

Rapport de lecture. Écriture, abjection, beauté dans le *Brodeck* de Philippe Claudel

Guido Ferraro

Université de Turin

E-mail: guido.ferraro@unito.it

<https://orcid.org/0000-0001-6128-7381>

Abstract. Cet article aborde des aspects de la structure générative d'un texte qui sont peu considérés par le modèle classique; parmi ceux-ci, la détermination de la ligne effective des successions dans l'arrangement sémantique, l'intégration du dispositif argumentatif et énonciatif, l'incidence de modèles culturels externes, la présence déterminante de niveaux narratifs virtuels. Je voudrais aussi souligner l'importance à accorder à l'expérience de lecture d'un roman, en relation également avec ce qui peut être considéré comme la valeur esthétique du texte.

On peut aussi montrer par cette voie comment, grâce à ce qu'on apprend par le contact avec les textes, la sémiotique peut croître, toujours en s'appuyant sur ses références fondamentales, mais en les enrichissant de plus grandes articulations et en y intégrant de nouveaux aspects. Le roman choisi pour l'analyse, *Le Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel nous aide en ce sens : c'est un ouvrage qui, à la manière propre d'un texte littéraire et d'une expression narrative, réfléchit sur l'écriture, sur l'interaction avec le lecteur, sur les mécanismes du récit et sur la relation entre le récit d'invention, les modèles éthiques et le monde réel.

Mots-clés : narration, sémiotique, fabula/sujet, grammaire générative, Philippe Claudel, Brodeck, expérience de lecture.

Received: 12/08/2021. **Accepted:** 28/10/2021

Copyright © 2021 Guido Ferraro. Published by Vilnius University Press. This is an Open Access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution Licence](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

1. Étrangers

Il y a quelques années, j'étais en vacances sur la Côte d'Azur ; le temps était beau, les lieux ça va sans dire, moules, poissons et vins bien sûr délicieux. En plus, il y avait plein de villages provençaux à visiter, et j'aimais en parcourir les rues et m'arrêter dans les petites places ombragées, où je me sentais presque faire partie de l'une des peintures que j'avais aimées. Au fond, bien que je n'étais pas en train de passer mes vacances, comme d'autres fois, recueillant des récits de cultures lointaines, je m'intéressais quand même à un monde culturel, bien que certainement plus proche et familier, en essayant d'entrer (agréablement, je l'admets) dans son système de goûts, dans ses codes de parfums et de couleurs, bref dans la façon locale de donner sens à l'expérience. En effet, n'est-ce pas cette manière d'échanger avec d'autres goûts et façons d'être, ce que chacun de nous appelle, un peu à tort, « ma vie » ? Ce qui est aussi la raison pour laquelle, sans y réfléchir, j'avais décidé de lire un roman pensé et écrit non pas dans ma langue, mais dans celle de ceux qui m'entouraient. Et c'est comme ça que j'ai rencontré Brodeck – en effet, avec plus de raisons que je ne pouvais imaginer. Et j'ai été fasciné. Oui, mais enfin... j'étais en vacances, finalement relaxé, et je prenais plaisir en lisant une histoire des malheurs d'hommes tués, de gens cruels, de guerres et de camps d'internement ! Pas si facile à expliquer, en effet, si on s'arrête à un niveau superficiel. C'était donc une occasion intéressante pour étudier le rapport entre la structure d'un texte, l'expérience de lecture et les valeurs esthétiques.

L'histoire du roman est située dans un petit village isolé dans les montagnes ; on y parle un dialecte proche de l'allemand. Le village porte les cicatrices d'une guerre récente, pendant laquelle il a été occupé par l'armée ennemie, ensuite défaite. L'époque n'est pas bien définie : on est approximativement au début du vingtième siècle, mais le milieu est tellement archaïque qu'on se sent relativement hors du temps, surtout à cause d'un ensemble de détails qui peuvent un peu rappeler un univers féerique.

Un soir, un inconnu arrive dans le village, venant d'on ne sait quel pays lointain. Ses manières et ses vêtements sont singuliers et démodés. Cet homme ne révélera jamais son nom, ni rien de ce qui le concerne personnellement. Il est gentil avec tout le monde, toujours souriant, ami des enfants et des animaux. Il passe son temps en se promenant dans les rues du village et dans les alentours, avec un carnet sur lequel il prend des notes et trace des dessins. Faute d'un nom, on l'appelle *Der Anderer*, L'Autre, ou Le Différent, en allemand. Inutile de préciser qu'il est accueilli avec une certaine méfiance. Malgré cela, le maire du village, Orschwir, organise pour lui une fête de bienvenue et lui adresse un discours d'accueil au nom de tout le village. L'étranger ne répond que « Merci ». Mais cette fête est d'une certaine manière le début de sa fin, c'est-à-dire du chemin menant à son meurtre, dont presque tous les membres (mâles) de la communauté seront présents et complices. C'est ce qui dans le roman est appelé l'Événement par excellence, ou comme ils le disent dans la langue locale l'*Ereigniës*.

