons également dans la nouvelle « L'autre » du recueil *Les Petites Mécaniques*. Cette nouvelle peut être considérée comme une variation sur le récit *Pierre Menard, auteur de Don Quichotte* de Jorge Luis Borges. Jorge Luis Borges montre dans son récit que chaque lecture est une nouvelle écriture. Dans « L'autre » de Philippe Claudel, Eugène Frolon, le personnage principal est si fasciné par les poèmes de Rimbaud, qu'il commence à chercher ce poète. Durant sa quête, Eugène Frolon, le lecteur, devient Rimbaud, l'auteur. À la fin de la nouvelle, Frolon se trouve dans un hôpital et s'informe sur Rimbaud. Un médecin lui dit : « Mais.. Rimbaud, c'est vous! » (PM : 119). Frolon est devenu l'auteur qu'il admirait tant. Néanmoins, le lecteur de la nouvelle « L'autre » se demande si Eugène Frolon n'était pas l'auteur dès le début.

---

<sup>15</sup> Hendrik van GORP, Rita GHESQUIERE, Dirk DELABASTITA, *op. cit.*, p. 422.

<sup>16</sup> Jean-Nicolas ILLOUZ, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de Poche, Références, 2004, p. 174- 175.

<sup>17</sup> Mélanie CARPENTIER et Philippe CLAUDEL, *art. cit.*

Claudé fait appel au lecteur actif, en créant une structure qui demande au lecteur de la compléter. Comme les symbolistes, il crée des images que le lecteur doit déchiffrer. Dans son étude sur la notion de la perte dans l'œuvre de Claudé, Isabelle Bernard- Rabadi remarque :

L'écrivain sait en peu de mots recréer une silhouette, un décor, un état d'âme ou un souvenir prégnant, laissant le soin au lecteur d'opérer les connexions nécessaires à la compréhension globale de l'âme du narrateur.<sup>18</sup>

C'est au lecteur « d'opérer les connexions » pour ainsi connaître les sentiments éprouvés par le narrateur. Des sentiments qui ne pouvaient être nommés sans perdre du sens. Ensuite, ce qui est également typique de la structure des romans de Claudé est que la fin est souvent un peu ambiguë. Ceci était déjà le cas dans la nouvelle « L'autre » mentionnée ci-dessus. Claudé aime donner au lecteur une fin ouverte. À la fin des *Âmes Grises*, par exemple, le lecteur ne sait pas avec certitude qui est le meurtrier de Belle-de-jour. Claudé nous montre plusieurs personnages avec un mobile possible. Un autre exemple, dans *J'abandonne*, le lecteur s'interroge sur la mort du personnage principal. En effet, celle-ci s'est-elle réellement produite ? Décivant une fin ouverte, en utilisant des éléments ambigus, Philippe Claudé veut pousser le lecteur à réfléchir : « L'idée de perturber un lecteur est une chose plaisante, surtout lorsque cette déstabilisation ouvre sur une faculté plus grande de conscience et de réflexion, et c'est bien cela qui est visé »<sup>19</sup>.

Philippe Claudé veut, dans ses romans, peindre un autre monde qui nous fait réfléchir sur notre monde. Il sème des graines qui deviennent ensuite des arbres dans le cerveau du lecteur. Chaque ramification de ces arbres représente une question. Dans une interview réalisée par Geneviève Simon, Claudé mentionne que, pour lui, l'auteur est « un manipulateur dans la mesure où il ouvre des cerveaux à des questions qui n'auraient jamais émergé sans son histoire, puis laisse les lecteurs se débrouiller seuls »<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Isabelle BERNARD-RABADI, « L'écriture de la perte chez Philippe Claudé », *Jordan Journal of Modern Languages and Literature*, Vol. n° 2, 2010, p. 105.

<sup>19</sup> « Pour entrer dans l'œuvre de Claudé », <http://alteriteenlitterature.hautetfort.com/philippe-claude/>, 14 mai 2011.

<sup>20</sup> Geneviève SIMON et Philippe CLAUDEL, « Un enquêteur et un mur », *La Libre Belgique*, 4 octobre 2010.

### 1.3. Quête d'identité

Raphaële Rérolle remarque correctement que plusieurs romans de Claudel, comme *Les Âmes Grises*, *Le Rapport de Brodeck* ou *L'Enquête*, sont centrés sur des quêtes<sup>21</sup>. Selon elle, celles-ci sont des « parcours à tâtons dans un univers hostile, où les héros cherchent à grand-peine une vérité qui leur échappe »<sup>22</sup>. Les personnages cherchent *une vérité* qu'ils n'ont pas encore trouvée ou qu'ils ont récemment perdue. De quelle vérité parle Raphaële Rérolle? En observant l'univers de Claudel, nous nous rendons compte que les personnages cherchent la vérité de leur existence ou celle de l'homme. Quel est le but de notre existence ? Pour certains personnages, le but de leur existence est leur bien-aimée. Au moment où celle-ci meurt, ils se sentent perdus. Le narrateur de *Meuse l'oubli* raconte que Paule était « la vérité et l'onguent » (ML : 97). Elle mettait l'onguent sur le passé douloureux du narrateur et donnait du sens à sa vie.

Les personnages sont en quête d'une vérité, d'un sens dans leur vie. Nous pourrions également interpréter cette recherche de vérité comme une quête d'identité. Paule donne au narrateur de *Meuse l'oubli* son identité, sans elle, il ne se sentait que le fils d'une « putain » :

[...] une putain, moi le fils de l'une d'elles, moi que Paule, solaire, avait illuminé et sorti de la boue du souvenir de cette mère publique, livrée, payée, étouffée d'empreintes. Elle, la seule, Paule, qui avait su regarder cela en moi. Qui avait su l'extirper, m'en défaire avec patience au cours des mille huit cent soixante et trois jours de notre amour, au long des mille huit cent soixante et deux nuits de notre amour. (ML : 21)

Nous retrouvons cette quête également dans d'autres romans, par exemple, dans *Quelques-uns des cent regrets*. Dans ce dernier, « [le] retour vers la mère vieillie devient une quête d'identité pour le *Je*, pris un temps dans ce vertige de la vérité sur soi »<sup>23</sup>, observe Isabelle Bernard-Rabadi. Le narrateur adolescent a fui sa mère en découvrant le mensonge qu'elle avait dit concernant l'identité de son père. Il ne pouvait pas accepter d'être « le fils du vide » (QCR : 146). En constatant que son père n'est pas l'homme de la photo dans la chambre de sa mère, il se considère comme orphelin (QCR : 145). Puis, après seize ans, il revient vers sa mère morte et il se rend compte qu'il n'a jamais été orphelin. Il avait une identité grâce à sa mère mais il l'a perdue en la quittant. Dans d'autres romans, nous trouvons

---

<sup>21</sup> Raphaële RÉROLLE, « L'enquête, de Philippe Claudel : labyrinthe glacé », *Le Monde des Livres*, 10 septembre 2010.

<sup>22</sup> *ibid.*

<sup>23</sup> Isabelle BERNARD-RABADI, *art.cit.*, p. 108.

également des exemples de personnages qui perdent leur identité. Dans *L'Enquête*, par exemple, en arrivant à l'Hôtel de l'Espérance, l'Enquêteur a dû donner sa carte d'identité et sa carte de crédit à la propriétaire. Le lendemain quand il veut les récupérer, elles ont disparu : « Alors ? Qu'est-ce que vous vouliez récupérer ? demanda-t-elle [la propriétaire] sur un ton goguenard. Les yeux de l'Enquêteur ne quittaient pas le coffre. Celui-ci était tragiquement vide » (EN : 147). Il semble que maintenant l'Enquêteur a perdu la seule preuve de son identité. Plus tard, quand il rencontre le Psychologue, celui-ci demande à l'Enquêteur son nom. Malheureusement, l'Enquêteur ne se souvient plus de son nom et, vu qu'il a perdu ses papiers, il ne peut pas prouver son identité d'Enquêteur :

Il cherchait. Il cherchait son nom. Ce nom qui était écrit sur ses papiers d'identité. Un simple geste lui aurait suffi, un coup d'œil sur une petite carte de plastique où on voyait sa photographie et sous laquelle son nom était imprimé. Se pouvait-il qu'il ait oublié son propre nom ? (EN : 220)

Les symbolistes prêtaient également attention à la notion d'identité. Pour que les personnages puissent trouver leur identité, ils doivent d'abord être conscients de leur existence. Dans l'écriture des symbolistes, « la conscience de soi »<sup>24</sup> joue un rôle important, c'est illustré par le motif de Narcisse admirant son reflet dans la fontaine<sup>25</sup>. L'eau de la fontaine permet, selon les symbolistes, « une descente en soi-même »<sup>26</sup>. Nous pouvons dire que la surface de l'eau fonctionne comme un miroir. Le miroir est, selon Jean-Nicolas Illouz, un symbole de « la connaissance de soi »<sup>27</sup> et, selon Claude Aziza *e.a.*, ce symbole « brode sur l'équivalence du terme *identité* »<sup>28</sup>. Plus tard dans ce mémoire, nous reviendrons encore sur le thème de l'eau et la figure de Narcisse, qui est, selon Claude Puzin, « une cristallisation majeure de l'imaginaire symboliste »<sup>29</sup>.

#### **1.4. Le pouvoir de la littérature**

Nous avons déjà mentionné le mythe de Narcisse. Un autre mythe important pour les symbolistes est celui d'Orphée. Ce dernier, qui était admiré pour ses qualités musicales, descend dans les Enfers pour retrouver sa bien-aimée morte. Il réussit à « envoûter [...] les

---

<sup>24</sup> Claude PUZIN, *Le Symbolisme*, Paris, Nathan, coll. Balises, 2002, p. 118.

<sup>25</sup> *ibid.*, p. 105.

<sup>26</sup> *ibid.*

<sup>27</sup> *ibid.*, p. 109.

<sup>28</sup> Claude AZIZA, Claude OLIVIERI, Robert SCTRICK, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Nathan, 1978, p. 132.

<sup>29</sup> *ibid.*



dieux »<sup>30</sup> en jouant de sa lyre. C'est pourquoi, selon Claude Puzin, ce mythe est « une illustration emblématique des pouvoirs magiques de la poésie »<sup>31</sup>. Plus tard dans ce mémoire, ce mythe sera utilisé comme illustration de l'image du veuf inconsolable mais permettez-nous d'en faire usage ici comme point de départ pour expliquer les « pouvoirs magiques de la poésie » ou, dans notre cas, les pouvoirs magiques de la prose.

Premièrement, du point de vue de Claudel, l'écriture est considérée comme une sorte d'amulette. En écrivant, il veut chasser les forces négatives et ainsi il espère se protéger contre sa plus grande angoisse : devenir un veuf inconsolable<sup>32</sup>. Cependant, l'écriture est bien plus qu'une amulette pour lui. Ce n'est pas un moyen pour « envoûter [...] les dieux »<sup>33</sup> mais, au contraire, un moyen de réveiller les lecteurs envoûtés ou endormis. Ainsi, Claudel estime que c'est la tâche des artistes de réveiller le lecteur du monde occidental parce que celui-ci vit dans une époque paisible<sup>34</sup>.

Deuxièmement, du point de vue des personnages, l'écriture est considérée comme un moyen de maintenir vivante la bien-aimée décédée ou, au moins, de communiquer avec elle. Prenons un exemple se trouvant dans *Les Âmes Grises* :

Au fond, c'est pour elle et elle seule que j'écris, pour faire semblant, pour me tromper, pour me convaincre qu'elle est encore à m'attendre, où qu'elle soit, et qu'elle entend tout ce que j'ai à lui dire. Écrire me fait vivre à deux. (AG : 230)

Dans ce sens, l'écriture est un moyen de vivre son deuil. C'est aussi ce qu'attend de l'écriture le narrateur de *Meuse l'oubli*, il veut « forcer les mots à travailler [son] deuil » (ML : 93). Au départ, il croit que cette attente est idiote mais, vers la fin de l'histoire, nous constatons que le narrateur a quand même réussi à oublier son deuil : « Mon deuil a presque disparu : je m'en effraie comme d'une lâcheté » (ML : 157). Le personnage principal du *Rapport de Brodeck* met ce pouvoir de l'écriture en doute :

Je ne sais pas si l'on peut guérir de certaines choses. Au fond, raconter n'est peut-être pas un remède si sûr que cela. Peut-être qu'au contraire raconter ne sert qu'à entretenir les plaies, comme on entretient les braises d'un feu afin qu'à notre guise, quand nous le souhaiterons, il puisse repartir de plus belle.

---

<sup>30</sup> *ibid.*

<sup>31</sup> Claude PUZIN, *op.cit.*, p. 103.

<sup>32</sup> Dirk LEYMAN, « Verdwaald in eigen verdriet », *De Morgen*, 30 mars 2005.

<sup>33</sup> *ibid.*

<sup>34</sup> AMD, « Mensen in oorlogs- tijd, het is een onderwerp dat Philippe Claudel sterk bezighoudt. Ook in Het verslag van Brodeck. », *Het Nieuwsblad*, 28 mars 2008.

J'ai brûlé la lettre de Diodème. Bien sûr que je l'ai brûlée. Écrire ne l'avait guéri de rien, lui. (RB : 301)

Finalement, aussi bien les personnages que Claudel considèrent la littérature comme étant un miroir. Ci-dessus, nous avons mentionné que l'eau fonctionne comme un miroir mais, dans *Meuse l'oubli*, ce n'est pas seulement l'eau qui fonctionne de cette manière mais aussi l'écriture. Celle-ci est utilisée comme un moyen de s'analyser soi-même : « Au lieu chaque soir de nous gueuler ton histoire, tu ferais mieux de l'écrire, ce serait plus paisible. Quel patron de bistrot m'avait ainsi défié et renvoyé à mon piètre miroir ? » (ML : 23). L'écriture ne donne pas seulement un miroir au personnage, elle en procure également un au monde. Ainsi Claudel explique dans une interview faite par Isabelle Monnart : « écrire des livres, c'est aussi poser un regard sur le monde »<sup>35</sup>. En créant un autre monde fictif, l'auteur nous offre une vision sur le monde réel. Celui-ci est devenu si complexe qu'il semble que la littérature réaliste ne suffise plus pour le décrire. C'est pourquoi l'écriture de Claudel dévie parfois d'une fiction purement réaliste. Son écriture est décrite par Leyman comme « schijnbaar realistisch »<sup>36</sup>. Elle se situe à la frontière entre la fiction réaliste et des fictions comme la fable ou la littérature fantastique. L'œuvre de Claudel démontre une recherche à une nouvelle forme d'écriture reflétant la complexité de l'homme et de notre monde contemporain. C'est aussi, en quelque sorte, ce que voulaient faire les symbolistes. En effet, ils réagissaient contre l'art réaliste. Ils ne voulaient pas montrer la réalité objective du monde mais la manière dont cette réalité est éprouvée par le sujet.<sup>37</sup>

### ***1.5. Les questions métaphysiques et existentielles dans l'œuvre de Claudel***

Selon Guy Michaud, le rêve des symbolistes était « la suprême compréhension du monde »<sup>38</sup>. Le symbolisme appelait donc à la métaphysique. Dans le Nouveau Petit Robert, nous trouvons la définition suivante pour la métaphysique : « recherche rationnelle ayant pour objet la connaissance de l'être absolu, des causes de l'univers et des principes premiers de la connaissance »<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> Isabelle MONNART et Philippe CLAUDEL, « Un roman en quête de sens », *La Dernière Heure*, 1 octobre 2010.

<sup>36</sup> Dirk LEYMAN, « Philippe Claudel schuwt grote emoties niet in melancholieke jeugdherinneringen », *De Morgen*, 5 mai 2010.

<sup>37</sup> H. VAN GORP, R. GHESQUIERE, D. DELABASTITA, *op. cit.*, p. 422.

<sup>38</sup> Guy MICHAUD, *Message Poétique du Symbolisme*, p. 337.

<sup>39</sup> Paul ROBERT, *op. cit.*, p. 1584.

Claudiel ne cherche pas vraiment à connaître l'être absolu ou Dieu, en fait, il croit que si celui-ci existe, il est souvent absent. Ceci est illustré entre autres dans *Les Âmes Grises*. Dans ce roman, le curé considère les fleurs comme une preuve de l'existence de Dieu. Le narrateur, par contre, n'est pas vraiment d'accord avec cette idée : « J'ai souvent repensé à la phrase du curé, sur les fleurs, Dieu et la preuve. Et je me suis dit qu'il y avait sans doute des lieux dans le monde où Dieu ne mettait jamais les pieds » (AG : 164). Parmi les personnages de *Quelques-uns des cent regrets* se trouve également un curé qui considère que croire en Dieu équivaut à parier :

J'ai longtemps été *physionomiste* dans une sorte de casino-dancing, avant d'être curé... Ça vous étonne, hein ? ... Pourtant, les deux métiers sont assez proches, on y rencontre des gens qui ne savent plus très bien vers où aller... Parier sur un bandit- manchot ou sur la présence de Dieu, quelle différence au fond ? (QCR : 51- 52)

Nous pouvons donc dire que dans l'œuvre de Claudiel, croire en Dieu est considéré comme un pari. Néanmoins, dans ses livres, l'auteur montre que l'univers est régi par des lois. Ainsi, il commence son recueil *Les Petites Mécaniques* avec l'exergue suivant de Blaise Pascal : « Nous sommes de bien petites mécaniques égarées par les infinis » (PM : 11). L'homme n'est qu'une petite partie d'un ensemble plus grand.

À côté des questions métaphysiques, les personnages de Claudiel se posent également des questions existentielles. Premièrement, ils réfléchissent sur le cours de la vie. Dans *Les Petites Mécaniques*, nous retrouvons que « 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 »<sup>40</sup>. L'auteur se pose des questions sur la vie et se demande comment le cours de celle-ci peut facilement changer. Dans la nouvelle « Panoptique », également du recueil *Les Petites Mécaniques*, les prisonniers disent : « Nous sommes les prisonniers d'un faux pas ou d'un égarement; nous sommes enfermés dans les moments perdus de vies mal écloses » (PM : 76).

La citation ci-dessus nous amène à l'opposition entre le Bien et le Mal qui est souvent mise en doute par l'auteur. Prenons un exemple venant du *Bruit des trousseaux* :

Le copain d'enfance croisé en prison. Le fait de me dire que finalement, c'était normal de le retrouver là, lui qui, adolescent, ne cessait de commettre de petits

---

<sup>40</sup> « Les Petites Mécaniques », <http://www.mercuredefrance.fr/titres/petitesmecaniques.htm>, 5 mai 2011.

larcins, de voler des mobylettes, d'être impliqué continuellement dans des bagarres au couteau – il en avait d'ailleurs gardé deux minces cicatrices sur la joue qui prolongeaient son rire. Lui me reconnaissant aussi, m'apprenant qu'il était devenu gardien depuis dix ans, et qu'il venait d'être muté dans cet établissement : quand je l'avais aperçu, il sortait du bureau du directeur à qui il était venu se présenter, avant de prendre son service, la semaine suivante. (BT : 107-108)

Le narrateur s'attendait à ce que son copain soit devenu un criminel plutôt qu'un gardien de prison. Le cours de sa vie avait changé du Mal au Bien. Dans la nouvelle « Le Voleur et Le Marchand » du recueil *Les Petites Mécaniques*, nous retrouvons un changement semblable. Le criminel Colin le Bihot reçoit de la Mort une deuxième chance et devient un homme honnête et apprécié :

Colin le Bihot, pendard et détrousseur, gredin cruel et mécréant devenu Maître Colin de Colmar, homme de justice et bienfaiteur des paroisses de Turckheim et d'Ammerschwihr, remercia Dieu et la Mort du sursis qu'ils lui avaient jadis octroyé [...]. (PM : 45 -46)

Dans *Les Âmes Grises*, le personnage de Joséphine remarque également que le Bien et le Mal, ne peuvent pas si facilement être séparés : « 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... » (AG : 134). Nous pouvons donc conclure à partir de ces exemples que, pour Claudel, la ligne séparant le Bien du Mal est en pointillé. Effectivement, il est facile de passer d'un côté à l'autre.