Le protagoniste de l'histoire, Brodeck, celui qui ouvre le roman en disant « Je », va être chargé, voire pratiquement forcé, d'écrire un Rapport visant à expliquer ce qui s'est passé. Brodeck n'a pas pris part à l'*Ereigniës*, il n'y est donc pas impliqué, pas même comme témoin ; on le choisit parce qu'il « sait écrire », et possède en plus une vieille machine à écrire. Il devra donc recueillir les témoignages et les relier dans un exposé convaincant, comme on lui dit sans rien changer ni rien ajouter, « afin que celui qui lira le Rapport comprenne et pardonne » (23). On lui précise qu'il s'agira, justement, d'un Rapport, *et non pas d'un roman*. Comme il le dira lui-même, son devoir était d'expliquer pourquoi cet étranger, « on ne pouvait que le tuer » (57). Mais Brodeck, après avoir reçu cette tâche, pense à propos de qui lira ce Rapport : « qu'il comprenne, peut-être, mais qu'il pardonne, c'est une autre affaire ».

2. Les raisons d'un crime

Au premier abord, nous sommes face à l'histoire d'un meurtre, donc pas loin du dessin d'un roman policier, où l'on connaît dès le commencement qui est la victime et, ici, qui sont les tueurs, mais il nous manque totalement de connaître le mobile et la logique des faits : en termes sémiotiques, il nous manque le *sens* de ce qui est arrivé, un sens qui puisse nous libérer d'une pénible sensation de cruauté inexplicable. Le lecteur peut donc en ce point deviner ce qui sera de fait la structure du roman : ouverte par l'exposition de ce meurtre, elle reviendra en conclusion à ce même moment, mais cette fois en connaissant toute la séquence des faits et tous les éléments d'explication.

Les histoires policières obéissent à des architectures narratives qui ne peuvent pas être ramenées au fameux « schéma canonique ». Il s'agit d'une autre *classe*¹, profondément différente, d'architectures narratives : au lieu de la *performance transformatrice* qu'un *sujet pragmatique* doit gérer en regardant *vers l'avenir*, il y a ici la *performance cognitive* qui conduit un *sujet épistémique* à rechercher dans le *passé* la chaîne d'événements qui peut expliquer ce qui est arrivé. La *recherche de la vérité* est l'objectif, au lieu de la *transformation du réel*.

Comme tout autre texte, même un texte narratif de type classique introduit, typiquement dans sa section initiale, un sujet dont il va parler, une question qu'il va poser, une référence culturelle à laquelle il se lie au départ – c'est son *topic* – et promet de fournir à ce propos des connaissances, des réponses, des indications ou des visions innovantes, qui seront normalement concentrées dans sa section finale – et ceci sera son *focus*. Bien que cet aspect décisif de la structure textuelle, fondé sur la relation entre *topic* et *focus*, ait été pendant longtemps négligé, on peut maintenant constater qu'il s'agit d'une dimension fondamentale pour saisir la structure portante d'un texte, ses valeurs idéologiques et ses stratégies de sens².

Un récit policier, mais en quelque sorte aussi le roman de Claudel, pose donc initialement un *problème*, autour d'un crime plus ou

moins singulier, pour nous conduire finalement à une *explication* des faits de l'histoire. Mais cette formule, qui initialement cache et à la fin révèle le sens des événements, n'est pas, à y réfléchir, si banale, surtout si l'on constate que l'attrait de ces histoires dépend fondamentalement d'une série de stratégies et de lacunes sémiotiques, un ensemble de ruses mises en œuvre par une *écriture* qui joue à dérouter le lecteur, notamment grâce à l'omission d'informations essentielles. Dans ce genre de textes, on dirait que le récit principal n'est pas celui du crime, mais celui de l'interaction entre l'écrivain et le lecteur. Je crois intéressant de rappeler à ce propos ce que nous a expliqué, de manière narrative, une maîtresse du genre, Agatha Christie. Je me réfère à un de ses livres les plus célèbres, publié en 1926, *The Murder of Roger Ackroyd* – mais ce que je vais remarquer peut bien être aussi pertinent pour l'écriture romanesque de Ph. Claudel. Dans ce roman, Christie nous montre que le coupable est, justement, *celui qui écrit* : l'incontournable Hercule Poirot identifie en tant que coupable son « bras droit », celui qu'il considère comme son « docteur Watson », c'est-à-dire le médecin du pays, qui avait écrit, précisément, le *rapport* des faits survenus (et dans ce cas, le « rapport » correspondait effectivement au roman dont le lecteur était en train de terminer la lecture) ; d'une façon qui au fond n'est pas différente de ce qui concerne Brodeck, le docteur avait rédigé un rapport rigoureux et précis, et pourtant marqué par une omission bien significative : ne parlant jamais de soi-même (remarquez le *débrayage* !), il avait trahi qu'il était en effet, lui, précisément lui, le coupable.

Comme nous le verrons ci-après, le roman de Claudel présente pour sa part un titre trompeur, car nous ne lirons pas du tout ce *Rapport de Brodeck* auquel il fait allusion – et il y a ici la première divergence entre *ce que le lecteur attendrait* et ce que le texte *lui expose*. On ne lira pas cette exposition ordonnée et précise, écrite de façon objective et distante, visant à disculper (si possible) ceux qui ont tué l'étranger. Mais avant de venir à la structure globale du roman, je voudrais rappeler, pour ses possibles affinités avec le texte dont nous parlons, un autre roman très célèbre de Christie, *Murder on the*

Orient Express (1934) : puisqu'ici le bon Poirot, ayant résolu un cas particulièrement difficile, décide finalement de tromper la police et de se ranger du côté de ceux qui ont commis le crime : un crime réinterprété en termes d'une *sanction* en quelque sorte légitime. En composant ensemble d'innombrables indices, Poirot comprend qu'il s'agit en effet d'une conspiration bien étudiée, impliquant douze personnes décidées à punir celui qui, bien que meurtrier effroyable, avait réussi à échapper à la justice. En somme, de cette façon, justice a été faite. Quelque chose d'analogue pourrait-il donc valoir dans le cas du roman de Claudel ? Mais comment, puisque la victime, l'Autre, apparaît comme une personne très douce et totalement inoffensive ? Les mots mêmes de Brodeck que j'ai rapportés plus haut, à propos du lecteur (« Qu'il comprenne, peut-être, mais qu'il pardonne, c'est une autre affaire ») nous font comprendre que le texte que nous avons commencé à lire n'aura pas seulement un accent de nature *cognitive* : ce sera à nous, sur un plan plutôt de nature *éthique*, de décider si nous voulons comprendre, justifier, accepter l'inévitabilité de ce qui nous sera raconté.

Bien sûr, le texte de Claudel est très loin d'être un roman policier : en premier lieu, parce que ces romans sont généralement orientés vers une constatation des faits, tandis qu'ici on vise plutôt à saisir le *sens* des faits. En effet, on se situe ici dans le cadre de dynamiques psychologiques intérieures d'une toute autre complexité que celles propres à un roman « de genre », et on se situe, je dirais, dans la perspective d'un regard sur le réel qui trahit la difficulté à comprendre, ou peut-être à reconnaître le statut véridictoire de ce qui, en fait, s'est passé. Cependant, les références aux récits d'Agatha Christie nous rapprochent d'une première intuition de la structure du roman, reliant en effet ces deux problématiques : l'innocence ou l'implication de l'écriture d'un côté et, de l'autre côté, les motivations qui peuvent avoir poussé ce groupe de gens ordinaires, « comme vous et moi » (24), à tuer l'Étranger. Parce qu'en fait, comme nous allons le voir, les deux choses sont plus étroitement liées que nous ne pourrions l'imaginer.

3. Deux histoires, deux manières d'écrire

Le protagoniste de cette histoire est, de toute évidence, un *homme qui écrit*, et qui raconte le processus même de son écriture. Mais il écrit en même temps deux textes différents, car à son ancienne machine il alterne l'écriture du Rapport, qu'il rédige pour les autres (pour les institutions, le Destinateur), à celle du texte qu'il écrit d'abord pour lui-même, celui que nous appelons le Sujet (l'opposition est nette dans ses mots : « leur rapport » / « mon histoire »). En fait, seul le second texte, qu'il garde jalousement secret, est pensé pour rendre vraiment compréhensibles, si jamais cela est possible, les événements qui se sont produits. Quant au premier texte, le Rapport, Brodeck tient à souligner qu'il l'a rédigé tout à fait à contrecœur, par obligation, et de peur de devoir finir comme l'*Anderer*. Voir les premières lignes qui ouvrent le livre, avec un très significatif exemple de véhément *débrayage*:

Je m'appelle Brodeck et je n'y suis pour rien.
Je tiens à le dire. Il faut que tout le monde le sache.
Moi je n'ai rien fait, et lorsque j'ai su ce qui venait de se passer, j'aurais aimé ne jamais en parler, ligoter ma mémoire, la tenir bien serrée dans ses liens de façon à ce qu'elle demeure tranquille comme une fouine dans une nasse de fer.
Mais les autres m'ont forcé [...]

Une si forte insistance à nier son implication dans les faits se révèle immédiatement (comme beaucoup de lecteurs l'ont remarqué) sérieusement suspecte, de sorte que s'ouvre ici une autre question, concernant l'innocence et l'effective non-implication de Brodeck lui-même. Nous avons ainsi devant nous trois interrogations parallèles, relatives respectivement à l'innocence de l'écriture, celle du groupe qui a tué l'étranger, et celle de celui qui va nous exposer les événements. Quant à la question du Rapport, il s'agit d'une histoire qui met en relation *écriture* et *pouvoir* : un narrateur récalcitrant est obligé d'écrire sous le sinistre contrôle des patrons du village. Nous le voyons espionné de nuit par son sinistre voisin, Göbblér, qui vient vérifier ce qu'il tape à la machine, et nous le

voyons à un certain moment appelé devant un jury de contrôleurs pour vérifier où en est le travail.