Finalement, à côté de la vie, Claudel se pose des questions sur la mort. Ainsi, la mort est un de ces éléments qui provoque un dérèglement de la vie. Christiane Baroche remarque que la mort est « le fil conducteur »<sup>41</sup> du recueil *Les Petites Mécaniques*. Nous osons dire que la mort est présente dans la totalité de l'œuvre de Philippe Claudel. Elle est présente de deux manières : soit les personnages sont confrontés à la douleur causée par la mort d'un bien-aimé, soit ils voient la mort comme seule solution pour fuir une vie devenue intolérable. Plus tard dans ce mémoire, nous reviendrons sur les personnages qui ont perdu leur bien-aimé mais nous parlons d'abord de ceux qui préfèrent le suicide à leur vie insupportable. Plusieurs personnages dans les romans de Claudel pensent au suicide. Au début de cette partie du mémoire, nous avons déjà mentionné que l'Enquêteur dans *L'Enquête* est psychologiquement tellement tourmenté par la froideur du monde matérialiste qu'il commence à voir le suicide comme une solution. Nous trouvons un autre exemple dans *J'Abandonne*. Toute l'histoire que

---

<sup>41</sup> Christiane BAROCHE, « Les Petites Mécaniques », *Magazine Littéraire*, 435, octobre 2004.

raconte le personnage principal de *J'Abandonne* est un récit pour justifier à sa petite fille son envie de suicide :

C'était mon anniversaire il y a quelques jours. Je n'ai pu t'offrir que ce père qui se lamente et se regarde dans une glace en croyant voir un visage creux et sans âme. Que te dire sinon que je n'ai plus de force. Qu'il me pèse de respirer, de marcher, de quitter l'appartement. Que je souffre de descendre dans la vie. Que ta mère en partant m'a emmené à demi avec elle. (JA : 35)

Dans *Meuse l'oubli*, le personnage principal veut également se suicider, mais il a peur qu'il n'existe rien après la mort. Il n'a pas le courage de se suicider et prend alors la fuite. Isabelle Bernard-Rabadi appelle ceci « le suicide symbolique »<sup>42</sup> :

Il fallait que je foute le camp et délaisse les lieux. À d'autres... M'ouvrir à la route puisque le courage de m'ouvrir les veines, je ne l'eus pas. J'en eus le désir mais jamais l'audace, tant m'arrêtait la peur qu'il n'y eût vraiment pas d'après et que je ne puisse alors plus espérer revoir Paule dans l'illusoire paradis de quelque croyance [...]. (ML : 25-26)

Cependant, tous les personnages ne cèdent pas au désir de terminer leur souffrance ou de fuir la vie. Claudel s'étonne également de la capacité de l'homme à s'adapter et à passer par-dessus les difficultés. Ainsi, il mentionne dans une interview faite par Marianne Payot et Emmanuel Hecht :

En fait, vu les obstacles qui se resserrent autour de nous, je m'étonne qu'il n'y ait pas plus de gens qui se suicident. C'est cette faculté de résistance qui rend la nature humaine admirable. Depuis qu'on m'a révélé l'existence des camps de concentration, cela n'a cessé de me hanter. Reprendre la vie après être passé par une expérience hors limites, dont les mots, l'imagination, ne pourront jamais rendre compte, démontre une énergie vitale admirable. Certains ont décidé de franchir la ligne, de disparaître, de renoncer, beaucoup, malgré tout, continuent.<sup>43</sup>

## **1.6. Conclusion**

Dans cette première partie, nous avons abordé les valeurs du symbolisme tout en les liant à la vision que Claudel garde sur la littérature. Les symbolistes voulaient libérer l'âme de l'homme en montrant ses ressemblances avec l'âme de la nature. Claudel essaye également de montrer ces correspondances. En suggérant ses idées, l'auteur veut changer la vision du

---

<sup>42</sup> Isabelle BERNARD-RABADI, *op. cit.*, p. 119.

<sup>43</sup> Marianne PAYOT, Emmanuel HECHT et Philippe CLAUDEL, « Entretien : Philippe Claudel : 'Rêver sur un banc pourrait devenir suspect' », *Lire*, 14 septembre 2010.

lecteur. Le lecteur, tout comme les personnages, est alors poussé à entreprendre une quête d'identité au cours de laquelle il cherche à donner un sens à sa vie. La littérature est donc un moyen de réflexion.

L'auteur veut nous faire réfléchir sur des thèmes métaphysiques ou existentiels, tels que l'opposition entre le Bien et le Mal, l'existence de Dieu et la mort. Les personnages doivent surtout faire face à la perte d'un bien-aimé. Cependant, ils sont également confrontés à leur propre mort en la considérant comme seule solution pour fuir une vie psychologiquement intolérable. Nous terminons sur une note positive. Bien que plusieurs personnages trouvent la vie psychologiquement difficile, Claudel s'étonne de la capacité de l'homme à s'adapter et à survivre dans ce monde.

## 2. Les personnages

---

Dans cette deuxième partie, nous avons opté pour une analyse des personnages figurant dans l'œuvre de Claudel. Nous nous pencherons plus précisément sur trois particularités. La première est l'usage des personnages archétypiques et le but de celui-ci. Ensuite, nous essayerons de présenter la personnification du paysage. Finalement, nous analyserons le rôle que les morts jouent dans les récits de Claudel. Ces trois particularités ont été choisies parce qu'elles contribueront à mettre en évidence le lien entre Claudel et le symbolisme.

## 2.1. Les personnages archétypiques

Claude Puzin écrit dans son livre concernant le symbolisme : « la poésie symbolique cherche à vêtir l’Idée d’une forme sensible »<sup>44</sup>. Selon Le Nouveau Petit Robert, dans le domaine de la philosophie, l’Idée est considérée comme une « essence éternelle et purement intelligible des choses sensibles »<sup>45</sup>. À côté de cette définition nous retrouvons dans l’article du dictionnaire, le terme « archétype » comme étant étroitement lié à la notion d’« Idée ». Michel Cazenave mentionne également le lien étroit entre l’archétype et « l’idée platonicienne »<sup>46</sup>. En plus, il montre le rapport qu’ont ces deux termes avec le concept de l’âme :

Du point de vue spirituel, l’archétype est la forme à la fois intelligible et mystique selon laquelle se développent les réalités de l’âme, et qui représente l’explication dernière et le sens ultime, mais caché, des événements qui se produisent dans l’histoire humaine.<sup>47</sup>

Il ressort de là que l’archétype rend visible un sens caché et libère ainsi l’âme. Nous avons déjà vu dans la première partie de ce mémoire qu’en utilisant des symboles, les symbolistes voulaient également libérer l’âme. Dans ceux-ci, nous pouvons retrouver des images archétypiques, ce qui est affirmé par Cazenave : « l’archétype se donne à lire dans les symboles, ces images qui font pont entre le sensible et l’intelligible »<sup>48</sup>.

Dans l’œuvre de Philippe Claudel, nous observons également des images archétypiques. Dans cette partie du mémoire, nous parlerons des personnages archétypiques qui ont, selon Claudel, un sens universel. Ainsi, l’auteur mentionne dans une interview avec Dirk Leyman qu’il aime esquisser une petite communauté peuplée par des personnages archétypiques parce que celle-ci peut « tegelijkertijd een weerspiegeling van de gehele wereld zijn »<sup>49</sup>.

Dans ce qui suit, nous analyserons quelques exemples de figures archétypiques et récurrentes dans l’œuvre de Claudel, à savoir : la foule avec l’esprit grégaire, l’homme autoritaire et impitoyable, l’homme moderne et indifférent et l’enfant innocent qui incite à

---

<sup>44</sup> Claude PUZIN, *op. cit.*, p. 118.

<sup>45</sup> Paul ROBERT, *op. cit.*, p. 1271.

<sup>46</sup> Michel CAZENAVE, *Encyclopédie des symboles, collectif sous la direction de Michel Cazenave*, Paris, Le Livre de Poche, coll. La pochothèque, 1999, p. 49.

<sup>47</sup> *ibid.*

<sup>48</sup> *ibid.*

<sup>49</sup> Dirk LEYMAN, « Philippe Claudel shuwt grote emoties niet in melancholieke jeugdherinneringen », *De Morgen*, 5 mai 2010



l'espoir. Ensuite, nous mentionnerons brièvement l'image de la femme idéalisée et du veuf inconsolable mais nous n'approfondirons pas ces dernières images vu qu'elles seront encore traitées par la suite dans ce mémoire. Finalement, nous étudierons le rôle que jouent les personnages archétypiques dans *L'Enquête*.

Intéressons-nous d'abord au portrait que Claudel esquisse de la foule. L'auteur utilise plusieurs images pour représenter cette dernière mais elles sont inmanquablement négatives.

Premièrement, il compare la foule à un troupeau. La foule est un troupeau dont les membres suivent le meneur ou les autres animaux sans réfléchir. Autrement dit, elle est symboliquement aveugle et sourde parce qu'elle ne réagit pas à ce qui se passe autour d'elle. Ce portrait est montré, entre autre, dans le récit *La Petite Fille de Monsieur Linh* : « [L] la foule passe comme un troupeau aveugle et sourd » (PF : 37). Dans *Le Rapport de Brodeck*, la foule est également décrite comme étant aveugle : « Les hommes vivent un peu comme les aveugles, et généralement, ça leur suffit » (RB : 39).

Deuxièmement, Claudel compare la foule à des drogués ou encore à des « soldats mécaniques ». Dans l'exemple ci-dessous, nous voyons d'abord le lien avec le troupeau, puis celui avec les drogués et finalement celui avec les « soldats mécaniques » (JA : 20). Il s'agit invariablement d'images négatives d'êtres sans volonté :

Il m'avait alors semblé voir un immense troupeau sous l'emprise d'une drogue inconnue. J'avais pensé à de très petites créatures, à des soldats mécaniques pour l'instant sans fusil, et qui allaient d'un pas nouveau célébrer le culte d'un chef encore absent. (JA : 20)

Remarquons en plus les mots « pour l'instant sans fusil » avec lesquels Claudel montre le caractère dangereux de la foule.

À un troisième endroit, l'auteur indique que la foule peut se comporter d'une façon agitée ou d'une façon tranquille. Ainsi, le personnage de Fédorine dans *Le Rapport de Brodeck* dit : « Quand le troupeau a fini par se calmer, il ne faut pas lui donner des raisons de remuer de nouveau » (RB : 187). Cependant, l'auteur veut aussi nous prévenir lorsqu'il y a une foule calme. Celle-ci reste dangereuse, la tranquillité peut être fausse parce que la foule est aussi un serpent :

Il le regarde s'éloigner jusqu'au moment où Monsieur Bark se perd dans la foule, une foule calme, sans cris, sans heurts, qui va, souple et noueuse comme un gros serpent de mer. (PF : 31).

Finalement, les images de Claudel s'aggravent. La foule est dangereuse et une fois qu'elle est sous l'influence du mal, elle devient un monstre. Ceci se révèle dans *Le Rapport de Brodeck* qui traite de la guerre et des camps de concentration :

Les hommes et les femmes qui commençaient à se regrouper, à se frotter les uns aux autres, sur la place, à devenir une foule. Depuis longtemps, je fuis les foules. Je les évite. Je sais que tout ou presque est venu d'elles. Je veux dire le mauvais, la guerre et tous *Les Kazerskwirs* que celle-ci a ouverts dans les cerveaux de beaucoup d'hommes. 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. On peut toujours se dire que la faute incombe à celui qui les entraîne, les exhorte, les fait danser comme un orvet autour d'un bâton, et que les foules sont inconscientes de leurs gestes, de leur avenir, et de leur trajet. Cela est faux. La vérité, c'est que la foule est elle-même un monstre. Elle s'enfante, corps énorme composé de milliers d'autres corps conscients. Et je sais aussi qu'il n'y a pas de foules heureuses. (RB : 206-207)

Dans une interview parue dans le journal flamand *Het Nieuwsblad*, Claudel exprime également sa vision négative vis-à-vis des masses. À cette occasion, il avoue que le but du *Rapport de Brodeck* est essentiellement de montrer le mal qu'une masse, qui développe « een soort van collectief gedachtengoed »<sup>50</sup>, peut causer. Claudel veut donc réveiller les hommes. Il veut nous montrer que parfois suivre un troupeau peut se révéler vraiment stupide. Il exprime cette idée également dans *L'Enquête*, où l'Enquêteur prend la direction du Groupe même si celle-ci n'était pas celle qu'il voulait suivre :

Lui aussi marchait maintenant, et dans la direction dictée par le Groupe, alors même que cette direction n'était pas la bonne puisqu'elle le faisait aller vers la droite, tandis que l'entrée de l'Entreprise, le Poste de Garde se trouvaient là-bas, à quelques centaines de mètres, sur la gauche. (EN : 78)

Une deuxième image archétypique dont nous voulons discuter est celle de la figure autoritaire et impitoyable. Un exemple d'un tel personnage est le juge Mierck dans *Les Âmes Grises*. Il incarne le pouvoir et la richesse : « Le juge Mierck, sous son chapeau Cronstadt et ses allures repues de bonne chère, c'était un pète-sec » (AG : 20). Sa figure et sa fonction suscitent le respect. Ainsi, le narrateur des *Âmes Grises*, remarque :

Il y a des mots magiques. Juge, c'est un mot magique. Comme *Dieu*, comme *mort*, comme *enfant*, et quelques autres encore. Ce sont des mots qui forcent le

---

<sup>50</sup> AMD, « Mensen in oorlogs- tijd, het is een onderwerp dat Philippe Claudel sterk bezighoudt. Ook in Het verslag van Brodeck. », *Het Nieuwsblad*, 28 mars 2008.

respect, quoi qu'on en pense. En plus, *judge*, ça donne froid dans le dos, même quand on n'a rien à se reprocher et qu'on est blanc comme une colombe. Les gens, ils savaient bien que le juge, c'était Mierck. (AG : 180-181)

Le juge Mierck n'est pas seulement autoritaire, il est également impitoyable. Quand la fille du patron du restaurant *Le Rébellion* est trouvée morte, ce dernier ne montre aucune émotion : « Il regarda le petit corps comme s'il s'était agi d'une pierre, ou d'un morceau de bois : sans cœur, avec un œil aussi glacé que l'eau qui courait à deux pas » (AG : 20-21). Cette fille, que tout le monde appelait Belle-de-jour, n'est devenue pour lui rien d'autre que *la victime* : « Il disait dorénavant la *victime*, comme si la mort en plus d'ôter la vie enlevait aussi les jolis noms des fleurs » (AG : 22). Quand une personne présente signale au juge qu'il connaît la victime, celui-ci répond : « Et alors, qu'est-ce que vous voulez que ça me foute ? Un mort c'est un mort ! » (AG : 21). Le juge Mierck est donc, comme l'écrit Isabelle Monart, « un juge sans cœur, ou alors si peu »<sup>51</sup>. Il essaie également de maintenir son autorité, même si c'est aux dépens de la justice. C'est pourquoi il refuse de considérer le procureur Destinat comme un suspect du meurtre de Belle-de-Jour. En effet, Destinat vient du même monde que Mierck, « celui des bonnes naissances » (AG : 215). Mierck doit protéger l'image de ce monde pour maintenir son standing :

Penser qu'un des siens peut être un assassin, c'est penser que soi-même on peut l'être. C'est désigner à la face de tous que ceux qui tortillent de la bouche et nous regardent de très haut, comme si nous étions des fientes de poule, ont une âme pourrie, comme tous les hommes, qu'ils sont comme tous les hommes. Et ça, c'est peut-être le début de la fin, de la fin de leur monde. C'est donc insupportable. (AG : 215)

Dans *Les Âmes Grises*, le procureur Destinat, reçoit également un rôle autoritaire et impitoyable. Quand celui-ci voit un détenu qu'il vient de condamner, il regarde « pour ainsi dire à travers lui, comme si l'autre déjà n'existait plus » (AG :14). Les gens dans la rue le saluent, mais il ne trouve pas nécessaire de faire la même chose (AG : 13). Il exerce sa fonction sans la moindre émotion. Néanmoins, Destinat n'est pas de la même trempe que le juge Mierck. Le narrateur montre que, derrière la façade froide du procureur Destinat, il existe un homme avec des émotions. Ainsi, il est troublé quand il rencontre Madame Lysia Verhareine :

Le Procureur ne lui lâchait plus la main, il la gardait dans la sienne, et ses yeux, vous les auriez vus, ce n'étaient plus les siens, et même ses lèvres, qui bougeaient, ou qui tremblaient un peu, comme s'il avait voulu dire quelque

---

<sup>51</sup> Isabelle MONNART, « Écrire pour donner sens à la vie », *La Dernière Heure*, 16 janvier 2004.

chose, mais rien ne sortait, rien. Il la regardait la petite, il la dévorait, comme s'il n'avait jamais vu de femme, en tout cas des comme celle-là... (AG : 67)

Nous retrouvons également ce type de personnage à travers le Maire Orschwir du *Rapport de Brodeck*. Tout comme le juge Mierck et le procureur Destinat, celui-ci a une fonction autoritaire et il est fortuné (RB : 16). Il ne montre pas d'émotion mais, de la même manière que Destinat, il est troublé à certains moments comme, par exemple, après l'assassinat de l'Anderer (RB : 20). À l'exception de ce désarroi, il ne montre pas ses sentiments. Ainsi, Brodeck ne peut observer aucune réaction sur le visage d'Orschwir quand celui-ci lit le rapport sur le meurtre : « J'essayai de voir dans les expressions d'Orschwir ce qu'il pouvait ressentir, mais il lisait sans la moindre réaction » (RB : 365).

Une autre figure archétypique a été remarquée par Martijn Boven. Dans sa critique du livre *J'abandonne* pour le webmagazine *8 weekly*, celui-ci mentionne l'image archétypique de « de moderne, onverschillige mens »<sup>52</sup>. En outre, dans une interview réalisée par Marc Holfthof, Claudel explique que le narrateur de *J'abandonne* a une vision de philosophe c'est-à-dire qu'il voit les gens comme étant des archétypes.<sup>53</sup> Examinons deux personnages de *J'abandonne* qui reflètent bien l'image archétypique de l'homme moderne et indifférent, à savoir, le collègue du narrateur et la baby-sitter de sa fille.

Le métier du narrateur de *J'abandonne* consiste à essayer d'obtenir la permission de la famille pour un don d'organe de leur bien-aimé qui vient de décéder. Le collègue du narrateur éprouve du plaisir pour ce job mentalement difficile. Il rend son bureau agréable par une photo de sa femme en string (JA : 29). Il boit constamment du café et fait régulièrement un rot (JA : 30-31). Il est étroit d'esprit, ce qui se remarque clairement quand il raconte pourquoi le film de guerre qu'il vient de voir avec sa femme ne lui plaît pas :

Ma femme m'y a traîné, j'en suis ressorti j'avais pas plus compris, et puis c'était vraiment chiant, il n'y avait même pas Arielle Dombasle dedans... Je rigole bien sûr ! Tu sais ce que m'a dit un copain à propos d'elle ? Ses lèvres à Arielle, c'est en silicone, le reste, il ne savait pas, mais pour les lèvres, il me l'a certifié, remarque, on s'en serait douté, tu as vu sa bouche, ce n'est pas naturel une bouche comme ça ! (JA : 43-44)

Il s'intéresse plus aux fausses lèvres d'une actrice qu'au message du film. Le narrateur remarque que, en fait, son collègue n'est pas si exceptionnel :

---

<sup>52</sup> Martijn BOVEN, « Wij zijn hyena's », *8 Weekly*, 15 maart 2005.