Dans cette histoire, comme dans bien d'autres, le plan de l'énonciation ne peut pas être vu comme une enveloppe extérieure : la parole qui raconte a un rôle décisif dans l'histoire racontée. Ce n'est pas un hasard si, comme nous le verrons tout à l'heure, certains passages décisifs de l'histoire ne peuvent entrer dans le roman autrement que comme inclusions d'énonciations narratives qui incluent d'autres énonciations narratives : parce que le flux du discours et du savoir est lui aussi le résultat d'une composition intersubjective de fragments, un enchaînement de confessions et dénonciations, révélations et justifications à plusieurs voix.

Et quant au rapport, une fois l'écriture terminée, nous le verrons soumis au jugement décisif d'Orschwir, le Maire : il le lit en entier, après quoi il complimente Brodeck, reconnaissant qu'on avait eu raison de lui en confier l'écriture. Cela dit, il enfonce les feuilles du Rapport dans le poêle et les brûle, parce que maintenant « il est temps d'oublier » (369). De ce geste, le lecteur reste inévitablement étonné, car c'était bien Orschwir qui avait tellement insisté pour la réalisation de ce Rapport. Qu'avait-il donc compris en le lisant, Orschwir ? Ce que le lecteur ne pourra comprendre que plus tard : que le fait de raconter l'histoire avec une précision si complète, jusqu'à exposer ce que l'Anderer avait fait de si abominable, rendait cet écrit également, et de la même manière, abominable. Et donc, comme l'Anderer, il fallait l'éliminer.

Ce que nous lisons n'est donc pas ce qui est contenu dans le Rapport, mais un texte parallèle, une sorte de journal intime, personnel et douloureux, marqué par une profonde humanité et par une sage tristesse. Pour nous permettre de comprendre sa relation avec ce qui s'est passé, Brodeck doit nous raconter sa vie entière, à partir du jour où, orphelin à cause d'une autre guerre, dans le pays lointain dont il est originaire, il avait été recueilli par une femme en apparence déjà âgée, Fédorine, provenant d'un lieu encore plus lointain, dans l'espace et dans le temps. Après un long voyage, les deux s'étaient installés dans ce village, où ils étaient également, à bien des égards, *étrangers*.

Brodeck nous parle ensuite de ses maîtres Limmat et Diodème, en particulier de ce dernier, auquel il est resté lié toute sa vie par une forte amitié. Il évoque ensuite la période passée en tant qu'étudiant universitaire dans la Capitale, où il a connu Emélia, la femme de sa vie, et il nous raconte comment, avec elle, il a dû fuir de la ville, à la suite de la révolte sanglante qui y avait éclaté et du danger d'être tué lui aussi, en tant que *Fremdër*, c'est-à-dire étranger appartenant à une autre ethnie (implicite mais manifeste la référence à la persécution des juifs). Les deux vont vivre ensemble dans le village de Brodeck, mais leur sérénité dure très peu : la guerre éclate et le village est occupé par les ennemis. Ceux-ci n'apparaissent pas particulièrement féroces, jusqu'à ce qu'ils ne demandent aux notables de « purifier le village ». Brodeck et un autre homme, en tant que *Fremdër*, sont arrêtés et envoyés, par un long et cruel transfert en train, à un camp d'internement. Ici, Brodeck réussit à survivre grâce à la décision de se laisser humilier de toutes les manières possibles, en collaborant à son abrutissement : Brodeck accepte de se comporter comme un chien, tenu en laisse par ses bourreaux. Enfin, arrive le jour de la libération, car l'armée ennemie a finalement été vaincue. Brodeck, de retour au village, peut enfin retrouver la bien-aimée Emélia. Il vivra ainsi à nouveau à côté d'elle et de Fédorine, avec l'ajout d'une petite fille adorable, la petite Poupchette qui reçoit tout son amour.

Il y a ensuite l'arrivée de l'Anderer, avec lequel Brodeck tisse une relation qui, si elle n'est pas proprement amicale, est quand même d'une intimité un peu spéciale, à tel point que parfois il est invité dans la chambre de l'auberge où loge l'étranger, auquel il confie ce qu'il n'a jamais dit à personne. Car il faut reconnaître que celle-ci n'est certainement pas toute l'histoire, ni l'histoire telle qu'elle nous est racontée.