<sup>53</sup> Marc HOLFTHOF, « De roman gebruikt mij », *De Tijd*, 30 april 2005.

Mon collègue au fond n'est pas un salaud. Il est seulement éminemment moderne. Il est de son époque. Il est à l'image de tous les hommes aujourd'hui qui se souviennent de leurs dernières vacances, mais pas des crimes contre l'espèce humaine. (JA : 47)

Finalement, le narrateur s'indigne du fait que le collègue veut terminer rapidement son travail, qui consiste à convaincre une femme du don d'organe de sa fille venant de décéder, pour assister à un match de foot (JA : 102). Plus tôt dans l'histoire, le narrateur avait déjà remarqué l'étroitesse d'esprit avec laquelle son collègue exerce ce hobby :

Les CRS les regroupent, lui et d'autres, dans une tribune grillagée, comme dans un chenil, comme un bétail dangereux placé sous haute surveillance et mon collègue pousse des chants guerriers, fait le salut nazi, des *doigts*, hurle des obscénités, déplie des banderoles peintes de plusieurs mètres de long et sur lesquelles des lettres gigantesques disent « Marseille, Les Ultras de Paris vous enculent jusqu'à l'os ! » quand l'équipe parisienne reçoit Marseille, ou bien « Lens, Les Ultras de Paris vous enculent jusqu'à l'os ! » quand elle reçoit Lens, ou encore « Strasbourg, les Ultras de Paris vous enculent plus loin que l'os ! » quand elle reçoit Strasbourg et qu'il faut bien varier un peu [...]. (JA : 57-58)

Quant à la baby-sitter, c'est une adolescente ayant de mauvaises manières et six piercings dans le visage (JA : 33). Elle parle au narrateur en écoutant en même temps son walkman (JA : 33). Elle mange des hamburgers et regarde la télé en faisant du baby-sitting (JA : 18-19). En plus, elle laisse le bébé manger de la pizza et boire du coca. (JA : 34) Le narrateur exprime son mécontentement :

Je l'ai raccompagnée jusqu'à la porte et lui ai donné le billet de cent francs qu'elle avait gagné en mangeant des aliments aux odeurs douceâtres, en jetant un œil de temps à autre sur toi [le bébé] tout en écoutant des chansons de rap. (JA : 19)

Son job la laisse indifférente, elle ne pense qu'à l'argent. Un matin, elle arrive chez le narrateur avec un physique rappelant encore sa soirée arrosée de la veille :

Quand la baby-sitter est revenue hier matin, après sa nuit électrique, tu as fui. Elle t'a fait peur. Elle sentait la sueur, la fatigue, la bière. Elle ne s'était pas changée depuis la veille. Ses yeux étaient tirebouchonnés de charbon. Elle ne m'a rien dit, pas un mot, t'a prise dans ses bras, t'a arrachée à moi, puis a fermé la porte. (JA : 35)

Finalement, elle utilise un langage vulgaire, même en présence du bébé. Quand le narrateur lui raconte qu'il ne va peut-être pas rentrer le soir, elle lui répond : « Un plan cul ? Oh c'est bon quoi ! c'est normal... Dove y dit, Dove c'est mon nouveau mâle, Dove y dit que c'est la queue qui gouverne le monde... » (JA : 50).

La prochaine figure archétypique dont nous souhaitons discuter est celle de l'enfant innocent qui incite à l'espoir. Nous retrouvons cette image dans *La Petite Fille de Monsieur Linh*, *Le Rapport de Brodeck* et *J'abandonne*.

Dans *La Petite Fille de Monsieur Linh*, le bébé Sang diû est la personne pour laquelle Monsieur Linh décide, après la mort de son fils et de sa belle-fille, de chercher un meilleur endroit pour vivre :

La petite fille avait dix jours. Ses parents l'avaient appelée Sang diû, ce qui dans la langue du pays veut dire « Matin doux ». Ils l'avaient appelée ainsi, puis ils étaient morts. Monsieur Linh a pris l'enfant. Il est parti. Il a décidé de partir à jamais. Pour l'enfant. (PF : 13-14)

D'ailleurs, s'il avait été seul, il ne serait même pas là, dans ce pays qui n'est pas le sien. Il serait resté dans son pays. Il n'aurait pas quitté les ruines du village. Il serait mort en même temps que le village. Mais il y a l'enfant, sa petite fille. (PF : 34)

C'est pour la petite fille, qui donne un sens à sa vie, qu'il veut vivre. De même, dans *J'abandonne*, l'enfant est la raison pour laquelle le narrateur se rend compte, peut-être trop tard, qu'il doit changer sa vision de la vie : « Il faut que je sorte de mon abandon, que je quitte à jamais ta mère. Il faut pour toi que je redevienne un homme, que je cesse d'être une ombre, une plainte, que je sois ton père, vraiment, enfin [...] » (JA : 110).

Dans *Le Rapport de Brodeck*, l'enfant est également vu comme un être pur et innocent, même s'il est le résultat d'un viol. Ainsi le compagnon de la femme violée s'exprime :

Moi je te dis que tu es mon enfant, et que je t'aime. Je te dis que de l'horreur naît parfois la beauté, la pureté et la grâce. Je te dis que je suis ton père à jamais. Je te dis que les plus belles roses viennent parfois dans une terre de sanie. Je te dis que tu es l'aube, le lendemain, tous les lendemains, et que seul compte cela qui fait de toi une promesse. Je te dis que tu es ma chance et mon pardon. Je te dis ma Poupchette, que tu es toute ma vie. (RB : 316)

Le narrateur se rend compte que Poupchette n'est pas son enfant, mais il veut quand même être son père. Elle donne un sens à sa vie. Cependant, dans l'œuvre de Claudel, nous ne retrouvons pas à chaque reprise cette image archétypique de l'enfant innocent qui incite à l'espoir. Ainsi, dans *Les Âmes Grises* et *Quelques-uns de cent regrets*, l'auteur nous esquisse une image complètement différente : celle de l'enfant assassin. Le narrateur de *Quelques-uns de cent regrets* estime qu'en naissant, il a symboliquement tué sa mère. À cause de sa grossesse précoce, la mère n'a jamais eu la chance de s'épanouir :

Je suis né dans un très jeune ventre de seize ans. [...] Il m'a fallu du temps pour me rendre à cette vérité qui faisait de moi le petit assassin, le meurtrier geignard d'une fleur à peine éclose qui n'a jamais connu la lumière des rêveries. (QCR : 37)

Dans *Les Âmes Grises*, l'image de l'enfant comme assassin est encore plus accentuée. La naissance de l'enfant a causé littéralement le décès de la bien-aimée. Pour le narrateur, qui est un veuf inconsolable, l'enfant est un meurtrier :

Un innocent, comme on dit. L'avenir du monde. Un petit d'hommes. La perpétuation de la race. Mais pour moi, il n'était rien de tout cela, il était simplement ton assassin, un petit assassin sans conscience et sans remords, avec lequel il me faudrait vivre alors que tu n'étais plus là [...]. (AG 276)

Evoquons ensuite très brièvement les figures archétypiques de la femme idéalisée et du veuf inconsolable, qui seront traitées encore plus tard. Dans les romans de Claudel, la bien-aimée est souvent idéalisée. Parfois, elle est même représentée comme une sainte. Prenons l'exemple de *Meuse l'oubli* :

Venir en Paule, à cet instant, c'était aussi m'unir au splendide triomphe de la vie que je me refusais à voir s'écouler hors de celle qui m'avait dressé dans la lumière. (ML : 111)

Dans la première partie de ce mémoire, nous avons déjà remarqué que, pour le narrateur de *Meuse l'oubli*, sa bien-aimée « était la vérité et l'onguent » (ML : 97). C'est pourquoi Isabelle Bernard-Rabadi, en parlant de l'écriture de Philippe Claudel, utilise l'expression « la religion de l'aimée »<sup>54</sup>. Le narrateur se rend compte également de cette religion : « La mort de Paule m'avait fait petit martyr » (ML : 150). Dans *Au Revoir Monsieur Friant*, c'est la mère qui est décrite comme une sainte. L'entrée de la mère dans la chambre est vue « comme une apparition » (MF : 60). Le narrateur décrit comment les cheveux de sa mère étaient entourés par une « auréole » (MF : 61).

L'archétype de la femme idéalisée est lié à celui du veuf inconsolable. En effet, le veuf se consume de chagrin par la perte de sa bien-aimée et ainsi il crée l'image de la femme idéalisée.

Dans *L'Enquête* plus particulièrement, les figures archétypiques jouent un rôle important. En effet, dans ce récit, les personnages sont toujours appelés par leurs fonctions, ils ne reçoivent pas de nom propre. Les personnages eux-mêmes sont conscients de leur rôle

---

<sup>54</sup> Isabelle BERNARD-RABADI, *art.cit.*, p. 107.

archétypique : « [...] cette nuit précoce qui tombe comme une guillotine. Ce pourrait être une métaphore de la vie, mais je ne suis pas le Poète, je ne suis que le Policier » (EN : 186) ou un autre exemple : « Je sais tout, c'est ma fonction. [...] Je n'ignore rien. On m'a donné une fiche très complète. Je suis le Policier. Moi je sais. Vous, qui êtes l'Enquêteur, vous ne savez pas, vous cherchez » (EN : 58). Selon le Psychologue, c'est le personnage principal, l'Enquêteur, qui appelle les personnages par leur fonction :

Vous déniez toute humanité, en vous et autour de vous. Vous regardez les hommes et le monde un système impersonnel et asexué de fonctions, de rouages, un grand mécanisme sans intelligence dans lequel ces fonctions et ces rouages interviennent et interagissent en vue de le faire fonctionner. [...] La Géante, c'est aussi bien la Mère, votre Mère, un point c'est tout. Ou vous auriez pu dire aussi la Femme. Là encore une fonction [...]. (EN : 221- 222)

L'Enquêteur se donne lui-même un nom qui dénote sa fonction et le narrateur remarque qu'au départ le personnage prend également des allures archétypiques : « Sa personne était aussi inconsistante que le brouillard, les songes ou le souffle expiré par une bouche et, en cela, il était semblable à des milliards d'êtres humains » (EN : 11).

## **2.2. Le paysage comme personnage**

Dans la première partie de ce mémoire, nous avons déjà vu que, pour les symbolistes, le paysage dévoile également des émotions. Le symboliste George Rodenbach mentionne dans l'avertissement de *Bruges-la-Morte* que la ville est « un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir »<sup>55</sup>. Il ajoute que la ville « apparaît presque humaine »<sup>56</sup>. En effet, dans cette partie concernant les personnages, nous voulons prouver que, chez Claudel, le paysage devient également un personnage. Claudel utilise alors la figure de style de personnification. Selon James Paxson, la personnification est « the translation of any non-human quantity into a sentient human capable of thought and language, possessing *voice* and *face* »<sup>57</sup>. Une chose inanimée devient donc un être conscient qui est capable de sentir, de penser et de parler. Selon *La Banque de Dépannage Linguistique*, « cette figure implique nécessairement un comparé inanimé et un comparant animé, exprimé par un

---

<sup>55</sup> George RODENBACH, *Bruges-la-Morte* (1892), Paris, Flammarion, 1998, p. 49.

<sup>56</sup> *ibid.*

<sup>57</sup> James J. PAXSON, *The poetics of personification*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 42.



nom, un adjectif, un verbe, etc. »<sup>58</sup>. La différence avec l'allégorie est que le comparé inanimé n'est pas nécessairement « de nature abstraite »<sup>59</sup>.

Nous ne voulons pas faire une liste exhaustive de tous les sentiments que peut exprimer le paysage mais nous espérons quand même en faire une petite esquisse afin de montrer que chez Claudel le paysage est beaucoup plus qu'un modeste décor.

Premièrement, comme nous avons déjà mentionné, le paysage peut exprimer des émotions. Dans *Quelques-uns de cent regrets*, par exemple, la rivière n'est pas seulement turbulente, elle montre également des émotions humaines comme la colère et le ressentiment :

En une nuit, à la façon d'un miracle, la rivière avait remballé sa colère et son ressentiment. Quelques heures lui avaient suffi pour dégonfler ses courants, quitter des contrées où elle n'aurait jamais dû s'étendre. (QCR : 175)

En outre, la rivière apparaît comme un être ; elle cause des inondations par vengeance, se calme ensuite et prend contrôle de « ses courants » qu'elle « dégonfle ». Un autre exemple, dans *Le Rapport de Brodeck*, le narrateur raconte que « les murs de [leurs] maisons semblaient pleurer » (RB : 328). La pluie leur avait donné une apparence triste mais pour le narrateur c'était comme si les maisons sentaient le malheur autour d'elles et se mettaient à pleurer. Dans un autre exemple, du roman *Quelques-uns de cent regrets*, nous remarquons que « la petite ville paraissait hébétée et heureuse » (QCR : 176) quand les inondations s'étaient terminées.

Deuxièmement, le paysage peut entreprendre des actions. Précédemment, nous avons vu qu'il peut agir par vengeance. De la même façon que les humains, le paysage peut effectuer des actions malveillantes. Dans *La Petite Fille de Monsieur Linh*, par exemple, le narrateur raconte que « le ciel, très bas, paraît vouloir écraser la ville » (PF : 69). Cependant, le paysage n'est pas toujours tout-puissant. Parfois il veut aussi fuir, comme le fait l'homme : « toute la ville semblait se rapetisser sur elle-même pour échapper à l'eau montante » (QCR : 50).

L'homme et le paysage se trouvent parfois dans des états moins actifs comme, dormir et penser. Ainsi, dans *Meuse l'oubli*, nous retrouvons l'expression suivante : « Le brouillard s'endort dans le sommeil des fleuves, et tout devient pensif » (ML : 84) . Dans l'œuvre de

---

<sup>58</sup> « Personnification », Banque de dépanage linguistique, [http://66.46.185.79/bdl/gabarit\\_bdl.asp?id=4082](http://66.46.185.79/bdl/gabarit_bdl.asp?id=4082), 18 mai 2011

<sup>59</sup> *ibid.*

Claudiel, la réflexion n'est pas une action qui est limitée aux hommes. Le personnage Stern dans *Le Rapport de Brodeck* remarque que « peut-être [...] il n'y a pas que les hommes qui pensent trop » (RB : 120). Le narrateur de *Quelques-uns de cent regrets* se demande même si les fleurs ne sont pas plus « sensibles » que l'homme parce qu'elles ont choisi de ne pas pousser sur la tombe de la méchante Louisa :

Je n'y vis jamais pousser aucune fleur. [...] Ou est-ce tout simplement parce que les fleurs, plus sensibles que nous autres les hommes, ne se compromettent pas à tremper leurs fines racines dans la pourriture et le mal, alors que sans scrupule nous passons nos vies à y plonger nos bras entiers ? (QCR : 45)

Troisièmement, nous pouvons dire que, dans l'écriture de Claudiel, le paysage reçoit « une peau humaine », ce qui ne plaît pas au narrateur de *Quelques-uns de cent regrets* :

Jusque-là, je n'avais pas vraiment osé lever mes yeux sur la ville où j'avais grandi. Je craignais trop de succomber à un repentir facile, une sorte de nausée de nostalgie, aux effets connus et ravageurs mais qui, somme toute, n'ont que peu de parenté avec la sincérité des affections profondes. Les murs sont des murs ; les rues, des routes, les voies tracées ne sont que des lignes de bitume et de gravillons. Pourquoi, diable leur faire endosser une peau trop humaine ? (QCR : 55)

Figuratiquement, le paysage reçoit « une peau humaine » parce qu'il s'attache, de même que l'homme, aux souvenirs. Nous retrouvons un autre exemple dans le même roman : une fleur y est aperçue comme ayant littéralement « une peau humaine ». Sur le plan figuratif elle reçoit également cette caractéristique parce qu'elle démontre un sentiment de culpabilité. Le curé dans ce roman explique de cette manière au narrateur :

c'est l'*Opale de Syrie*, une fleur assez rare d'ailleurs, regardez bien ses pétales, si vous les froissez dans votre main, vous aurez la sensation de frôler une peau très douce, et quand il a plu comme aujourd'hui, et que l'eau a battu la fleur, elle ploie sa tête avec une grâce telle que l'on dirait une condamnée montant à l'échafaud... (QCR : 52-53)

En bref, nous pouvons dire que Claudiel sait décrire le paysage, urbain ou naturel, d'une manière telle qu'il lui donne la vie.

Quatrièmement, le paysage peut parler. Ce qui est sûrement l'aspect le plus caractéristique des hommes. Ainsi, vers la fin de son récit, dans *Le Rapport de Brodeck*, le narrateur remarque que :

cela raconte beaucoup de choses une rivière, pour peu que l'on sache l'écouter. Mais les gens n'écoutent jamais ce que leur racontent les rivières, ce que leur racontent les forêts, les bêtes, les arbres, le ciel, les rochers des montagnes, les

autres hommes. Il faut pourtant un temps pour dire, et un temps pour écouter.  
(RB : 373)

L'enfant du narrateur, Poupchette, se rend également compte que le paysage peut parler. Ainsi, le narrateur raconte : « Poupchette hissée sur mes épaules lançait son bavardage aux nuages. Elle leur parlait comme s'ils avaient pu la comprendre. Elle leur disait de se pousser, de rentrer leurs gros ventres, de laisser le soleil seul dans le grand ciel » (RB : 200).

Finalement, de la même manière que l'homme, le paysage peut mourir : « Les sentiers sont comme les hommes, ils meurent aussi » (RB : 199).

Remarquons également que le paysage, tout comme les personnages, est souvent archétypique dans l'œuvre de Claudel. Le paysage se constitue souvent d'un village entouré par des champs, où se trouve une église, un café, des maisons de riches et des maisons de personnes plus pauvres, une école, une fabrique, une rivière, etc. Parfois l'auteur accentue même ce caractère archétypique comme c'est le cas dans *Le Rapport de Brodeck*. Le narrateur y décrit l'auberge du village de la manière suivante :

L'auberge ressemblait à n'importe quelle auberge de village, quelques tables, des chaises, des bancs, des litres sur des étagères, des glaces encadrées et tellement couvertes de suie qu'elles ne reflétaient plus rien depuis longtemps, un meuble qui contenait des jeux d'échecs et de dames, de la sciure sur le sol.  
(RB : 169)

Nous retrouvons la même idée dans *L'Enquête* : « La place de la gare était à l'image d'innombrables places de gare » (EN : 11). Cependant, nous notons que, dans *L'Enquête*, le paysage est présenté d'une autre manière. L'auteur n'utilise pas d'images d'une nature humaine. La seule plante dont il fait mention n'est même pas verte : « la plante verte, qui n'avait de verte que le nom car elle était elle-même totalement blanche, blanche de feuilles et de tiges et dont l'aspect rappelait une grande fougère décolorée » (EN : 229). En fait, la Salle d'attente où se trouve l'Enquêteur était « un monde de blancheur » (EN : 229). Une fois que l'Enquêteur sort de la Salle d'attente, qui s'avère être un container, il est aveuglé par la blancheur : « La blancheur du sol recouvert d'une terre qui ressemblait à du plâtre empêchait l'Enquêteur de réellement distinguer ce qui l'entourait » (EN : 245). L'attention que Claudel accorde à cette couleur nous indique son importance. Quand nous cherchons dans *Le Dictionnaire des Symboles*, écrit par Chevalier et Gheerbrant, nous constatons que le blanc

« est primitivement la couleur de la mort et du deuil »<sup>60</sup>. Selon Cazenave, le blanc est associé à « la pâleur de la mort »<sup>61</sup>. Cette abondance de la couleur blanche présage-t-elle la mort de l'Enquêteur ?