Je dois souligner que le roman, après une brève section initiale, ne suit pas du tout l'ordre d'une exposition linéaire : le récit commence, au début presque insensiblement, à perdre sa linéarité, en procédant par connexions apparemment occasionnelles, par des va-et-vient temporels et, comme je l'ai déjà fait entendre, par

omissions. C'est le même Brodeck qui reconnaît que dans son écrit (mais pas dans le Rapport !), comme il le dit : « je ne cesse d'aller vers l'avant, de revenir, de sauter le fil du temps comme une haie, de me perdre sur les côtés, de taire peut-être, sans le faire exprès, l'essentiel » (134). Mû par une urgence de dire et en même temps par une réticence qui l'amène à taire, le roman avance vers son inévitable épilogue comme une pierre qui, bondissant d'un bout à l'autre, roule le long du flanc d'une montagne.

L'exposition apparaît comme chancelante, au point que le lecteur se perd dans les références de temps et les rapports d'antériorité entre les faits. Par exemple, le lecteur a beaucoup de mal à comprendre ce qui est arrivé à Emélia pendant l'absence de Brodeck à cause de sa captivité. On voit qu'elle ne parle jamais, semble absente, ses yeux sont comme morts... À la moitié du roman il y a une allusion, par le propriétaire de l'auberge, qui dit à Brodeck : « Quant à ce qu'ils ont fait à ta femme... Mon Dieu... » (176). Mais c'est seulement beaucoup plus loin, et de manière indirecte, que nous apprenons ce qui s'est passé : pour la première fois, et seulement parce qu'il s'adresse à la seule personne totalement étrangère au village, l'Anderer, Brodeck peut raconter comment, selon ce que d'autres lui ont rapporté, Emélia avait été enlevée par les ennemis pour avoir essayé de défendre trois filles étrangères de passage, et comment en conséquence elle avait été soumise avec celles-ci à une terrible nuit de violences et de viols ; Fédorine l'avait trouvée le lendemain matin presque sans vie, et désormais pour toujours dépourvue de sens (et notez que même cela, comme nous le verrons, n'est pas toute la vérité). De même, ce n'est qu'avec beaucoup de retard que nous comprenons que la petite Poupchette, que Brodeck traite avec tant d'amour paternel, n'est pas sa fille mais le fruit de ce viol effroyable.

4. Ordre des faits ou arrangement de sens

La théorie classique de la narration tend trop souvent à séparer artificiellement l'étude de ce qu'on appelle traditionnellement

fabula et sujet, c'est-à-dire l'histoire qui est exposée et le discours qui l'expose dans l'ordre qui sera perçu au cours de la lecture – avec tendance à confier ce dernier, considéré comme secondaire, à des descriptions formalistes comme celles bien connues de Gerard Genette (1972). Bien sûr, ce n'est pas toujours le cas ; il suffit de penser à la façon dont, dans son étude du récit de Maupassant, Greimas (1976) a adopté une logique d'analyse différente, qui suit étape par étape l'ordre séquentiel du texte.

Il est en effet important d'éviter le risque de considérer le texte comme une entité inerte dont on est appelé à faire une dissection après coup. Il s'agit au contraire d'une structure dynamique, qui active un processus : un texte *n'est pas là*, mais dans un certain sens, pendant que nous le lisons, il *se déroule*, ce qui peut en effet se révéler tout aussi évident dans la lecture de ce roman. Déjà Umberto Eco, entre autres, dans *Lector in fabula* (1979) en particulier, avait dit des choses significatives sous cet angle ; mais il lui manquait le contexte d'une théorie expliquant la façon dont un texte produit son sens. À nous, qui avons appris à évaluer la dimension *expérientielle* de chaque fait sémiotique, apparaît vraiment lointaine la vieille idée selon laquelle le sens d'un roman ne serait saisi qu'a posteriori, donc hors du processus de lecture. Bien sûr, si nous pensons que la structure du texte est liée aussi aux modes de sa disposition expositive – ce dont à mon avis nous devons forcément tenir compte – il sera nécessaire d'introduire des mises au point importantes dans le modèle du parcours génératif.

Quelle que soit l'histoire qu'un roman raconte, du point de vue du lecteur elle se présente aussi comme un parcours de découverte – au niveau le plus superficiel, il s'agit de découvrir comment l'histoire *se termine*, mais de bien des façons, le texte nous propose un parcours *cognitif* plus important : un parcours qui peut aussi, sous divers aspects, être rapproché de celui d'un texte d'essai. Bien qu'il soit désormais communément admis qu'un texte narratif peut présenter une argumentation, des différences importantes subsistent, notamment du fait que les textes narratifs tendent à impliquer une participation : le lecteur ne reste pas en dehors

de l'argumentation, mais il y est engagé, dans une perspective subjective qui rend plus excitante aussi bien la découverte de ce que le texte soutient que le parcours qui y conduit. Finalement, ce n'est pas simplement quelque chose qu'on peut *avoir compris*, mais quelque chose qu'on a *vécu*. Si cela change la façon dont nous pensons l'analyse de la structure générative d'un texte, cela nie en même temps l'idée de la lecture comme interruption, ou presque suspension dans le cours imaginaire d'une « vie vécue » – ou éventuellement, bien sûr, comme dans mon cas, d'une journée de vacances.

Dans ce livre, Claudel oppose deux modes d'écriture. Un texte objectivement descriptif tel que le Rapport est un document de nature informative, qui fait référence à une seule chaîne d'événements. Ce qu'on lui demande, dans le Rapport, c'est d'extraire l'essentiel, la séquence objective des faits avec leurs connexions logiques. Au contraire, le roman conduit un discours complexe, qui ne présente pas de connexions logiques nettes et nécessaires, ne connaît pas de linéarité de temps et d'univocité de personnes, avec attributions rigoureuses de fautes et de raisons. Étant donné le choix d'une disposition de caractère en premier lieu sémiotique, l'ordre des conséquences causales est peu pertinent. Bien plus importantes sont les connexions sémantiques qui opposent ou mettent en parallèle personnages, situations, configurations d'épisodes qui seraient autrement indépendants.

Voir par exemple, dans ce roman, les cas significatifs concernant les deux compagnons d'études et les deux maîtres de Brodeck. Le premier épisode est celui où, pendant les troubles qui ont lieu dans la Capitale, Brodeck voit avec consternation qu'un de ses compagnons d'études, qui passait normalement son temps à la bibliothèque, fait maintenant partie d'une bande en train de massacrer un vieillard sans défense. Plus pénible encore la rencontre avec Ulli Rätte, « mon Ulli, avec lequel j'avais passé jadis tant de moments, avec lequel j'avais partagé des croûtes de pain, des assiettes de pommes de terre, des heures heureuses, des rêves, d'infinies promenades bras dessus bras dessous » (235). Brodeck le

retrouve au camp, mais *de l'autre côté*, heureux d'être un bourreau. Il évite de croiser son regard, pas par peur d'être reconnu, mais parce qu'il ne voulait pas croire que ce qu'il venait de voir, c'était vrai.

Une autre grande déception est pour lui de découvrir, parmi les juges hostiles appelés à contrôler son travail d'écriture, le bien-aimé maître Limmat. « Mon cher et vieux maître Limmat, que faisiez-vous donc là, derrière cette table pareille à celle d'un tribunal ? » (152). Mais plus grave et plus décisive est la déception par rapport à son autre maître, et ami, Diodème. Après la mort – en fait le suicide – de celui-ci, Brodeck trouve une lettre qui lui est adressée, dans laquelle Diodème lui avoue qu'il a été parmi ceux qui l'avaient indiqué à l'officier des occupants comme l'un des étrangers à livrer à l'ennemi pour « purifier » le village, comme demandé. Diodème était donc parmi ceux qui, poussés par la peur, l'avaient comme condamné à mort. Dans cette lettre, Diodème ajoute aussi qu'il a tout appris de la nuit terrible dans laquelle Emélia avait été abusée : il n'y avait pas que les soldats, il y avait aussi des hommes du village ; « leurs noms sont derrière cette feuille. » La lettre se termine avec ces mots : « Pardonne-moi Brodeck, pardonne-moi je t'en supplie... ». Brodeck ne voudra pas lire les noms derrière cette feuille, qu'il ira bientôt détruire. Quant à pardonner Diodème, Brodeck écrit : « Je ne lui en veux pas. En lisant sa lettre, j'ai davantage imaginé ses souffrances que je ne me suis souvenu des miennes. Et j'ai compris aussi » (280).

Ses deux compagnons d'études, ses deux maîtres : des personnages différents reproduisent des histoires analogues, se déplaçant d'un côté vers un processus de *généralisation* des séquences, avec leurs valeurs sous-jacentes, de l'autre côté vers une construction, toujours plus évidente, par analogies et parallèles, de manière à constituer le texte comme un réseau en fait ordonné d'éléments porteurs de sens.

5. Le corps volé

On ne peut manquer de citer en ce point le débat sur l'opportunité ou non d'une référence aux horreurs des camps nazis qui serait faite, comme dans ce cas, sous une forme indirecte, allégorique et déshistoricisée. Selon Helena Duffy (2018), par exemple, le roman de Claudel risque d'offrir, de ces faits tragiques, une représentation qui en efface l'unicité et la spécificité historique. La question est certainement complexe (fondamentale serait aussi la référence à la pensée d'Hannah Arendt), mais dans ce contexte d'analyse sémiotique il s'agit de comprendre le sens des choix sur lesquels le texte repose, ce qui signifie notamment s'interroger sur la relation entre le roman comme forme textuelle et les procédés de généralisation comme forme de connaissance (concept clé, rappelons-le, dans la théorie sémiotique).

Aucun doute que, pour atteindre le sens d'un roman, il est nécessaire de passer de l'histoire unique qui y est racontée au modèle auquel elle renvoie sur un plan de généralisation plus ou moins grande, mais cela ne veut pas dire que l'on ait affaire à une simple allégorie : le dispositif de signification du roman consiste plutôt dans sa capacité à mettre en relation un niveau d'événements concrets avec un niveau profond organisé en termes de valeurs et de concepts. *Mettre en relation*, sans qu'un niveau annule la présence de l'autre ou réduise sa portée.