En outre, le paysage de *L'Enquête* dans lequel tout appartient à l'Entreprise, est urbain et hostile : « l'Entreprise ne le quittait pas. De près ou de loin, il distinguait [...] des murailles hautes, parfois crénelées, toujours épaisses et étouffantes » (EN : 27-28). Citons également le passage suivant, où le narrateur compare le Poste de Garde avec un « bunker » :

[...] le Poste de Garde : une sorte de bunker, un parallélépipède massif de béton brut ajouré à intervalles irréguliers d'ouvertures fines, verticales, aussi minces que des meurtrières. De tout cela se dégagait une impression d'absolue fermeture. Ce bâtiment désignait celui qui l'approchait comme un intrus, voire un ennemi. (EN : 20)

Ainsi, Claudel évoque un paysage de guerre pour décrire une histoire contemporaine. C'est également ce qu'écrit Raphaëlle Réfole dans *Le Monde Des Livres* :

L'époque n'est plus celle de la première guerre mondiale, comme dans *Les Âmes grises*, ou de la seconde, comme pouvait le suggérer *Brodeck*, mais celle des échanges mondialisés. La guerre a changé de visage. Elle ne s'appelle plus guerre, l'entreprise est son champ de bataille et ses soldats sont salariés.<sup>62</sup>

### **2.3. Les morts vivants**

Dans l'œuvre de Claudel, plusieurs personnages voient les fantômes de leur bien-aimé décédé. En effet, cela se produit sous forme d'hallucinations ou de rêves. Ces images oniriques ne recouvrent souvent que quelques pages ou même que quelques mots. Cependant, elles sont cruciales pour communiquer la vision de l'auteur. Chez les symbolistes, ces images oniriques étaient également d'une grande importance. Ainsi, Nicolas Illouz écrit :

[...] par-delà les « langueurs » des paysages d'âme symbolistes, il arrive que le subjectivisme des représentations produise des effets plus intenses : abolissant les frontières du songe et de la réalité, il ouvre le champ à la production d'univers imaginaires, qui se déploient souvent dans le vertige et l'hallucination.<sup>63</sup>

Ceci est une raison supplémentaire nous poussant à examiner dans ce mémoire les images oniriques présentes dans l'écriture de Claudel.

---

<sup>60</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. Robert Laffont, Paris, coll. Bouquins, éd. rev. et augm. 1997, p. 125.

<sup>61</sup> Michel CAZENAVE, *op. cit.*, p. 83.

<sup>62</sup> Raphaëlle RÉROLLE, *art. cit.*

<sup>63</sup> Jean-Nicolas ILLOUZ, *op. cit.*, p. 127.

Premièrement, nous voulons examiner les fantômes des bien-aimés morts. Presque tous les personnages dans l'œuvre de Claudel vivent avec des fantômes. Cela signifie que les personnages ne réussissent pas à oublier les souvenirs de leur bien-aimé mort. En effet, le narrateur d'*Au Revoir Monsieur Friant* le résume bien en disant :

C'est après tout le lot commun des hommes que d'apprendre à vivre avec de doux fantômes dont le nombre s'accroît sans cesse à mesure que les années meurent. (MF : 8)

Dans l'écriture de Claudel, ces fantômes ne restent pas toujours symboliques; parfois ceux-ci prennent forme. À la fin du *Café de l'Excelsior*, le narrateur visite le vieux café de son grand-père décédé. Alors qu'il contemplait l'établissement, un vieil homme passe à côté de lui et lui parle :

« Ça va être une belle journée ! » dit soudain à côté de moi le petit vieux, le visage toujours mangé de nuit. « Oui, lui répondis-je, revenu de ma surprise et après un moment de songerie, oui... Grand-père, la plus belle des journées. » (CE : 83-84)

Comme lecteur nous ne savons pas s'il voit vraiment un vieil homme ou s'il voit juste le fantôme de son grand-père qui lui manque tant.

Il est possible que la même chose soit arrivée au narrateur du *Rapport de Brodeck*. Brodeck a été déporté mais, grâce à son amour pour Emélia, il a réussi à survivre dans le camp. Quand la guerre est finie, il retourne et retrouve son Emélia tombée dans la folie. Il revoit également la vieille Fédorine qui était presque comme une mère pour lui et aussi une petite fille, Poupchette, qui s'avère être la fille d'Emélia. Durant presque toute l'histoire ces personnages sont présents. Néanmoins, le lecteur est amené parfois à se demander s'ils sont vraiment là ou s'ils n'existent que dans l'imagination de Brodeck. Quand le maire Orschwir vient rendre visite à Brodeck, par exemple, il donne l'impression au lecteur que Brodeck habite tout seul :

Orschwir se racla la gorge. « Pas trop seul ? » Je lui fis signe que non. Il sembla réfléchir, tira une bouffée de sa cigarette, s'étouffa, s'étrangla. Sa peau devint rouge comme les cerises sauvages qui mûrissent en juin, et ses yeux se couvrirent d'eau. La toux finit par s'estomper. « Besoin de quelque chose ? » - Rien. » Orschwir passa sa grosse main sur ses deux joues, comme s'il se rasait avec. Je me demandais bien où il voulait en venir. « Bien, je vais te laisser alors. » Il avait prononcé sa phrase avec hésitation. Je le regardai droit dans les yeux, pour essayer de voir ce qu'il y avait au fond des siens, mais il les baissa bien vite. Je me suis entendu répondre une drôle de phrase, une phrase qui ne me semblait guère être de moi, car elle m'apparut bien menaçante : « Ça t'arrange bien de faire comme si elles n'existaient pas toutes les deux, hein ?

Ça t'arrange, n'est-ce pas ? » La phrase eut pour effet de faire taire définitivement Orschwir. (RB : 135- 136)

Nous pouvons donner deux interprétations à cette scène : soit Orschwir veut faire comme si Emélia n'existe pas parce qu'il a honte de ce qui s'est passé avec elle durant l'absence de Brodeck, soit Poupchette et Emélia ne sont pas là réellement et n'existent que dans l'imagination de Brodeck. À un autre moment, Claudel nous fait douter lorsqu'à la fin de l'histoire, Brodeck part du village et dit qu'il porte tous ses bien-aimées :

Poupchette ne s'était pas réveillée encore, et Féodrine somnolait. Emélia seule avait les yeux grands ouverts. Je les portais toutes trois sans mal. Je ne ressentais aucune fatigue. (RB : 373-374)

Dans le film *Tous Les Soleils*, Claudel nous présente également des fantômes. Ainsi, Alessandro voit Agatha sur un banc. Il est surpris parce qu'elle est très malade et il ne s'attend donc pas à la voir dehors. Il lui parle. Peu après, la caméra nous fait découvrir qu'Agatha n'a jamais quitté l'hôpital et qu'elle vient de mourir (TLS : 71). Quand Alessandro raconte cet événement à Béatrice, celle-ci répond : « Encore un fantôme de plus dans ta vie Sandro » (TLS : 74). C'est que dans la vie d'Alessandro, un fantôme, sa femme Louise, prend beaucoup de place. Nous ne la voyons qu'à la fin du film quand Alessandro est finalement prêt à dire adieu à ce fantôme (TLS : 112).

Alors que la majorité des personnages veut que le fantôme de leur bien-aimé reste avec eux, certains ont également peur de celui-ci. En effet, par exemple, dans *Quelques-uns de cent regrets*, le narrateur dit : « Demain, on enterrait ma mère. Je craignais les fantômes » (QCR : 111). En outre, il a plus de fantômes à craindre que celui de la mère. Le narrateur est intrigué par un petit enfant qui pourrait être le fantôme de lui-même lorsqu'il était jeune :

Tandis que j'allais ainsi, hésitant, de sous le porche d'une grande bâtisse abandonnée a surgi l'enfant des rues, le petit fantôme, avec sa tignasse crasseuse, son mauvais pull, ses genoux écorchés et son visage d'ombre. Il m'a regardé. Je l'ai entendu rire et puis il s'est mis à courir en hurlant quelque chose qui, j'en jurerais, ressemblait à mon nom. J'ai tenté de l'appeler, de le retenir, et je me suis mis à le suivre en courant moi aussi, me guidant au bruit de ses galoches qui tapait le sol et les pavés.

Il me semblait que lui seul aurait pu me révéler une vérité dont je me croyais dépossédé, ou bien encore calmer une rancœur, une amertume que je sentais grandir en moi. (QCR : 98)

Le narrateur croit entendre l'enfant « hurler » son nom et, en outre, il pense que l'enfant connaît « une vérité » que lui-même a oubliée.

Les morts ne sont pas toujours représentés par des fantômes. Nous avons trouvé deux exemples dans lesquels Claudel représente les morts comme étant des poupées. Dans le premier, le narrateur de Brodeck nous raconte la dernière fois qu'il a vu son village :

J'ai regardé alors de toutes mes forces les animaux morts à la panse gonflée, les granges ouvertes aux quatre vents et les murs éboulés. Il y avait aussi dans les rues quantité de pantins couchés les bras en croix ou les corps en boule. De grands pantins mais qui, avec la distance, me paraissaient minuscules. Et puis le soleil a déposé de l'or bouillant dans mon regard quand je l'ai fixé bien en face, et il a fait disparaître le tableau de mon village. (RB : 29)

Le narrateur nous décrit les animaux morts mais il ne parle pas des gens qui sont morts. Le lecteur attentif peut rapidement imaginer qu'une armée est passée dans le village et que les « pantins » sont en réalité des corps d'hommes morts.

Dans l'autre exemple, extrait de *La Petite Fille de Monsieur Linh*, l'auteur nous donne quelques indications sur Sang diû, la petite-fille de Monsieur Linh. Nous retrouvons plusieurs passages qui suggèrent que Sang diû n'est pas une enfant mais une poupée. Tout au début de la narration, nous notons déjà que les personnes présentes réagissent d'une manière bizarre quand Monsieur Linh leur montre l'enfant : « Il montre l'enfant à la femme. Elle le regarde, paraît hésiter, et finalement sourit » (PF : 13). Pourquoi cette femme hésite-t-elle à sourire quand elle voit la petite fille? Dans le dortoir tout le monde rit avec Monsieur Linh : « Les enfants le regardent et souvent se moquent de lui, mais sans oser le faire à haute voix. Les femmes parfois rient aussi [...] » (PF : 17). Une femme l'appelle « vieux fou » (PF : 68). En plus, la petite fille ne réagit pas comme un enfant normal, « elle ne pleure jamais » (PF : 53-54) et « elle n'avale pas la nourriture » (PF : 104). Plusieurs passages montrent, qu'en fait, elle ne mange pas : « Il [Monsieur Linh] place la serviette autour de son cou, mais l'enfant est comme lui, elle ne semble pas avoir très faim : la soupe coule de ses lèvres et glisse sur son menton » (PF : 127). Quelques passages indiquent également que les yeux de la petite fille bougent comme ceux d'une poupée : « [elle] a fermé les yeux lorsqu'il l'a couchée » (PF : 72) ; « Assise. L'enfant ouvre les yeux » (PF : 93). Ensuite, le médecin vient examiner Monsieur Linh mais il ne prête pas d'attention à la petite fille : « Monsieur Linh l'arrête et lui dit : « Mais la petite, le médecin n'a même pas regardé la petite ! » » (PF : 111). À la fin du récit, l'auteur nous montre explicitement que la petite fille est une poupée, lorsque Monsieur Linh est heurté par une voiture :

Monsieur Bark aperçoit, aux pieds de cet homme, *Sans Dieu* [Sang diû], la jolie poupée dont son ami Monsieur Tao-laï [Monsieur Linh] ne se séparait jamais, ayant pour elle des attentions de tous les instants comme s'il s'était agi d'une véritable enfant. (PF : 181)

Isabelle Martin écrit dans *Le Temps* : « Un accident d'auto dévoile le secret de M. Linh et oblige le lecteur à reconsidérer tout le récit sous un autre jour [...] »<sup>64</sup>.

Tout au début du récit, le narrateur décrit une scène que le lecteur interprète différemment à la fin du roman. Si nous savons que Monsieur Linh garde avec lui une poupée et non pas sa petite fille, nous pouvons penser que, dans le passage suivant, la poupée avec la tête arrachée est Sang diû :

Il y avait aussi le corps de son fils, celui de sa femme, et plus loin la petite, les yeux grands ouverts, emmaillotée, indemne, et à côté de la petite une poupée, sa poupée, aussi grosse qu'elle, à laquelle un éclat de la bombe avait arraché la tête. (PF : 13)

Monsieur Linh a pris la poupée de Sang diû et, pour survivre émotionnellement, l'a considérée comme sa petite fille

Deuxièmement, dans l'écriture de Claudel, nous observons un double du narrateur. Nous avons mentionné ci-dessus l'exemple de l'enfant qui apparaît presque comme une jeune version du narrateur. Dans *Le Rapport de Brodeck*, nous observons un autre exemple. En effet, l'auteur crée une atmosphère bizarre autour d'une personne étrangère appelée l'Anderer par les personnages. Celle-ci vient d'arriver au village de Brodeck :

Il savait très bien où il allait. Il le savait! Et c'est vraiment ça qui était le plus bizarre, le fait que ce ne soit pas un homme perdu sur la montagne, mais bel et bien un qui cherchait à venir chez nous, à y venir tout exprès! (RB : 64)

Il m'a demandé le chemin de l'auberge de Schloss. – Il connaissait le nom ou c'est toi qui lui as dit? – Il le connaissait. (RB : 125)

Alors que personne dans le village ne connaît l'Anderer, il semble que ce dernier connaisse bien le village. En outre, Claudel mentionne dans une interview parue dans le journal *Het Nieuwsblad* qu'il est possible que l'Anderer n'existe pas, qu'il n'existe que dans l'imagination de Brodeck<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Isabelle MARTIN, « Un fable d'exile », *Le Temps*, 10 septembre 2005.

<sup>65</sup> AMD, « Mensen in oorlogs- tijd, het is een onderwerp dat Philippe Claudel sterk bezighoudt. Ook in Het verslag van Brodeck. », *Het Nieuwsblad*, 28 mars 2008.



À d'autres moments, Claudel nous donne des indications sur la possibilité que l'Anderer soit un double de Brodeck. Ainsi, Brodeck est étonné quand le chien Ohnmeist vient vers lui parce que cet animal n'aimait normalement que l'Anderer :

C'était l'*Ohnmeist* qui essayait de fourrer son museau froid contre mon pantalon. Cela m'a étonné cette familiarité. Je me suis même demandé s'il ne me prenait pas pour un autre, s'il ne me prenait pas pour l'*Anderer*, le seul à qui il avait jadis accordé ses privautés. (RB : 159)

De plus, Brodeck mentionne également que parfois il se rend compte qu'il ressemble fort à l'Anderer : « il était différent, et cela, je connaissais bien : parfois même, je dois l'avouer, j'avais l'impression que lui, c'était un peu moi » (RB : 12).

Dans *La Petite Fille de Monsieur Linh*, le lecteur attentif peut noter que nous avons peut-être également affaire à un double. Dans ce récit, Monsieur Linh se lie d'amitié avec Monsieur Bark. Les deux parlent une autre langue mais chacun apprécie quand même la présence de l'autre. Nous constatons des similarités entre les deux. Ils sont tous les deux vieux et veufs, par exemple. Alors que l'histoire de la vie de Monsieur Bark est différente de celle de Monsieur Linh, à un moment dans le récit, l'auteur nous rend un peu confus. Effectivement, à la fin de l'histoire, quand Monsieur Linh est heurté par une voiture, Monsieur Bark se rend près de lui et la manière dont coule le sang de Monsieur Linh lui rappelle un rêve :

Monsieur Bark regarde cette main fluide qui désigne la vie de son ami, sa vie qui s'en va. Curieusement, à regarder cette peinture que le sang de Monsieur Tao-laï trace sur l'asphalte, il se souvient confusément d'un rêve qu'il a fait quelques nuits plus tôt, un rêve dans lequel il était question de forêt, de source, de soir qui tombe, d'eau fraîche et d'oubli. (PF : 180-181)

Notons que Monsieur Bark appelle ce dernier Monsieur Tao-laï suite à un malentendu. Précédemment dans le récit, Claudel nous a décrit ce rêve mais bizarrement il l'a décrit comme étant un rêve de Monsieur Linh. Deux explications sont alors possibles : soit Monsieur Linh et Monsieur Bark ont eu le même rêve, soit l'auteur essaye de nous dire qu'il existe peut-être plus qu'un lien d'amitié entre les deux.

Troisièmement, l'auteur nous montre des images à travers des rêves. Nous venons de mentionner le rêve de Monsieur Linh et celui de Monsieur Bark. Remarquons que, dans ce rêve, l'eau joue un rôle important. Celle-ci est un symbole qui était très important pour les

symbolistes. De plus, dans ce rêve, Monsieur Linh boit l'eau d'une source et est heureux parce que son âme est libérée des souvenirs qui la tourmentaient :

« Cette source, n'est pas une source ordinaire, dit Monsieur Linh au gros homme. On raconte que son eau a le pouvoir de donner l'oubli à celui qui la boit, l'oubli des mauvaises choses. [...] Il vient de boire l'eau de la source et aussitôt qu'il l'a bue, sa mémoire devient légère : ne restent en elle que les jolis moments et les belles heures, tout ce qu'il y a de doux et d'heureux. Les autres souvenirs, ceux qui entaillent l'âme et la dévorent, tous ceux-là disparaissent, dilués dans l'eau comme une goutte d'encre dans l'océan. » Monsieur Linh se tait. (PF :146-147)

Libérer l'âme était également le but des symbolistes.

Dans l'œuvre de Claudel, les rêves reflètent souvent le subconscient du personnage principal. Ils peuvent, par exemple, montrer son angoisse. Ainsi, le narrateur dans *Les Âmes Grises* fait un rêve dans lequel il voit sa femme récemment décédée en train de pleurer et de pourrir sous la terre. Le narrateur se sent coupable parce qu'il n'était pas là pour éviter que sa femme meure :

La nuit qui suivit je fis un rêve. Clémence était sous la terre et elle pleurait. Des animaux de toute sorte venaient vers elle, avec leurs têtes hideuses, leurs crocs, leurs griffes. Elle protégeait son visage avec ses mains mais ils avançaient et finissaient par l'atteindre, par la mordre, par enlever de minces morceaux de sa chair qu'ils engloutissaient dans leurs gueules. Clémence disait mon nom. Elle avait dans la bouche du sable et des racines, et ses yeux n'avaient plus de pupilles. Ils étaient blancs et ternes. (AG : 210)

Dans *Quelques-uns de cent regrets*, le personnage principal fait également un rêve. Celui-ci pourrait être interprété comme une révélation. Dans ce roman, le narrateur mentionne à plusieurs reprises que sa mère détestait son grand-père. En outre, après la mort de celle-ci, il voit une photo sur laquelle se trouve sa mère, sa grand-mère et une figure détruite qu'il pense être celle de son grand-père : « À la place de son visage, il n'y avait plus qu'un réseau de hachures blanches produites par des coups de couteau. On l'avait détruit. On avait massacré ses traits. On l'avait défiguré. Ce devait être mon grand-père » (QCR : 165-166). Peu après la découverte de cette photo, le narrateur fait un rêve. Dans ce rêve, il voit son grand-père et remarque qu'il lui ressemble très fort :

Mon grand-père entra à son tour dans ma chambre. Lui aussi me souriait, mais c'était d'un mauvais sourire. Ma grand-mère était assise dans un angle de la pièce et sanglotait sans bruit. Le visage de mon grand-père était tout contre le mien. Je le voyais pour la première fois, de près, de trop près. Je lui ressemblais plus que de raison. (QCR : 173)

Il est possible que le rêve du narrateur et les remarques précédentes veuillent indiquer au lecteur que la mère a été violée par le grand-père. Ceci pourrait expliquer pourquoi sa mère n'a jamais voulu lui dire qui était son père et pourquoi elle détestait si fort son grand-père.