C'est dans ce but que le roman de Claudel multiplie les parallèles, suggère des analogies entre les histoires de plusieurs personnages, et implicitement entre différents moments historiques. C'est en ce sens, aussi, qu'apparaît importante dans le roman l'opposition entre l'écriture littéraire et la compilation d'un Rapport, forme textuelle qui en effet décrit mais ne fait pas comprendre. Sur l'Holocauste, il ne manque pas de documents pointés sur la singularité de ces terribles événements. Cependant, attribuer aux responsables de cette tragédie la marque d'une infamante exception ne nous met pas à l'abri de la répétition de tragédies dans une certaine mesure similaires, qui puissent avoir lieu à d'autres moments historiques, et se présenter sous des formes

différentes. Le « vaccin », pour employer un concept à la mode, pourrait consister en une introjection simulée du virus ; et c'est là que Brodeck entre en jeu, avec son pénible effort d'entrer dans la tête des autres et d'en comprendre les motivations. On ne saisit pas l'essentiel d'un comportement si on n'en comprend pas les motivations et la logique fondatrice, aussi exécrables soient-elles ; c'est seulement cela qui nous fournit des défenses dans le cas où quelque chose de semblable reviendrait à s'insinuer, dans l'esprit des autres, ou dans le nôtre. L'intelligence humaine a développé, à cet égard, le mécanisme qui exploite les potentialités de simulation propres à la construction narrative, reposant entre autres sur la confrontation et l'opposition entre Sujet et AntiSujet, avec leurs programmes d'action et leurs axiologies : c'est dans la lecture de ces différences que nous comprenons ce qu'une histoire peut nous dire, même de son côté négatif. Le roman de Claudel, sans doute plus complexe, fait un pas de plus, nous amenant à réfléchir sur la rétroaction de l'AntiSujet sur le statut modal du Sujet.

J'en viens ainsi à l'un des épisodes cruciaux du roman. J'ai déjà parlé de la manière dont l'exposition met en place des retards calculés qui diffèrent l'énonciation de faits décisifs. Mais peut-être le cas le plus important est-il celui de Moshe Kelmar, compagnon de malheur de Brodeck. Dans la première partie du roman, on nous dit qu'il avait été près de Brodeck tout au long de l'angoissant voyage en train vers le camp d'internement, et qu'il s'était ensuite fait tuer délibérément par les geôliers au moment de son arrivée. Ce comportement apparaît inexplicable, et il reste inexplicable jusqu'à la fin, où désormais de nombreux fragments viennent se connecter ensemble, et où cette décision prend un sens, quoique peut-être partiel. Brodeck nous avoue que dans ce train il y avait à côté d'eux une jeune femme avec un enfant, et que celle-ci possédait une précieuse bouteille d'eau qu'elle voulait économiser afin d'assurer sa propre survie et celle de l'enfant. Mais à un certain moment la femme s'était endormie, et Kelmar et Brodeck, fous de soif, lui avaient volé la bouteille et bu le contenu, condamnant ainsi à mort mère et enfant. On peut donc penser que c'est à cause de

cette faute, de ce sentiment de culpabilité, que Kelmar avait choisi de se faire tuer, de se punir.

Voilà donc un exemple évident de la manière rigoureuse, bien que non séquentielle, d'organiser les temps dans le roman. Certes, l'épisode de la bouteille précède chronologiquement l'arrivée au camp, mais en inversant l'énonciation dans le récit on prédispose l'expérience que le lecteur est conduit à vivre, en générant ainsi l'effet d'un événement incompréhensible, qui aura seulement beaucoup plus loin son explication, et cette explication transforme celui qui n'était qu'une victime en celui qui a commis un crime honteux. Du point de vue de la technique narrative, on dirait qu'on a affaire à quelque chose d'assez simple, mais ce n'est pas le cas si nous pensons en termes de génération de dépendances entre les segments de l'organisme textuel. Il ne s'agit pas simplement d'un retard sur le plan des acquisitions cognitives du lecteur, mais d'un dispositif calculé qui se produit sous nos yeux, ou dans un certain sens dans notre pensée : une torsion qui touche la définition des rôles actantiels et des corrélations entre valeurs.