Finalement, certains personnages éprouvent des moments de délire où ils sont la proie d'hallucinations. Ainsi, le personnage principal de *J'abandonne*, qui est en train de mourir, pense voir sa petite fille de 21 mois alors que le lecteur sait bien qu'elle n'est pas présente :

Je t'aperçois qui te penches sur moi, du haut de tes vingt et un mois, « papa ? mon papa ? » Tu viens me chercher. Tu tends ta petite main. La femme est au-dessus de moi. Je la vois et je pense à sa fille dont je n'ai pas connu pas le visage. Tu passes ta petite main sur mon front. Elle me relève, me donne à boire, fait couler de l'eau sur mes lèvres. Tu me mènes comme un enfant vers une chaise, me fais asseoir, me caresses les joues. ( JA : 109)

Pour le narrateur, la femme et son bébé deviennent une seule personne. Nous trouvons un autre exemple dans *Quelques-uns de cent regrets*. Dans ce roman, le narrateur se rend dans une brasserie et commande le plat « Assiette du chasseur » (QCR : 112). Quand le plat arrive, il ne voit pas la viande mais les cadavres des animaux morts et parmi eux se trouve sa mère :

Puis, après un répit qui m'a paru protocolaire, une main énorme a brandi la dernière proie, blanche, gracieuse, plus fragile encore que toutes les autres victimes innocentes qui l'avaient précédée, et a fini par la lancer. Elle s'est couchée sur toutes les autres. Elle les a recouverts. Elle ne portait trace d'aucune blessure. Elle souriait un peu dans la mort. Elle était nue. C'était ma mère. (QCR : 113-114)

## **2.4. Conclusion**

Dans cette partie du mémoire, nous nous sommes intéressée à quelques aspects particuliers des personnages dans l'œuvre de Philippe Claudel. Nous avons parlé des archétypes parce que ceux-ci rendent intelligibles l'âme et l'Idée du monde, deux notions qui occupaient une place importante dans le symbolisme. Claudel aime ces images archétypiques parce qu'elles ont un caractère universel et nous apprennent donc quelque chose à propos de notre monde. Puis, nous avons observé que, dans la dernière œuvre de Claudel, *L'Enquête*, l'archétype prend des formes extrêmes. Les personnages sont littéralement réduits à leur rôle.

Nous avons constaté que le paysage peut également être archétypique. De plus, une forme humaine est attribuée au paysage. Il reçoit une âme et peut donc sentir, parler, dormir, penser et même mourir. Cependant, dans *L'Enquête*, nous trouvons à nouveau un changement. Dans ce roman, le paysage est mort et ne montre que de l'hostilité et de la

froider. Dans les autres romans de Claudel, c'est surtout l'âme des personnages qui est étouffée. Dans *L'Enquête*, par contre, aussi bien les personnages que le paysage semblent avoir perdu les émotions.

Le paysage est alors un type de personnage inhabituel. Nous retrouvons des autres personnages singuliers, à savoir, les morts. En fait, ceux-ci jouent souvent un rôle dans l'œuvre de Claudel. L'auteur cherche des procédés pour suggérer que les morts restent présents. Parfois, il crée des fantômes, à d'autres moments, il les représente comme des poupées. Certains personnages peuvent être liés si mystérieusement au narrateur de manière à ce que le lecteur commence à penser qu'il a affaire à un double. En tout cas, ces doubles nous apprennent beaucoup sur le narrateur. Il en va de même avec les rêves et les hallucinations qui se présentent dans les romans de Claudel. Tous ces aspects fantastiques permettent à l'auteur de suggérer, au lieu de décrire, les émotions du narrateur.

### 3. Les symboles dans les mythes de Narcisse et d'Orphée

---

Selon Claude Puzin, les symbolistes étaient fascinés par les mythes, parce que ceux-ci cachent un sens à déchiffrer<sup>66</sup>. Dans ce mémoire, nous nous baserons notamment sur le mythe de Narcisse et sur celui d'Orphée parce qu'ils comportent des thèmes intéressants à étudier par rapport à l'œuvre de Claudel.

Dans le mythe de Narcisse, la nymphe Echo était amoureuse de Narcisse mais ce beau garçon était insensible aux sentiments de la nymphe. La déesse Némésis décide alors de venger l'indifférence de Narcisse : la prochaine fois que Narcisse se regardera dans l'eau, il tombera amoureux de son reflet<sup>67</sup>. Il devient si obsédé par cette image inatteignable qu'il oublie de manger avec la mort comme conséquence. Son corps disparaît et à sa place, une fleur, le narcissé, commence à pousser<sup>68</sup>.

Nicolas Illouz estime que « la figure de Narcisse est une cristallisation majeure de l'imagination symboliste »<sup>69</sup>. Le mythe réunit plusieurs thèmes présents dans l'œuvre de Claudel et dans l'imagerie des symbolistes. Illouz estime que le mythe de Narcisse « réunit le thème de l'eau, qui fait le décor de tant de paysages symbolistes [...], et le motif du miroir »<sup>70</sup>. Dans cette partie, nous aborderons les symboles du miroir, des yeux, de l'eau et de la fleur dans l'œuvre de Claudel.

Nous aborderons également le mythe d'Orphée qui est très récurrent dans l'œuvre de Claudel et dont nous avons déjà brièvement parlé plus tôt dans ce mémoire. Orphée était connu pour ses talents musicaux. Un jour, sa femme est mordue par un serpent et meurt<sup>71</sup>. Orphée sait envoûter « les dieux, les mortels, les fauves et jusqu'aux êtres inanimés »<sup>72</sup> et peut ainsi ramener son Eurydice des Enfers « à condition de ne pas se retourner vers elle durant le voyage du retour »<sup>73</sup>. Il échoue et perd sa femme à jamais. Voilà pourquoi Orphée représente le thème du veuf inconsolable, thème que nous retrouvons constamment dans l'œuvre de

---

<sup>66</sup> Claude PUZIN, *op. cit.*, p. 101-102.

<sup>67</sup> Michel CAZENAVE, *op. cit.*, p. 430.

<sup>68</sup> Claude PUZIN, *op. cit.*, p. 103.

<sup>69</sup> Jean-Nicolas ILLOUZ, *op. cit.*, p. 109.

<sup>70</sup> *ibid.*

<sup>71</sup> Michel CAZENAVE, *op. cit.*, p. 485.

<sup>72</sup> Claude PUZIN, *op. cit.*, p. 103.

<sup>73</sup> Michel CAZENAVE, *op. cit.*, p. 485.

Claudel. Selon Chevalier et Gheerbrant, Orphée est également « le symbole du lutteur, qui n'est capable que d'endormir le mal, mais non de le détruire » et révèle ainsi un « manque de force d'âme »<sup>74</sup>. Ce manque, nous l'avons déjà constaté chez plusieurs personnages au travers de ce mémoire.

---

<sup>74</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 712.

### 3.1. Le miroir et son reflet

Dans le mythe de Narcisse, l'eau remplit la fonction de miroir. Plus tard, nous parlerons du symbole de l'eau mais, dans l'œuvre de Claudel, nous retrouvons également des miroirs réels. Dans ce qui suit, nous montrerons trois fonctions que le miroir remplit dans le monde des personnages de Claudel.

Premièrement, les miroirs permettent de se connaître. Cazenave mentionne que le miroir symbolise « les vertus de la connaissance de soi »<sup>75</sup>. Cette affirmation est illustrée dans l'œuvre de Claudel lorsqu'un personnage se reconnaît dans une peinture qui fait office de miroir symbolique :

Il était un miroir opaque qui me jetait au visage tout ce que j'avais été, tout ce que j'étais. [...] Les portraits qu'en avait faits l'*Anderer* agissaient comme des révélateurs merveilleux qui amenaient à la lumière les vérités profondes des êtres. On aurait cru une galerie d'écorchés. (RB : 323-325)

Néanmoins, la plupart du temps, les personnages de Philippe Claudel ne se reconnaissent plus dans le miroir parce qu'ils se sentent perdus. Ainsi, le narrateur de *La Petite Fille de Monsieur Linh* ne se reconnaît pas dans le miroir, mais il y voit « une marionnette » :

Le vieil homme se sent tout drôle. Il y a un grand miroir derrière la porte de sa chambre. Il se regarde dedans, et aperçoit une marionnette revêtue d'un long habit bleu. La marionnette paraît perdue dans son vêtement, ses mains disparaissent dans ses manches. Sa tête est infiniment triste. (PF : 126)

La marionnette, qui est le reflet de Monsieur Linh, « paraît perdue dans son vêtement » (PF : 126), tout comme Monsieur Linh se sent perdu dans son nouveau pays. Monsieur Linh est devenu une marionnette parce que d'autres personnes, les infirmières de l'asile, décident de sa vie. En effet, ils choisissent où il a le droit d'aller.

Nous retrouvons d'autres personnages qui éprouvent le même sentiment que Monsieur Linh. Ainsi, Brodeck, du *Rapport de Brodeck*, a vécu des événements horribles qui l'ont changé. C'est pourquoi il ne se reconnaît plus : « je vis un homme qui me regardait dans le miroir, un homme qu'il m'avait semblé connaître dans une autre vie » (RB : 95).

Il semble que les personnages aient perdu une partie essentielle d'eux-mêmes. Ainsi, le narrateur de *J'abandonne* raconte à sa fille : « Je n'ai pu t'offrir que ce père qui se lamente et se regarde dans une glace en croyant voir un visage creux et sans âme » (JA : 35). Une partie de lui n'est plus là, c'est-à-dire son âme.

---

<sup>75</sup> Michel CAZENAVE, *op. cit.*, p. 414.

Les personnages sont fatigués par la lutte contre le chagrin qu'ils ont éprouvé au cours de leur vie. Quand ils se regardent dans le miroir, les personnages voient un reflet ressemblant à celui des vagabonds. Ainsi, le narrateur des *Âmes Grises* nous décrit le reflet qu'il a vu dans le miroir la semaine après le décès de sa femme : « je m'étais fait peur en voyant mon visage de Robinson dans un miroir » (AG : 210-211). Le narrateur est vidé par le chagrin que la perte de sa femme a causé. Le narrateur de *L'Enquête* est également épuisé par le destin que la vie a prévu pour lui. Son apparence est tellement déplorable que la Géante ne croit même pas qu'il pourrait être un enquêteur :

-Vous seriez donc l'Enquêteur ? s'étonna la Géante. – Absolument.» La Géante hésita, fit le tour de son comptoir, s'approcha de lui, le prit doucement par l'épaule, le fit tourner sur lui-même pour l'examiner en détail, et le poussa vers le grand miroir qui occupait un des murs de l'entrée. « Regardez-vous. » L'Enquêteur vit dans la glace un homme vieux et voûté au visage mangé par une barbe de deux jours, aux yeux chauds et rougis qui roulaient sans cesse de gauche à droite et de droite à gauche. [...] Les vêtements qu'il portait étaient des loques, chiffonnées, salies, déchirées [...] « À qui voulez-vous faire croire que vous ressemblez à l'Enquêteur ? - Mais je n'ai pas à ressembler à l'Enquêteur, je suis l'Enquêteur ! dit-il, s'adressant aussi bien à la Géante qu'à lui-même. Je suis l'Enquêteur... », reprit-il avec douceur comme pour s'en convaincre vraiment [...]. (EN : 150-151)

Deuxièmement, les personnages espèrent reconnaître aussi quelqu'un d'autre dans le miroir, à savoir un parent. Ainsi, le narrateur de *Quelques-uns de cent regrets* raconte : « Dans le miroir au-dessus du lavabo, j'ai regardé mon visage, comme pour me reconnaître. J'ai pensé à ma mère et je lui ai souri » (QCR : 176). Il ne sourit pas à sa mère parce qu'elle est morte. Il sourit à l'image d'elle qu'il semble reconnaître dans son reflet. Le narrateur du *Rapport de Brodeck* cherche également sa mère absente dans son reflet :

Parfois, je me regarde dans le petit miroir qui est au-dessus de la pierre à eau, dans notre maison. J'observe mon nez, la forme et la couleur de mes yeux, celle de mes cheveux, le dessin de mes lèvres, celui de mes oreilles, l'ombre de ma peau. Je cherche avec tout cela à composer le portrait de l'absente, celle qui un jour a vu le petit corps sortir d'entre ses cuisses, qui l'a pris contre son sein, qui l'a caressé, qui lui a donné sa chaleur et son lait, qui lui a parlé, qui lui a donné un nom, qui a souri sans doute, souri de bonheur. (RB : 318)

Dans les deux citations ci-dessus, les narrateurs veulent retrouver leur mère dans leur reflet. Le narrateur des *Âmes Grises*, par contre, n'aime pas que son reflet ressemble à celui de son père :

Un grand miroir renvoyait à lui-même le visiteur, et je me découvris plus gros, plus vieux et plus laid que je ne m'étais figuré, apercevant face à moi une



image déformée de mon père, comme une résurrection grotesque. (AG : 238-239)

Les mots « gros », « laid » et « grotesque » ne désignent pas une image positive du père. Pour le personnage, le fait de ressembler à son père est presque ressenti comme un traumatisme.

Troisièmement, les miroirs peuvent être obscurcis. Dans la première partie de ce mémoire, nous avons déjà mentionné l'importance de l'âme pour les symbolistes et pour Claudel. L'idéal des symbolistes était de libérer l'âme. Selon Michel Cazenava, « les miroirs peuvent [...] retenir l'âme [...] c'est pourquoi on recommande, dans les coutumes populaires de recouvrir les miroirs à la mort d'une personne pour ne point retenir son âme dans la chambre mortuaire et lui permettre de passer dans l'Au-delà »<sup>76</sup>. Dans la nouvelle « Les Confidents », que nous retrouvons dans le recueil *Les Petites Mécaniques* de Philippe Claudel, les miroirs sont recouverts. En fait, ils sont « ternis avec une suie grasse » (PM : 64). Le personnage principal, Beata Désidério veut oublier « la monotonie de [son] existence » et retrouver les sentiments qu'elle a sentis en rêvant. Pour retrouver ces sentiments, elle a fait obscurcir tout son palais. À la fin de la nouvelle, Beata est retrouvée morte. Elle semble s'être suicidée. Peut-être, en obscurcissant son palais et les miroirs, a-t-elle voulu libérer son âme avant de se suicider ? Elle avait également « les yeux bandés » (PM : 64). Selon Aziza *e.a.* « les yeux se ferment sur le monde extérieur pour s'ouvrir sur la vérité du monde intérieur et recevoir la lumière divine »<sup>77</sup>. Le comportement de Beata pourrait indiquer sa quête pour son âme mais peut-être qu'elle ne retrouvera celle-ci que dans la mort.

Un autre personnage dans l'œuvre de Claudel semble voir davantage, les yeux bandés : l'Enquêteur de *L'Enquête* :

Ce dernier [l'Enquêteur] avait de nouveau le soleil dans les yeux, ce fichu soleil qui n'avait pas bougé d'un pouce et qui l'aveuglait. « Vous ne voyez rien, dit l'Ombre. Attendez, je vais arranger cela. » [...] L'Enquêteur entendit que l'Ombre déchirait sa tunique, en plusieurs morceaux, puis ses mains, ses vieilles mains aux doigts longs et déformés, lui effleurèrent le visage et lièrent autour de ses yeux des lambeaux, en plusieurs couches, avec délicatesse, serrant le tissu qu'elles nouaient derrière sa tête mais pas trop tout de même afin de laisser aux paupières toute leur mobilité. « Voilà. C'est fait. Vous pouvez les ouvrir désormais. » [...] « C'est bien mieux, n'est-ce pas ? » L'Enquêteur sursauta. Il avait presque oublié l'Ombre. « Ici, c'est en se bandant les yeux qu'on réussit à voir. » L'Ombre devenait précise, comme peut l'être un mirage. (EN : 260-262)

<sup>76</sup> Michel CAZENAVE, *op. cit.*, p. 413.

<sup>77</sup> Claude AZIZA, Claude OLIVIERI, Robert SCTRICK, *op. cit.*, p. 143.

Notons encore, que selon Chevalier et Gheerbrant, le soleil est « une manifestation de la divinité »<sup>78</sup>. L'Enquêteur était rendu aveugle par cette « divinité », il ne pouvait pas voir, mais « en bandant les yeux », il arrive à voir. Dans ce qui suit nous observerons que les yeux peuvent également fonctionner comme miroir. Guy Michaud mentionne également le lien entre le miroir et les yeux quand il analyse l'œuvre symboliste de Charles Baudelaire :

Le miroir a pour fonction de représenter à l'homme son image, mais il redevient lui-même image en s'identifiant métaphoriquement, ici avec la mer, ailleurs avec le ciel, voire avec les yeux de la bien-aimée, avec le cœur ou l'âme du poète.<sup>79</sup>

### **3.2. Le visage et ses yeux révélateurs**

Précédemment nous avons mentionné qu'il existe un lien entre le miroir et les yeux. Dans ce qui suit nous parlerons du fonctionnement des yeux, du regard et du visage. Dans l'œuvre de Claudel, les yeux ne fonctionnent pas vraiment comme des miroirs dans lesquels on peut se reconnaître. Cependant, il est intéressant d'analyser les descriptions des yeux parce que ceux-ci reflètent les sentiments des personnages.

Tout comme les personnages reconnaissent leurs parents dans leur reflet, ils trouvent dans les yeux et le visage d'un enfant les parents de celui-ci :

Le vieil homme regarde les yeux de *Sang diû*. Ce sont les yeux de son fils, ce sont les yeux de la femme de son fils, et ce sont les yeux de la mère de son fils, son épouse bien-aimée dont le visage en lui est toujours présent à la façon d'une peinture finement tracée et rehaussée de couleurs merveilleuses. Allons, voilà que son cœur bat de nouveau trop fort, au souvenir de cette épouse en allée il y a si longtemps pourtant [...]. (PF : 45)

Par contre, le narrateur des *Âmes Grises* ne reconnaît pas sa bien-aimée, la mère, dans les yeux et le visage de leur enfant : « Mais il ne ressemblait à rien, en tout cas pas à toi. [...] J'ai pris un gros oreiller. J'ai fait disparaître son visage. J'ai attendu, longtemps. Il n'a pas bougé » (AG : 275-277). Il tue son enfant, celui qui a causé la mort de sa bien-aimée, celui qui ne ressemble pas du tout à elle.

Deuxièmement, dans les yeux des personnages, nous pouvons voir leurs sentiments. Les yeux des personnages reflètent leur âme. Quand la fin de la guerre est en vue, Brodeck

---

<sup>78</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 891.

<sup>79</sup> Guy MICHAUD, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, p. 200.

raconte comment les yeux de ceux qui étaient émotionnellement morts, commençaient à revivre : « On lisait alors dans les yeux des morts vivants que nous étions devenus une lueur qui avait disparu depuis longtemps et qui rallumait sa fragile lumière » (RB : 137). Selon Chevalier et Gheerbrant, le visage doit exprimer la vie intérieure, sinon « il n'est plus qu'une prothèse, un masque élastique »<sup>80</sup>.

Le narrateur de *Quelques-uns de cent regrets* voit dans les yeux du patron de l'hôtel l'état d'âme de celui-ci : « l'œil de Jos qui disait les brisures et les coups, toutes les lâchetés de la vie, son fiel et son ennui, l'œil qui voyait se dessiner la fin » (QCR : 36). Dans *Les Âmes Grises*, nous trouvons un exemple semblable. En effet, quand Lysia Verhareine regarde de loin la ligne de front, le narrateur note dans ses yeux « quelque chose de coupant, de pointu, quelque chose qui ressemblait à une volée de mitraille » (AG :79). Il voit la colère qu'elle ressent parce que son bien-aimé est en train de combattre à la guerre. Les sentiments ne sont pas seulement exprimés dans ses yeux mais dans tout son visage. Le narrateur décrit le visage de Lysia ainsi :

Elle est restée à me regarder avec son visage que je voyais pour la première fois lisse comme un lac en hiver, un visage de morte, je veux dire un visage de morte de l'intérieur, comme si plus rien ne vivait, ne bougeait en elle, comme si le sang l'avait quittée pour aller ailleurs. (AG : 85-86)

Autrement dit, le narrateur voit dans les yeux et le visage de Lysia que l'âme d'elle est tourmentée. Nous retrouvons d'autres exemples du même type. Le narrateur du *Rapport de Brodeck* nous explique que, si nous les observons d'une certaine manière, nous pouvons voir dans les visages la vraie nature des êtres :

C'est curieux le pouvoir qu'à la nuit de changer les choses les plus quotidiennes et les visages les plus simples. Parfois d'ailleurs, elle ne les change pas, elle les révèle, comme si en recouvrant de noir les paysages et les êtres, elle en faisait ressortir la vraie nature. (RB : 123)

Dans l'œuvre de Claudel, le visage et le regard ont presque un pouvoir magique. Chevalier et Gheerbrant écrivent que « le visage est le symbole de ce qu'il y a de divin en l'homme »<sup>81</sup>. Ainsi, dans *Au Revoir Monsieur Friant*, le narrateur raconte comment un « simple regard échangé » (MF : 43) l'a persuadé de changer sa vie. Le regard permet aux personnages de se connaître ou de discerner les sentiments de quelqu'un d'autre. Selon Chevalier et Gheerbrant, le visage est « le moi intime partiellement dénudé, infiniment plus

---

<sup>80</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 1023.

<sup>81</sup> *ibid.*

révélateur que tout le reste du corps »<sup>82</sup>. C'est pourquoi Claudel décrit des personnages qui sont offensés par un simple regard :

Le regard. Les regards. Il y a trois mois, lors de son procès en assises, un jeune meurtrier a déclaré qu'il ne connaissait pas sa victime, qu'il ne l'avait jamais vue auparavant, qu'il la croisait le jour du meurtre pour la première fois, mais que c'était une de trop, car quand il l'avait croisée sur un trottoir, la victime l'avait *regardé*, simplement regardé, mais que lui, il avait horreur qu'on le regarde, surtout de *cette* façon – il n'a d'ailleurs jamais dit laquelle – et que c'est pour cela qu'il lui avait donné quinze coups de couteau dont trois directement à la gorge. Voilà. (JA : 82)

Le regard des personnages dans l'œuvre de Claudel montre leur vie intérieure. Les caractéristiques physiques des yeux sont d'une moindre importance.

### **3.3. L'eau trouble**

Contrairement aux yeux, l'eau fonctionne parfaitement comme miroir dans l'œuvre de Claudel. Nous avons déjà mentionné la fonction de l'eau dans le mythe de Narcisse. Selon Nicolas Illouz, l'eau est « le thème le plus insistant » dans l'écriture des symbolistes et sert à « métaphoriser le mouvement réflexif de la conscience et à dévoiler la vérité essentiellement subjective des représentations »<sup>83</sup>. Il ressort de là que, tout comme le miroir, l'eau reflète l'âme des hommes et du monde. Selon Fabrice Lanfanchi, l'eau constitue un motif caractéristique de l'œuvre de Claudel : « l'eau est un thème récurrent au fil des livres de Philippe Claudel »<sup>84</sup>. Même si l'eau peut fonctionner comme un miroir, nous verrons qu'elle remplit plus souvent d'autres fonctions.

D'abord, nous parlerons de l'effet miroir de l'eau. Le fossoyeur Maltoorp prévient le narrateur de *Meuse l'oubli* du caractère réfléchissant de l'eau :

Vous vous croyez peut-être quitte, mais l'eau finit toujours par rendre ce qu'on lui donne, le lendemain, ou des années plus tard. (ML : 143)

Le narrateur de *Meuse l'oubli* essaye de noyer les lettres et le pull-over de Paule dans l'eau mais Maltoorp ne croit pas qu'il y perde ses souvenirs tristes.

Dans l'œuvre de Claudel, l'eau, de la même manière que le miroir, reflète souvent le monde intérieur des personnages. Dans *Meuse l'oubli*, le narrateur décrit ses sentiments en

---

<sup>82</sup> *ibid.*

<sup>83</sup> Jean-Nicolas ILLOUZ, *op. cit.*, p. 120.

<sup>84</sup> Fabrice LANFRANCHI, « Le retour du fils blessé. », *L'Humanité*, 20 janvier 2000.

utilisant l'image de l'eau et son reflet. Lorsqu'il est perdu dans ses pensées, il voit de l'eau qui tremble et qui ne peut donner un reflet précis :

Je ferme les yeux sur ce qui me revient du visage de Paule et je le vois comme *tremblé* à la manière des reflets dérobés à l'eau. J'ai beau essayer de le rendre lisse, j'ai beau fermer mes paupières à m'en faire souffrir, pour la première fois le visage de Paule garde sa brume. (ML : 130-131)

Même si le narrateur fait un effort, il ne réussit pas à voir une image précise de Paule. Les réminiscences du visage de sa bien-aimée sont devenus vagues. Ceci montre que le narrateur est en train d'oublier ses souvenirs douloureux.

Selon Illouz, dans son reflet, l'eau montre « l'autre face de la réalité, où les choses acquièrent une sorte de prolongement invisible »<sup>85</sup>. Le narrateur d'*Au Revoir Monsieur Friant* croit également que l'eau illustre cet autre côté de la réalité, celui que nous savons présent mais que normalement nous ne voyons pas :

Le pire est que l'on sait, l'on sent, l'eau toute proche, elle est là, oui, bien là, large et lente dans ses tourbillons amande, claire sur les gués, on entend même son chuintement moqueur quand elle saute le petit barrage pour bouillonner comme une écume océanique sur le dos râblé des goujons. Hors du cadre, elle nous envahit pourtant. Elle est le complément du visible. (MF : 21)

Selon Cazenave, « l'eau est le symbole des couches les plus profondes de l'inconscient »<sup>86</sup>. Dans *Le Rapport de Brodeck*, le narrateur observe que

[L]a Staubi n'est pas un cours d'eau qui convient au paysage. On s'attendrait à trouver ici une lente coulée qui s'écarte et déborde, s'étale dans les prés tout en s'empêtrant dans les renoncules têtes d'or ainsi que des algues lentes et molles comme des cheveux mouillés. Au lieu de cela, nous avons un torrent impétueux, folâtre, qui miaule, crie, bouscule les graviers, râpe les roches affleurantes, cogne et lance en l'air des écumes et des crachins. (RB :67).

En fait, si le cours d'eau ne convient pas au paysage, il convient parfaitement à l'inconscient de Brodeck. Celui-ci s'installe de nouveau dans le village où habitent ceux qui sont responsables de sa déportation au camp. En plus, ils n'ont pas pris soin de l'amour de sa vie, Emélia. Mentalement, ils ont tout aussi bien tué Emélia que lui. À l'intérieur, Brodeck doit ressentir de la colère. Il doit vouloir crier et jeter des graviers vers les gens du village. Cependant, Brodeck ne réagit pas ainsi, il reste calme. La guerre l'a tellement changé qu'il ne peut plus extérioriser ses émotions.

---

<sup>85</sup> Jean-Nicolas ILLOUZ, *op. cit.*, p. 120

<sup>86</sup> Michel CAZENAVE, *op. cit.*, p. 207.

Deuxièmement, Chevalier et Gheerbrant mentionnent trois significations dominantes symbolisées par l'eau : « source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence »<sup>87</sup>. Dans *Meuse l'oubli*, le narrateur constate que toute la ville, à l'exception du fleuve, paraît morte :

On dirait que seul le fleuve bouge encore un peu; pour le reste, nous sommes déjà aussi morts que nos maisons. Il n'y a plus de sang ici... (ML :52)

Notons encore que le sang, qui est également une substance liquide, est considéré, tout comme l'eau, comme un « véhicule de la vie »<sup>88</sup>.

À côté d'une « source de vie », l'eau est également « un moyen de purification »<sup>89</sup>.

Dans *Meuse l'oubli*, le narrateur espère que l'eau peut le rendre de nouveau pur :

Plus tard, dans l'après-midi, j'ai eu envie de me baigner dans le fleuve. Il me semblait qu'en entrant dans l'eau de la Meuse, je serais dégrisé de tous les mots entendus ces heures et ces jours derniers. La baignade me rapprocherait de Zoosten, de Paule. (ML : 124)

Mais, chez Claudel, l'eau n'aide pas toujours à rendre pur parce que, comme nous le verrons plus tard, souvent nous avons affaire à une eau trouble :

[...] il m'a semblé soudain me perdre dans cette eau obscure et glauque qui ne parvenait pas à me laver, ni à m'étourdir d'une joie que je savais pourtant en elle. (ML : 125)

Ce n'est que l'eau claire qui réussit à purifier. Remarquons encore que, selon Chevalier et Gheerbrant, le fleuve symbolise le corps de l'homme<sup>90</sup>. En plus, selon ces derniers, un personnage qui entre dans un fleuve symbolise l'entrée de l'âme dans le corps<sup>91</sup>. Le narrateur de *Meuse l'oubli*, espère-t-il retrouver son âme et sa joie de vivre en entrant dans le fleuve ? Dans les rêves, l'eau remplit plus facilement sa fonction purificatrice. Dans *La Petite Fille de Monsieur Linh*, l'eau libère l'âme des souvenirs malheureux :

Il vient boire l'eau de la source et aussitôt qu'il l'a bue, sa mémoire devient légère : ne restent en elle que les jolis moments et les belles heures, tout ce qu'il y a de doux et d'heureux. Les autres souvenirs, ceux qui entaillent l'âme et la dévorent, tous ceux-là disparaissent, dilués dans l'eau comme une goutte d'encre dans l'océan. (PF : 147)

Dans ce passage, l'eau réussit à purifier. Monsieur Linh décrit le paysage dans lequel la source se trouve. Elle se situe dans une forêt et coule entre des pierres. Selon Cazenave, la

---

<sup>87</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 374.

<sup>88</sup> *ibid.*, p. 843.

<sup>89</sup> *ibid.*, p. 374.

<sup>90</sup> *ibid.*

<sup>91</sup> *ibid.*, p. 450.

présence de pierres et d'arbres près d'une source est un motif récurrent dans la mythologie. La présence de ces trois symboles indique l'union de « l'ascension de l'arbre vers le ciel, le flux de l'eau qui symbolise l'existence temporelle, et la stabilité, pour ne pas dire l'éternité du roc »<sup>92</sup>. L'arbre est associé au ciel, et le roc à l'éternité ou à la vie éternelle. En outre, ce paysage évoque le paradis. Monsieur Linh note également cette ressemblance. Il répond à un personnage anonyme se trouvant dans son rêve, que c'est le lieu « où il nous faudra aller quand nous sentirons venir notre mort » (PF : 147). La source et la fontaine peuvent également symboliser « un centre de régénérescence »<sup>93</sup>. Cette symbolisation est remarquée par le narrateur d'*Au Revoir Monsieur Friant* :

Oui, tout va recommencer, pareil à l'eau qui revient dans le bec des fontaines après les grands étés de sécheresse et jaillit dans les auges de roche où les mousses ont pris l'allure de chevelures mortes. Il suffit juste de tendre la main, de prendre un peu de couleur, de... Mais rien ne vient plus jamais. Tu es tari comme les déserts. (MF : 64-65)

L'eau donne lieu à une seconde vie. Cependant, chez Claudel, l'eau remplit rarement sa fonction de « centre de régénérescence », le personnage dans *Au Revoir Monsieur Friant* est « tari comme les déserts » (MF :65). Dans *L'Enquête*, nous retrouvons le même manque d'eau. Le Psychologue amène l'Enquêteur à la salle d'attente. Là, l'Enquêteur se trouve « en compagnie d'une plante verte, d'une fontaine à eau – vide – et d'une pile de revues posées sur une table basse » (EN : 228). Le fait que le narrateur insiste sur l'état « vide » de la fontaine à eau montre son importance comme symbole. Elle, qui nous donne l'alimentation en eau potable, est vide. L'eau, qui est supposée donner la vie, est de nouveau absente.

Dans l'œuvre de Claudel, l'eau ne remplit pas toujours sa fonction de « source de vie »<sup>94</sup>. En fait, elle est parfois associée à la mort. Nous trouvons un exemple dans *Les Âmes Grises* où la rivière devient la tombe de la fille Belle-de-jour. Elle est trouvée assassinée dans l'eau : « Ce n'est guère gros un corps de dix ans, qui plus est mouillé par une eau d'hiver » (AG : 18). Dans *Le Rapport de Brodeck*, l'eau fonctionne également comme tombe pour les animaux de l'Anderer :

Au travers de la surface de l'eau, on apercevait deux grandes masses calmes, énormes, et que les courants faisaient bouger très doucement. L'image était irréaliste, presque paisible, du grand cheval et de l'âne noyés, yeux ouverts, qui flottaient légers entre deux eaux. (RB : 343)

---

<sup>92</sup> Michel CAZENAVE, *op. cit.*, p. 649.

<sup>93</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 374.

<sup>94</sup> *ibid.*

Ces animaux étaient également assassinés, ce que nous déduisons de la description suivante de Brodeck : « leurs pattes avaient été entravées et liées entre elles, solidement, à l'aide de cordelettes » (RB : 344). Dans *Le Rapport de Brodeck*, l'instituteur Diodème trouve aussi la mort dans le fleuve appelé « le Staubi ». Ce n'est que vers la fin de son histoire que Brodeck se rend compte que Diodème s'est suicidé parce qu'il ne pouvait plus vivre avec ses sentiments de culpabilité :

Il a fermé les yeux, il s'est laissé tomber. Sa chute a duré. Peut-être d'ailleurs que là où il se trouve désormais, il ne cesse de tomber encore. (RB : 303-304)

Troisièmement, l'eau peut être contaminée par la terre et devenir de la boue. En partant de l'idée de l'eau, Chevalier et Gheerbrant associent la boue « aux bas-fonds, à la lie, aux niveaux inférieurs de l'être : une eau souillée, corrompue »<sup>95</sup>. La boue reçoit une connotation péjorative. C'est aussi le cas dans l'écriture de Claudel. Dans celle-ci, la boue symbolise à plusieurs reprises les mauvais souvenirs. Nous trouvons le passage suivant dans *Meuse l'oubli* :

Ma promenade a remué trop d'images jaunies. Et soulevé mon cœur d'une boue de mauvais souvenirs impossibles à verser dans les pages vieillottes du *Conquérant*, sous peine de confondre pissotière et douleur. (ML : 59)

Un peu plus loin dans ce roman, nous trouvons un passage où le narrateur associe « l'oubli » avec « la lie et la boue » :

Paule est venue bien des années plus tard, verser l'oubli sur tout cela, sur la lie et la boue, Paule qui était la vérité et l'onguent. (ML : 97)

Paule a aidé le narrateur à oublier son passé corrompu par sa mère qui était une prostituée sans cœur. Nous remarquons que la boue représente clairement les « mauvais souvenirs » (ML : 59). Là où nous devrions trouver les mots « les mauvais souvenirs », nous retrouvons les mots « la lie » et « la boue » (ML : 59). Plus tard, toujours dans le même roman, le coma de Paule est décrit comme « un monde de vase ». De nouveau, la boue a une connotation très négative :

Paule, en allée dans le sommeil épais et sans retour, le coma que je ne peux imaginer autrement que comme un monde de vase, un vide noir de matières épaisses du fond des étangs, mélasse non pas froide mais tiède, qui interdit le mouvement et la respiration, obstrue les yeux, invite ses ténèbres à pénétrer la bouche, souille des dents [...] (ML : 146)

---

<sup>95</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 143.



En quatrième lieu, il est important de remarquer que l'eau permet de « [diviser] un territoire en deux parties »<sup>96</sup>. Nous retrouvons cette image littéralement dans *Quelques-uns de cent regrets*. Dans ce roman, le narrateur est séparé de son grand-père par l'eau :

La maison de mon grand-père était sur l'autre rive [...] Une rivière nous séparait, quelques dizaines de mètres tout au plus de courant et d'algues serpentes, un infini de silence, de regards insaisissables : riait-il, me faisait-il des grimaces, me voyait-il au moins, savait-il qui j'étais, était-il vraiment vivant ? (QCR : 70-71)

Quand nous lisons toute l'histoire, nous remarquons vite que, pour la mère, cette séparation est également source d'émotions. Quand le narrateur avoue à sa mère son désir de rendre visite à son grand-père, elle le lui interdit : « Cet homme [...], il m'a tant fait à moi, que je ne veux pas qu'il t'approche ! » (QCR : 72). Dans *La Petite Fille de Monsieur Linh* par contre la séparation ne se situe que sur le plan physique. Monsieur Linh a dû fuir son pays parce que la guerre détruisait tout, même sa famille. Une mer le sépare de son pays natal mais son cœur appartient toujours un peu à ce paysage où les buffles marchent dans les rizières et où les banians se trouvent à l'entrée du village. (PF : 11)

Finalement, nous voulons encore remarquer l'utilisation et la signification de certains noms propres associés à l'eau. Dans *La Petite Fille de Monsieur Linh*, ce dernier rencontre Monsieur Bark. Ce nom nous fait penser à une barque, ce qui est selon Cazenave « le symbole du voyage, de la traversée de la vie »<sup>97</sup>. Quand Monsieur Linh est arrivé en bateau sur les rives du pays nouveau, il ne voulait pas en descendre. Deux femmes ont dû venir le chercher pour l'amener vers le quai. (PF : 12) Alors que son corps a fait le voyage vers le pays nouveau, l'âme de Monsieur Linh ne voulait pas encore traverser la mer. C'est seulement quand il rencontre Monsieur Bark qu'il fait le voyage d'une manière affective : « Grâce à Monsieur Bark, le pays nouveau a un visage, une façon de marcher, un poids, une fatigue et un sourire, un parfum aussi, celui de la fumée des cigarettes » (PF : 84). De plus, selon Chevalier et Gheerbrant, « la barque est un symbole de sécurité »<sup>98</sup>. Elle aide l'homme à traverser la vie qui est quand même « une navigation périlleuse »<sup>99</sup>. L'amitié de Monsieur Bark procure un sentiment de sécurité à Monsieur Linh qui avait tellement peur de se perdre dans ce pays nouveau qu'il n'osait même pas traverser une rue :

---

<sup>96</sup> Michel CAZENAVE, *op. cit.*, p. 270.

<sup>97</sup> *ibid.*, p. 76.

<sup>98</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 109.

<sup>99</sup> *ibid.*

Monsieur Linh a marché droit devant lui, en ne changeant jamais de trottoir. Il s'est dit que s'il ne changeait jamais de trottoir, et ne traversait aucune route, il ne pourrait pas se perdre. (PF : 20-21)

Un autre symbole de sécurité est « l'ancre ». Selon Cazenave, « l'ancre assurait stabilité et sécurité, et c'est ainsi qu'elle devint l'image de la confiance »<sup>100</sup>. Dans *Meuse l'oubli*, le narrateur fréquente souvent un café qui s'appelle l'Ancre : « [le] café de l'Ancre, qui est sur la place et où je vais souvent nourrir mon penchant pour la boisson et le vague à l'âme » (ML : 41). Dans ce café, le narrateur peut « nourrir » sa douleur sans que quelqu'un l'en empêche. De manière contradictoire, il se sent bien dans le café et dans le village de Feil parce que ceux-ci ne lui rappellent pas les moments vécus avec sa bien-aimée, Paule. Par conséquent, dans le village tout « est admirable d'insignifiance » (ML : 42).

### ***3.4. Les fleurs se fanent***

Au début de cette partie du mémoire, nous avons mentionné la transformation de Narcisse en fleur. Comme la fleur, Narcisse était adoré pour sa beauté. Dans l'œuvre de Claudel, la fleur est également un symbole de beauté mais nous démontrerons qu'elle comporte encore d'autres connotations symboliques.

Premièrement, selon Aziza *e.a.*, la fleur symbolise la femme<sup>101</sup>. Plusieurs femmes dans les romans de Claudel reçoivent un nom rappelant des fleurs : dans *Les Âmes Grises*, il y a Lysia, Clélis et Belle-de-jour. Dans *Quelques-uns de cent regrets*, la mère, Élisia, décide de changer son nom en Lise. Les prénoms de trois personnages rappellent phonétiquement le « lys ». De plus, dans *Les Âmes Grises*, le narrateur remarque que « les trois filles Bourrache étaient des petits lys » (AG : 15-16). Ces jeunes filles symbolisaient une fleur qui est, selon Cazenave, le « symbole de l'innocence »<sup>102</sup>. De plus, le lys est une fleur qui « ne vit que peu de temps »<sup>103</sup>. Ce n'est donc pas par hasard que Claudel utilise tant l'image de cette fleur, parce que, dans son œuvre, les femmes ainsi nommées ne vivent pas longtemps. Nous observons une description semblable de la Belle-de-jour dans *Les Âmes Grises* où le curé parle de « sa passion » : les fleurs. Le narrateur nous indique déjà que les fleurs sont uniquement utilisées comme métaphore et qu'en fait, il parle des hommes : « je ne savais pas

<sup>100</sup> Michel CAZENAVE, *op. cit.*, p. 29.

<sup>101</sup> Claude AZIZA, Claude OLIVIERI, Robert SCTRICK, *op. cit.*, p. 98.

<sup>102</sup> Michel CAZENAVE, *op. cit.*, p. 267.

<sup>103</sup> *ibid.*, p. 367.

qu'on pouvait parler des hommes rien qu'en parlant de fleurs, sans jamais prononcer les mots d'homme, de destin, de mort, de fin et de perte. Je l'ai su ce soir-là » (AG : 162). Puis, le narrateur arrête le discours du curé parce qu'il ne veut pas entendre parler d'une certaine fleur dont il connaît le nom et qui évoque « le visage de la petite » (AG : 163). Le lecteur sent que le curé doit être en train de parler de Belle-de-jour. Selon ce premier, les belles-de-jour sont des fleurs qui

resplendissent de l'aube au crépuscule, épanouissant leurs corolles fines de liseron rose ou parme, et qui la nuit venue se ferment brutalement, comme si une main violente avait serré leurs pétales de velours, à les étouffer. Le curé avait parlé de ces fleurs-là sur un autre ton que les autres. [...] Je ne voulais pas entendre ce nom. Je le savais trop. (AG : 163)

Selon Chevalier et Gheertbrant, la nuit peut « [engendrer] le sommeil et la mort ». Il semble que la nuit symbolise la mort qui s'est présentée d'une manière horrible pour Belle-de-jour. Cette jolie fille a été strangulée et privée de son joli nom de fleur : « Il disait dorénavant la *victime*, comme si la mort en plus d'ôter la vie enlevait aussi les jolis noms des fleurs » (AG : 22).

Deuxièmement, la fleur est le « symbole à la fois de la beauté, de la pureté et du renouveau »<sup>104</sup>. Les fleurs sont pures, elles « ne se compromettent pas à tremper leurs fines racines dans la pourriture et le mal » (QCR : 45). Dans *Le Rapport de Brodeck*, le narrateur croit même que la disparition d'une fleur qui s'appelle « la *pervenche des ravines* » est peut être due au fait que : « la nature a décidé de la retirer à jamais du grand catalogue, et de priver les hommes de sa beauté, de les en priver parce qu'ils ne la méritaient plus » (RB : 79). Nous avons déjà mentionné que certaines femmes sont associées aux fleurs par leur nom mais elles font également penser à des fleurs grâce à leur beauté. Dans *Meuse l'oubli*, par exemple, Madame Outsander présente au narrateur sa petite-nièce Reine et dit : « Regardez-moi cela, Monsieur, pas encore vingt ans, un beau fruit, une vraie pivoine, oh, elle en fera tourner des têtes ! » (ML : 128). Ensuite, le narrateur observe « [C] c'est vrai qu'en la voyant, on mariait sa beauté à des images de fleurs ou de fruits » (ML : 128). Reine lui rappelle encore plus d'images que celles des fleurs. Elle provoque dans la pensée du narrateur un vrai paysage caractéristique de l'écriture des symbolistes :

[...] soudain s'est ouverte par magie une terre de ruisseaux aux bruits cascadants, j'ai vu les bouquets du cresson, les bras d'une fontaine au col de cygne verdi, son eau, glacée, où les bras en fatigue tombent au plus profond

---

<sup>104</sup> Claude AZIZA, Claude OLIVIERI, Robert SCTRICK, *op. cit.*, p. 98.

pour y cueillir le frais, après les marches chaudes sur les chemins de pierres.  
(ML : 128- 129)

En plus d'être une jolie fleur, Reine incarne l'eau fraîche qui vient soulager le corps et le cœur du narrateur qui a parcouru un chemin fatigant. Elle est le symbole « du renouveau »<sup>105</sup>.

Troisièmement, les fleurs se fanent et meurent. Dans *Au Revoir Monsieur Friant*, la courte vie des fleurs est clairement liée à la condition humaine. En parlant des coquelicots, le narrateur avoue que, jeune homme, il était « un peu déçu que la beauté passât si vite dès qu'on la tenait dans la main » (MF : 10). Aujourd'hui, devenu adulte, il se rend compte que cette courte vie n'est pas seulement limitée aux fleurs : « Je ne pouvais savoir [...] que cette déconfiture de pétales et d'étamines illustre la part la plus acide de la destinée humaine » (MF : 10). Nous retrouvons une analogie similaire dans *Quelques-uns de cents regrets*. Quand la mère du narrateur était vivante encore, elle avait « un visage de fleur passée » (QCR : 51), raconte le curé du village. Au début, elle était une jolie fleur mais sa vie douloureuse lui a fait perdre sa splendeur :

En un instant, dans l'église presque déserte, j'ai vu la vie de ma mère durant mes longues années de fuite. Recluse, se cachant, sortant peu, refaisant inlassablement les mêmes chemins, traquant mon fantôme de dix ans [...] j'ai su qu'elle avait commencé à mourir il y a longtemps. (QCR : 132-133)

Elle était une fleur fanée, ce qui peut symboliser que, même si elle vivait encore, une partie d'elle, son âme, était tourmentée ou morte. Nous relions ceci avec l'âme tourmentée, décrite au début de ce mémoire, parce que, selon Chevalier et Gheerbrant, « la fleur se présente [...] souvent comme une figure-archétype de l'âme, un centre spirituel »<sup>106</sup>. De plus, dans *Les Âmes Grises*, l'institutrice Lysia, qui avait « un prénom [...] dans lequel sommeillait une fleur », est également associée à un autre symbole de l'âme, le papillon. Quand le narrateur voit le corps de l'institutrice décédée, il remarque la présence d'un papillon :

Et sur ce lit, il y avait Lysia Verhareine. Les yeux clos. Les yeux définitivement clos sur le monde et sur nous autres. [...] Un papillon de nuit tournait au-dessus d'elle, comme un fou, tapant contre le carreau entrouvert de la vitre et repartant de plus belle en cercles titubants vers son visage pour se cogner encore contre la vitre, et recommencer sa danse qui ressemblait alors à une atroce pavane. (AG : 93-94)

Ce papillon peut représenter l'âme de Lysia parce que, selon Chevalier et Gheerbrant, l'âme pouvait être représentée par une fleur mais aussi par un papillon : « Une croyance populaire

---

<sup>105</sup> *ibid.*

<sup>106</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 449.

de l'Antiquité gréco-romaine donnait également à l'âme quittant le corps des morts la forme d'un papillon »<sup>107</sup>. Ce papillon est, tout comme la fleur, « un symbole universel de la beauté évanescence » et en plus un symbole « du mystère de métamorphoses »<sup>108</sup>. De la même manière que Narcisse s'est transformé en fleur, Lysia s'est transformée en papillon.

Quatrièmement, alors que certaines fleurs se fanent, d'autres doivent encore éclore. Dans *La Petite Fille de Monsieur Linh*, Sang diû a « un visage d'un beau rose tendre qui lui rappelle les boutons de nénuphars, ceux qui éclosent au tout début du printemps dans les mares » (PF : 21). Cette image de la fleur qui doit encore éclore, nous la rencontrons également dans une autre citation : « Bientôt elle sera une fillette, puis une adolescente, puis une jeune fille. Le temps passe vite. La vie passe vite, qui fait des jeunes boutons de lotus de larges fleurs épanouies sur le pourtour des lacs » (PF : 152). De plus, nous notons que les lotus et les nénuphars sont deux plantes aquatiques. Ainsi, Claudel lie l'image des fleurs à celle de l'eau, deux images importantes pour les symbolistes.

Finalement, nous avons signalé que les fleurs sont pures et qu'elles ne poussent pas dans une terre pourrie, comme dans *Quelques-uns de cent regrets*, où le narrateur se rend compte que les fleurs ne veulent pas pousser sur la tombe de la méchante Louisa (QCR : 45). Cependant, dans l'œuvre de Claudel, les fleurs n'ont pas toujours la chance de croître dans une bonne terre. Ainsi, le narrateur des *Âmes Grises* raconte comment les trois filles du tavernier Bourrache sont des jolies fleurs qui se trouvent au milieu du mal :

Quand toutes les trois étaient dans la salle, à porter les carafes, les litrons et les couverts, au milieu de dizaines d'hommes qui parlaient fort et buvaient trop, il me semblait à les voir qu'on avait égaré des fleurs dans une taverne à malices.  
(AG : 16)

Dans l'œuvre de Claudel, nous retrouvons « la beauté » et « la perversion » apposée l'une à l'autre. Bart Van Loo déclare à propos du *Rapport de Brodeck* : « De Baudelaire-achtige ambivalentie tussen schoonheid en perversie nestelt zich in alle hoeken van dit fijnmazige verhaal, waarin niet toevallig bloemen een opvallende rol krijgen »<sup>109</sup>. Une image encore plus frappante est présente dans *Le Rapport de Brodeck*. Dans ce roman, la petite fille Poupchette est née du ventre d'Emélia, son père n'est pas Brodeck mais quelqu'un qui a violé Emélia :

---

<sup>107</sup> *ibid.*, p. 729.

<sup>108</sup> Michel CAZENAVE, *op. cit.*, p. 503.

<sup>109</sup> Bart Van LOO, « De angst voor de ander », *Knack*, 2 avril 2008.

Moi je te dis que tu es mon enfant, et que je t'aime. Je te dis que de l'horreur naît parfois la beauté, la pureté et la grâce. Je te dis que je suis ton père à jamais. Je te dis que les plus belles roses viennent parfois dans une terre de sanie. Je te dis que tu es l'aube, le lendemain, tous les lendemains, et que seul compte cela qui fait de toi une promesse. Je te dis que tu es ma chance et mon pardon. Je te dis ma Poupchette, que tu es toute ma vie. (RB : 316)

Même si cette rose est née dans une terre pourrie, elle offre une image optimiste. Elle donne de l'espoir. Selon Chevalier et Gheertbrant, « la rose et la couleur rose constitueraient un symbole de régénération »<sup>110</sup>. La rose et sa couleur symbolisent alors un nouveau début. Poupchette est un nouveau départ pour Brodeck, de même que Sang diû, qui a « un visage d'un beau rose tendre qui [...] rappelle des boutons de nénuphars » (PF : 21) est un nouveau début pour Monsieur Linh. Poupchette et Sang diû sont des jolies fleurs qui aident à vaincre la mort parce que, selon Cazenave, la rose, en plus d'être le symbole de « la renaissance », est également le symbole de « l'amour qui parfois vainc la mort »<sup>111</sup>.

### **3.5. Le veuf inconsolable**

Les jolies fleurs se fanent et les veufs déplorent la perte de celles-ci. Le deuil est un thème récurrent dans l'œuvre de Claudel. Dans ce chapitre, nous voulons analyser la manière dont les personnages traversent cette période de deuil.

D'abord, nous évoquons le mythe d'Orphée. Claudel y fait explicitement référence dans son œuvre. Au début de *Meuse l'Oubli*, le narrateur explique qu'il veut rejoindre sa bien-aimée dans la mort. Il ne le fait pas parce qu'il a peur que l'au-delà, où il pourrait revoir sa Paule, n'existe pas. Dans le récit, le narrateur appelle Paule par le nom « Eurydice » :

M'ouvrir à la route puisque le courage de m'ouvrir les veines, je ne l'eus pas. J'en eus le désir mais jamais l'audace, tant m'arrêtait la peur qu'il n'y eût vraiment pas d'*après* et que je ne puisse alors plus espérer revoir Paule dans l'illusoire paradis de quelque croyance, la revoir ne serait-ce qu'une seconde en me retournant, par exemple, dans la décapitation des sommeils qui bordent nos vies. Eurydice, Eurydice... (ML : 25-26)

Ce nom était celui de la bien-aimée décédée d'Orphée.

---

<sup>110</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 823.

<sup>111</sup> Michel CAZENAVE, *op. cit.*, p. 584.

Claude Mourthé écrit dans *Le Magazine Littéraire* que le narrateur de *Meuse l'Oubli* est un veuf aux « accents d'Orphée », qui « a beau se retourner : pas d'Eurydice en vue »<sup>112</sup>. Le narrateur de ce roman, nous raconte également que même si Orphée lui a déjà montré qu'il ne sert à rien de se retourner pour voir sa bien-aimée, le désir de l'apercevoir reste trop fort :

La mort véritable de ceux que l'on aime s'impose à notre effroi quand malgré nos efforts et nos vœux, en dépit du chemin qu'Orphée inaugura et que tous nous suivons, il nous vient le désir de nous retourner sur notre vie et sur celle qui en était le feu, et qu'ainsi s'évapore dans une pâle fumée, aveugle aux mains tendues et aux supplications, la belle disparue, ma Paule, la vôtre... (ML : 156)

Tous les personnages se retournent pour voir leur bien-aimée. Ils la regardent constamment et ainsi, ils se perdent dans le chagrin. Dans le film de Claudel *Tous Les Soleils*, Alessandro raconte l'histoire du mythe d'Orphée à Nina. Nina sait qu'Orphée va se retourner même si elle ne connaît pas encore la trame du mythe :

Alessandro : « Il sentait derrière lui la présence d'Eurydice, il savait bien qu'il ne fallait pas qu'il se retourne s'il voulait la délivrer des Enfers vers le jour, mais le désir était tellement fort de la revoir. Orphée marchait de plus en plus vite et par moments, il l'aurait juré, il sentait sur sa nuque le souffle léger et chaud de sa bien-aimée tandis qu'il ... »

Nina (qui l'interrompt) : Il va se retourner !

Alessandro : Tu connais l'histoire ?

Nina : Non. Mais je suis sûre qu'il va se retourner.

Alessandro : Et pourquoi tu penses ça ?

Nina (qui hésite un peu) : Parce que les morts ne peuvent jamais revenir dans le monde des vivants.

(TLS : 93)

Alors qu'il est logique pour Nina que « les morts ne [puissent] jamais revenir dans le monde des vivants », Alessandro semble un peu surpris par cette évidence. Alessandro aime croire qu'il existe une possibilité que les morts puissent revenir parce qu'il veut également que sa femme réapparaisse.

Nous remarquons que, avec le décès de leur bien-aimée, les veufs perdent une partie d'eux-mêmes. Nous estimons que cette partie peut être leur âme. Le corps des veufs est toujours présent dans le monde des vivants mais leur intérieur est déjà mort ou, au moins, leur âme est étouffée. Nous retrouvons cette idée dans plusieurs passages de différents romans. Dans *J'abandonne*, par exemple, le narrateur raconte son incapacité à pleurer quand sa femme

---

<sup>112</sup> Claude MOURTHÉ, « Meuse l'oubli », *Le Magazine Littéraire*, n° 373, 1 février 1999.

est morte. C'est presque comme si ses émotions s'étaient glacées au moment où il apprend le décès de sa femme :

À ce moment, il n'y avait rien en moi qui vivait, qui aurait pu produire le moindre son, le moindre souffle, le moindre pleur. J'ai eu l'impression que tout se retirait de moi comme un océan qui aurait décidé de fuir vers sa propre profondeur, et de disparaître. (JA : 87-88)

Après la mort de sa femme, le visage du narrateur est devenu « un visage creux et sans âme » (JA : 35). Il raconte à sa fille : « ta mère en partant m'a emmené à demi avec elle » (JA : 35). Si nous faisons le lien entre les deux citations précédentes, nous pouvons conclure que la partie du narrateur qui est morte avec la mère est son âme. Cet élément est essentiel pour vraiment être vivant. Son âme semble donc morte mais son corps reste dans le monde des vivants. Le narrateur attend jusqu'à ce que son corps décide également de quitter ce monde : « Elle est morte, et moi je suis à peine vivant, il me semble. Je continue un peu seulement » (JA : 27). L'aubergiste Schloss, dans *Le Rapport de Brodeck*, remarque aussi que la mort de sa femme a détruit une partie de lui : « depuis qu'elle n'est plus là, j'ai l'impression de vivre à demi » (RB : 176).

Cette mort de l'âme qui est décrite comme la perte d'une partie de soi-même, est, à d'autres moments, dépeinte par l'auteur comme « un vide ». Le corps est vidé de son âme de la même manière que la rivière est dépourvue d'eau. Le narrateur des *Âmes Grises* utilise ce symbolisme du vide pour montrer qu'il est à peine vivant :

De mon vivant je ne parlais guère. J'écris de *mon vivant* comme si désormais j'étais mort. Au fond, c'est vrai. C'est la vraie vérité vraie. Depuis si longtemps je me sens mort. Je fais semblant de vivre encore un peu. J'ai le sursis, c'est tout. [...] je me sentais vide comme un puits à sec. (AG : 124-125)

Dans le film *Tous Les Soleils*, Irina remarque également ce vide, qu'elle associe à « un cœur desséché » :

Ta vie c'est du vide ! Tu enseignes des musiques qui sont censés (*sic*) guérir, mais toi, t'es guéri de rien ! Moi, ce que je veux c'est respirer, c'est aimer ! J'ai pas envie de finir comme toi, tout seul, tout vieux, avec un cœur desséché à force de ne plus servir ! (TLS : 101)

Son cœur est sec, comme son âme. Cette image est reflétée dans un conte que le narrateur raconte, peu après, à la fille Nina : « ... Tadeuz retourna vivre seul, et son cœur devint aussi dur que les murs de sa maison, qui étaient faits de pierres. [...] Il mourut un matin d'hiver, l'esprit sec comme un ruisseau au (*sic*) plein été » (TLS : 105).



Plus tôt dans ce mémoire, nous avons vu que les morts restent souvent émotionnellement vivants dans l'œuvre de Claudel. Ce qui nous intéresse dans cette partie du mémoire est la manière dont les veufs gardent vivante leur bien-aimée décédée. Comme nous avons déjà mentionné dans la première partie de ce mémoire, le narrateur des *Âmes Grises* réalise ce tour de force en écrivant et en parlant à sa Clémence :

Au fond, c'est pour elle et elle seule que j'écris, pour faire semblant, pour me tromper, pour me convaincre qu'elle est encore à m'attendre, où qu'elle soit. Et qu'elle entend tout ce que j'ai à lui dire. Écrire me fait vivre à deux. (AG : 230)

Dans *Le Rapport de Brodeck*, Emélia écrit également à Brodeck quand celui-ci est déporté dans les camps de concentration. Elle lui écrivait comme s'il était encore vivant, même si elle ne pouvait en être sûre :

Chaque jour, Emélia notait dans un petit cahier que j'ai retrouvé quelques phrases, qui m'étaient destinées. C'étaient toujours des phrases simples et douces, qui parlaient de moi, qui parlaient d'elle, qui parlaient de nous comme si j'allais revenir l'instant suivant. (RB : 290)

En regardant ou en parlant à une photo, plusieurs personnages essaient de garder leur bien-aimée vivante. Dans *Au Revoir Monsieur Friant*, nous trouvons un exemple, bien qu'ici il s'agisse d'une veuve. Le narrateur remarque qu'il entendait sa Grand-Mère : « parler à la photographie de son défunt mari » (MF : 32). Dans *La Petite Fille de Monsieur Linh*, tant Monsieur Linh que Monsieur Bark gardent une photo de leur femme décédée avec eux :

Monsieur Bark pose avec délicatesse la photographie devant lui, fouille dans la poche intérieure de sa veste, saisit son portefeuille qu'il ouvre pour en retirer une image lui aussi, celle de sa propre femme, qui sourit tout en inclinant un peu la tête sur le côté gauche. (PF : 87-88)

Dans *Les Âmes Grises*, le narrateur regarde une photo de sa femme, Clémence, qu'il a placée dans un médaillon sur la tombe de celle-ci (AG : 78-79). Dans le même roman, le procureur Destinat gardait dans son carnet une photo de sa femme décédée, Clédis, et en plus il y conservait des photos de Lysia Verhareine et de Belle-de-jour. Selon le narrateur, les trois portraits se ressemblent fort. Pour lui, les trois femmes « étaient comme trois incarnations de la même âme » (AG : 267). Dans *Le Café de l'Excelsior*, le grand-père parle également à la photo de sa femme décédée :

Il finissait par hausser les épaules, puis baissait les bras et murmurait parfois à peine audible, le prénom de ma grand-mère, Léocadie, morte en couche à vingt-deux étés [...] Et Grand-père quittait son piédestal, un peu tremblant, emporté sans doute par le souvenir de cette femme qu'il avait si peu connue, si peu étreinte, et dont la photographie jaunissait dans sa chambre [...]. (CE : 15-16)

La photo de Léocadie (*Le Café de L'Excelsior*), tout comme celle de Clémence (*Les Âmes Grises*) et celle de la femme de Monsieur Linh sont des images délavées et jaunies. Ce qui montre une fois de plus que les narrateurs tentent vainement de maintenir vivant les souvenirs de leur femme. Si même la photo ne réussit pas à garder vivant le visage de la femme, comment les personnages pourraient-ils y arriver ?

Alessandro, dans le film *Tous Les Soleils*, s'efforce également de garder en vie sa femme décédée. Il le fait, par exemple, en regardant une vidéo d'elle :

Camprone [frère d'Alessandro]: Pourquoi tu te fais du mal ?

Alessandro (surpris comme un enfant en faute) : Je... J'ai.. Non, c'est juste une cassette que je viens de retrouver...

Camprone : Arrête un peu... Tu la retrouves tous les mois ta cassette...

(TLS : 36)

La fille d'Alessandro, Irina, exprime l'idée de la femme défunte qui reste vivante, d'une manière encore plus explicite : « Tu crois que c'est normal d'être élevé par un père qui vit avec une morte » (TLS : 25). Irina n'aime pas que la mère morte prenne tant de place dans leur vie : « Mémé, tu me parles de quelqu'un que je n'ai pas connu, qui est morte il y a trois siècles, dont je n'ai aucun souvenir et qui prend une place folle » (TLS : 38).

Le narrateur des *Âmes Grises* tout comme Alessandro de *Tous Les Soleils* tâchent de maintenir leur femme vivante en laissant vide la place qu'elle occupait dans leur vie. Ainsi, le narrateur des *Âmes Grises* dit à une amie : « Je lui parle tu sais, chaque jour. Il n'y avait pas de place pour une autre » (AG : 131). Dans *Tous Les Soleils*, quand Agatha fait remarquer à Alessandro qu'il ne trahit pas sa femme en cherchant une nouvelle compagne, il lui répond : « Ce n'est pas question de trahir, c'est question de place. Quelque part, Louise est toujours là... c'est un peu comme si elle m'attendait » (TLS : 42).

Finalement, nous observons que quelques personnages, après la mort de leur bien-aimée, réfléchissent sur la notion de temps. Monsieur Bark, dans *La Petite Fille de Monsieur Linh*, par exemple, cherche à évaluer le temps depuis que sa femme est décédée :

Cela fait deux mois. Deux mois, c'est à la fois long, et très court aussi. Je ne sais plus au juste mesurer le temps. J'ai beau me dire, deux mois, deux mois, c'est-à-dire huit semaines, c'est-à-dire cinquante six jours, cela ne représente plus rien pour moi » (PF : 28).

Le narrateur de *Meuse l'Oubli* estime également le temps depuis que sa femme est morte : « La nuit donc, la soixante-et-unième depuis ta mort, ma petite Paule, ma lueur » (ML : 21). Vers la fin de l'histoire, le narrateur de *Meuse L'Oubli* se rend compte que c'est en fait le

temps qui est à la fois le Mal et le Bien: « Le temps, qui apporte la peine se charge aussi de l'adoucir et c'est un curieux effet de le voir travailler à nous détruire avant que de nous soulager » (ML : 157). C'est le temps qui a emporté Paule trop tôt, mais finalement c'est aussi le temps qui guérit les blessures.

### **3.6. Conclusion**

Comme point de départ de cette partie du mémoire nous avons exploité deux mythes, favoris des symbolistes, le mythe de Narcisse et celui d'Orphée. Ceux-ci contiennent des symboles qui remplissent un grand rôle dans l'œuvre de Claudel. En étudiant le symbole du miroir, nous avons constaté que celui-ci permet l'introspection mais, vu que plusieurs personnages se sont émotionnellement perdus, le miroir reflète souvent une image déformée. Les yeux peuvent également fonctionner comme miroir. Nous avons remarqué que le regard est considéré comme une partie intime des personnages parce qu'il peut refléter leurs sentiments ou leur âme. Un autre symbole qui peut fonctionner comme miroir est l'eau. Celle-ci renvoie un reflet subjectif de la réalité et montre ainsi souvent une partie invisible du réel. C'est grâce au reflet que les personnages arrivent à mieux saisir la réalité. L'eau évoque aussi un symbole de pureté qui engendre la vie. Néanmoins, dans l'œuvre de Claudel, l'eau est rarement pure. Souvent, elle devient de la boue et représente ainsi les mauvais souvenirs. La fleur, par contre, garde sa connotation de pureté. Elle représente la femme. En plus de la pureté, les deux ont en commun leur beauté. Plusieurs femmes reçoivent un nom de fleur, c'est surtout le nom du « lys » qui revient régulièrement. Cette fleur, tout comme les femmes dans l'œuvre de Claudel, ne connaissent qu'une vie courte. Pourtant, l'œuvre de Claudel montre également quelques jolies fleurs qui doivent encore éclore, à savoir, les enfants. Ces beautés aident parfois les narrateurs pour vaincre tout le mal qui les entoure.

L'image de la femme qui meurt tôt est étroitement liée à celle du veuf inconsolable. Les veufs expriment la mort d'une partie d'eux-mêmes suite au décès de leur bien aimée. Ils semblent avoir perdu leur âme. De plus, ils parlent avec les mortes pour se duper et vivre comme si leur bien-aimée était toujours vivante. Pour les garder en vie, la place de celle-ci doit rester vide, c'est pourquoi les veufs ne cherchent pas une nouvelle *fleur*.

## Conclusion

---

Pour ce mémoire, nous avons pris deux points de départ : l'œuvre de Claudel et celui des symbolistes. L'objet de ce travail était de montrer que même si les deux sont séparés dans le temps, ils ont de nombreuses ressemblances.

Nous sommes partie d'une vision globale du symbolisme, de ses valeurs et de sa conception sur le rôle de la littérature. Claudel aussi bien que les symbolistes croient que le monde matérialiste a une influence destructive. Selon les symbolistes, ce monde matérialiste étouffe l'âme de l'homme. Dans l'œuvre de Claudel, nous trouvons un autre événement néfaste pour l'âme, à savoir, la mort. En outre, aussi bien Claudel que les symbolistes montrent à plusieurs reprises que la nature garde en elle également une âme. En observant les correspondances entre l'homme et la nature, nous pouvons mieux appréhender notre monde. C'est au lecteur de déceler ces correspondances en déchiffrant des symboles. Le lecteur doit donc entreprendre une quête mais il n'est pas le seul, plusieurs personnages entreprennent également une quête pour mieux se connaître. À travers cette quête, l'auteur veut montrer les sentiments que les personnages ressentent. Ces sentiments sont si compliqués que pour les exprimer l'auteur ne veut pas simplement les décrire. La littérature doit suggérer des idées et ainsi pousser le lecteur à déchiffrer les symboles. Claudel veut que le lecteur se plonge dans la réflexion sur des thèmes métaphysiques et existentiels, tels que l'existence de Dieu, la mort et l'opposition entre le Bien et le Mal.

Après cette vision globale, nous avons analysé les personnages dans l'œuvre de Claudel. En les examinant, nous avons de nouveau trouvé des liens avec le symbolisme. Ainsi, Claudel utilise l'archétype qui est étroitement lié à l'âme et qui reflète un caractère universel. Nous sommes surtout frappée par l'image de la foule avec un esprit grégaire. Claudel montre ainsi l'absurdité de suivre la foule aveuglément. Dans la dernière œuvre de Claudel, *L'Enquête*, l'archétype se présente sous une forme extrême. Même les personnages se rendent compte qu'ils appartiennent à un certain type.

Nous avons également constaté que Claudel personnifie le paysage et suggère ainsi l'âme de celui-ci. Dans son œuvre, le paysage peut sentir, penser, dormir, parler et même mourir. Dans *L'Enquête*, l'approche est de nouveau effectuée d'une autre manière. Dans ce roman, la nature est absente ; au lieu de celle-ci, nous avons un paysage urbain et hostile. L'âme du monde a

été tellement étouffée par le monde matérialiste qu'elle n'est même plus présente dans le paysage. Après avoir étudié la personnification du paysage, nous avons examiné le rôle des personnages morts. À travers eux, Claudel tente de nous suggérer que les narrateurs ne peuvent pas oublier leur deuil. C'est pourquoi certains personnages morts restent présents comme fantôme ou poupée. Les morts apparaissent également dans les rêves et dans les hallucinations. Ces éléments fantastiques permettent de suggérer une expérience au lieu de la décrire littéralement.

Puis, nous avons analysé plusieurs symboles présents dans le mythe de Narcisse et dans celui d'Orphée. Ils sont typiques pour les symbolistes et l'œuvre de Claudel.

Le symbole du miroir nous a montré que plusieurs personnages ont un reflet déformé. Celui-ci offre une vision subjective de la réalité. Les personnages voient, par exemple, un clochard dans le miroir. Cette vision peut être un reflet de leur âme parce qu'à l'intérieur, ils se sentent seuls et perdus. Les yeux et le regard ont également la possibilité de révéler des émotions et sont ainsi considérés comme une partie intime de l'homme.

Ensuite, le thème de l'eau représente généralement la pureté et la vie. Cependant, nous avons constaté que dans l'œuvre de Claudel, l'eau revêt une image différente. Il s'agit d'eau trouble, à savoir, de la boue. Nous avons remarqué que, chez Claudel, la boue symbolise les mauvais souvenirs. En outre, l'eau est souvent associée à la mort. En effet, plusieurs personnages sont retrouvés morts près d'un fleuve.

Finalement, le symbole de la fleur a été étudié. Celle-ci représente la beauté mais également la vie courte. C'est pourquoi elle est associée aux femmes et plus spécifiquement, aux femmes qui meurent trop tôt. Cependant, Claudel ajoute une note positive en affirmant que certaines fleurs doivent encore éclore, donc il reste de l'espoir pour le futur. En utilisant tous ces symboles, Claudel suggère de nouveau des émotions et des idées au lieu de les décrire.

Après ces symboles du mythe de Narcisse, nous avons examiné une image qui se présente dans le mythe d'Orphée, à savoir, celle du veuf inconsolable. L'aspect le plus remarquable de cette image est que tous les personnages constatent qu'avec la mort de leur bien-aimée, une partie d'eux-mêmes meurt aussi. Leur corps vit encore mais leur âme est étouffée ou morte.

En bref, Claudel exploite les valeurs symbolistes mais leur donne quand même une nouvelle dimension. Tout comme les symbolistes, il préfère donner un reflet subjectif de la

réalité et pousser le lecteur à réfléchir. Claudel veut nous avertir. Si nous voulons vraiment vivre heureux, nous devons libérer notre âme, parce qu'une fois perdue, il n'y aura plus de retour possible, comme pour le personnage de *L'Enquête* : « C'est fini pour lui. Plus de réaction. Il a dû rendre l'âme » (EN : 264).

## Bibliographie

---

### Sources primaires

- Philippe CLAUDEL, *Meuse l'oubli (1999)*, Paris, Gallimard, Éditions Balland, 2005.
- Philippe CLAUDEL, *Le Café de l'Excelsior*, Nancy, La Dragonne, 1999.
- Philippe CLAUDEL, *Quelques-uns des cent regrets (2000)*, Paris, Gallimard, Éditions Balland, coll. Folio, 2005.
- Philippe CLAUDEL, *J'abandonne*, Paris, Balland, 2000.
- Philippe CLAUDEL, *Au revoir Monsieur Friant (2001)*, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2006.
- Philippe CLAUDEL, *Le Bruit des trousseaux (2002)*, Paris, Éditions Stock, 2009
- Philippe CLAUDEL, *Les Âmes grises*, Paris, Éditions Stock, 2003.
- Philippe CLAUDEL, *Les Petites mécaniques*, Paris, Mercure de France, 2003.
- Philippe CLAUDEL, *La petite fille de Monsieur Linh*, Paris, Éditions Stock, 2005.
- Philippe CLAUDEL, *Les Confidents et autres nouvelles*, éd. Anne Princen, Paris, Éditions Flammarion, 2006.
- Philippe CLAUDEL, *Le Rapport de Brodeck (2007)*, Paris, Éditions Stock, 2009.
- Philippe CLAUDEL, *L'Enquête*, Paris, Éditions Stock, 2010.
- Philippe CLAUDEL, *Tous Les Soleils*, France, UGC Distribution, 2010.
- George RODENBACH, *Bruges-la-Morte (1892)*, Paris, Flammarion, 1998.

### Sources secondaires

- Claude AZIZA, Claude OLIVIERI, Robert SCTRICK, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Nathan, 1978.
- Christiane BAROCHE, « Les Petites Mécaniques », *Le Magazine Littéraire*, n° 435, octobre 2004.
- Isabelle BERNARD-RABADI, « L'écriture de la perte chez Philippe Claudel », *Jordan Journal of Modern Languages and Literature*, Vol. n° 2, p. 103-130, 2010.
- Martijn BOVEN, « Wij zijn hyena's », *8 Weekly*, 15 mars 2005.
- Ferdinand BRUNETIERE, Symbolistes et Décadents, dans *Nouvelles questions de critique*, Paris, Calmann Lévy, 1890.

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>, mars 2006.

David CAVIGLIOLI, « Voici le roman d'entreprise », *Le Nouvel Observateur*, 26 août 2010.

Michel CAZENAVE, *Encyclopédie des symboles, collectif sous la direction de Michel Cazenave*, Paris, Le Livre de Poche, coll. La pocheothèque, 1999.

Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. Robert Laffont, Paris, coll. Bouquins, éd. rev. et. augm. 1997.

AMD, « Mensen in oorlogs- tijd, het is een onderwerp dat Philippe Claudel sterk bezighoudt. Ook in Het verslag van Brodeck. », *Het Nieuwsblad*, 28 mars 2008.

Hendrik van GORP, Rita GHESQUIERE, Dirk DELABASTITA, *Lexicon van literaire termen*, Deurne, Wolters Plantyn, 1998.

Marc HOLFTHOF, « De roman gebruikt mij », *De Tijd*, 30 avril 2005.

Jules HURET, *Enquête sur l'Évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891.

Jean-Nicolas ILLOUZ, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de Poche, Références, 2004.

Fabrice LANFRANCHI, « Le retour du fils blessé. », *L'Humanité*, 20 janvier 2000.

Dirk LEYMAN, « Verdwaald in eigen verdriet », *De Morgen*, 30 mars 2005.

Dirk LEYMAN, « Philippe Claudel shuwt grote emoties niet in melancholieke jeugdherinneringen », *De Morgen*, 5 mai 2010.

Bart Van LOO, « De angst voor de ander », *Knack*, 2 avril 2008.

Isabelle MARTIN, « Une fable d'exil », *Le Temps*, 10 septembre 2005.

Gerard MEUDAL, « Meuse l'oubli de Philippe Claudel », *Le Monde*, 25 juin 1999.

Guy MICHAUD, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 11, 1959, 199-216.

Guy MICHAUD, *Message Poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.

Isabelle MONNART, « Écrire pour donner sens à la vie », *La Dernière Heure*, 16 janvier 2004.

Isabelle MONNART et Philippe CLAUDEL, « Un roman en quête de sens », *La Dernière Heure*, 1 octobre 2010.

Claude MOURTHÉ, « Meuse l'oubli », *Le Magazine Littéraire*, n° 373, 1 février 1999.

James J. PAXSON, *The poetics of personification*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.



Marianne PAYOT, Emmanuel HECHT et Philippe CLAUDEL, « Entretien : Philippe Claudel : ‘Rêver sur un banc pourrait devenir suspect’ », *Lire*, 14 septembre 2010.

Claude PUZIN, *Le Symbolisme*, Paris, Nathan, coll. Balises, 2002.

Raphaëlle RÉROLLE, « ‘L’Enquête, de Philippe Claudel : labyrinthe glacé », *Le Monde des Livres*, 10 septembre 2010.

Paul ROBERT, *Le Nouveau Petit Robert (1993)*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2008.

Geneviève SIMON et Philippe CLAUDEL, « Un enquêteur et un mur », *La Libre Belgique*, 4 octobre 2010.

#### *Sites internet*

Pascale Arguedas, « Philippe Claudel »,

[http://calounet.pagesperso-orange.fr/biographies/claudel\\_biographie.htm](http://calounet.pagesperso-orange.fr/biographies/claudel_biographie.htm), 24 mai 2011.

« Les Petites Mécaniques », <http://www.mercuredefrance.fr/titres/petitesmecaniques.htm>, 5 mai 2011.

« Pour entrer dans l’œuvre de Claudel », <http://alteriteenlitterature.hautetfort.com/philippe-claude/>, 14 mai 2011.

«Personnification», Banque de dépannage linguistique,  
[http://66.46.185.79/bdl/gabarit\\_bdl.asp?id=4082](http://66.46.185.79/bdl/gabarit_bdl.asp?id=4082), 18 mai 2011

# Table

---

Remerciements .....	4
Liste des abréviations utilisées .....	5
Introduction .....	6
1. L'exploitation des valeurs symbolistes dans l'écriture de Philippe Claudel.....	9
1.1. Libérer l'âme tourmentée .....	10
1.2. Le lecteur actif .....	13
1.3. Quête d'identité .....	15
1.4. Le pouvoir de la littérature .....	16
1.5. Les questions métaphysiques et existentielles dans l'œuvre de Claudel.....	18
1.6. Conclusion .....	21
2. Les personnages .....	23
2.1. Les personnages archétypiques .....	24
2.2. Le paysage comme personnage .....	32
2.3. Les morts vivants.....	36
2.4. Conclusion .....	43
3. Les symboles dans les mythes de Narcisse et d'Orphée .....	45
3.1. Le miroir et son reflet .....	47
3.2. Le visage et ses yeux révélateurs.....	50
3.3. L'eau trouble.....	52
3.4. Les fleurs se fanent .....	58
3.5. Le veuf inconsolable.....	62
3.6. Conclusion .....	67
Conclusion.....	68
Bibliographie.....	71
Table.....	74