Dans le contexte de cette technique d'exposition, le retard de l'information a peu à voir avec les ruses du roman policier : on suit plutôt la logique de base du rapport entre *topic* et *focus*, c'est-à-dire entre question et tentative de réponse, entre incertitude et effort d'interprétation. Il s'agit d'un aspect de la grammaire narrative qui nécessite des outils spécifiques pour être représenté, et il n'y a rien de simple là-dedans : ce n'est pas que Kelmar devienne à un moment donné de l'histoire un personnage négatif, relevant de l'AntiSujet. Son identité n'est pas déplacée mais intérieurement articulée et par certains aspects fracturée. Ce n'est pas le cas de deux positions actantielles qui se projettent dans un même acteur, et nous n'avons pas non plus un Kelmar 1 et un Kelmar 2, comme s'il s'agissait de Jekyll et Hyde. Kelmar, comme d'autres, correspond à une configuration agentive complexe et dynamique. L'identité d'un sujet, nous devons comprendre, n'émane pas simplement de son intérieur, de ses valeurs et programmes narratifs, mais a une nature relationnelle, donc dépendante du contexte. Voyons

d'ailleurs ce que Brodeck pense de lui-même, lui qui au contraire a choisi de survivre. « Moi, j'ai choisi de vivre, et ma punition, c'est ma vie. [...] C'est le silence d'Emélia, que parfois j'interprète comme le plus grand des reproches. [...] Et c'est surtout cette sensation perpétuelle d'habiter un corps que j'ai volé jadis grâce à quelques gouttes d'eau » (355).

Cette métaphore d'*habiter le corps d'un autre* peut être significative de diverses manières. N'arrive-t-il pas trop souvent que l'identité de l'un corresponde à une soustraction de l'autre? À bien considérer dans une optique sémiotique, définir un sujet, disons-le, comme riche, intelligent, efficace, n'implique-t-il pas l'utilisation de marques qui attribuent en conséquence à un ou plusieurs autres sujets des qualités de non-riche, non-intelligent, non-efficace? Et n'est-ce pas l'opération la plus fondamentale de l'univers narratif, celle du Sujet qui, pour réaliser sa conjonction avec l'objet de valeur, le soustrait à un second Sujet? Mais indépendamment de tous les aspects négatifs ou cruels, nous ne sommes pas tous débiteurs aux autres de notre identité, une identité qui n'est jamais entièrement nôtre, mais à bien y regarder empruntée, et à chaque instant soutenue par le regard des ceux qui, dans un jeu de négociations réciproques, acceptent de nous la reconnaître? Comme nous allons le voir, c'est là la racine de ce qui conduit à l'élimination de l'Anderer.

6. Qui est donc l'Anderer

Brodeck aussi, donc, se révèle coupable. Et ce n'est pas un cas isolé: quelque chose de similaire revient plusieurs fois, se référant à des occasions où son comportement a été répréhensible et indigne. Ainsi pour avoir collaboré avec ses bourreaux à sa soumission, acceptant de ne plus être un homme, devenant *Chien Brodeck*, au point de se faire repousser par ses propres compagnons de malheur: « Tu es pire que ceux qui nous gardent, tu es un animal, tu es une merde Brodeck! ». Aurait-il été juste de rester comme eux plus fidèles à leurs principes, de se soustraire à tout prix? Mais, il remarque: « Ils sont morts. Tous morts » (31).

Et pour ce qui est du meurtre de l'Anderer ? Brodeck avait eu l'occasion de l'avertir, de le pousser à s'enfuir quand il était encore temps, et il ne l'avait pas fait. Et il est vrai qu'au moment de l'*Ereignis* il n'était pas présent, mais : « C'est aussi cela qui me frappait de terreur : savoir que si j'avais été dans l'auberge, je n'aurais rien fait pour empêcher ce qui s'est produit ». Il conclut : « Au fond, j'étais comme les autres » (115).

Et puis, s'il n'était pas présent lors du meurtre, Brodeck avait été impliqué dans ce qui l'avait déterminé. Ce fait, bien sûr, ne nous est raconté que vers la fin du roman. Il y avait eu, auparavant, quelques anticipations, mais telles que le lecteur ne pouvait pas vraiment les comprendre. En particulier, pouvait être révélatrice la réflexion de Peiper, le curé du village qui ne croit plus en Dieu. Voici son explication : « Ça ne pouvait se terminer que comme cela, Brodeck. Cet homme, c'était comme un miroir, vois-tu, il n'avait pas besoin de dire un seul mot. Il renvoyait à chacun son image. [...] Et les miroirs, Brodeck, ne peuvent que se briser » (166).

Mais voilà ce qui s'est passé. Par une chaude journée d'août, l'Anderer offre aux villageois une grande fête, avec une quantité extraordinaire de nourriture et de boissons pour tous (ne participent que les mâles, il faut le dire). Mais il leur offre aussi un cadeau, correspondant, comme il l'explique, à ce qu'il sait le mieux faire : regarder, écouter, saisir l'âme des choses et celle des êtres. Il fait donc découvrir des tableaux qu'il avait accrochés aux murs de l'auberge : il y avait des portraits et des paysages, dessins faits à l'encre de personnes et endroits du village. Au premier moment, on y remarque quelque chose de curieux, mais c'est quand on revient mieux les regarder, après avoir mangé et bu, qu'on s'aperçoit de leur nature extraordinaire : ils étaient comme vivants, capables de représenter, des personnes, toute la vie et toute l'âme, y compris les secrets et les tourments, les fautes, les bassesses. Quant aux paysages, ils racontaient des histoires, en montrant les traces de ce qu'ils avaient connu, et témoignaient des scènes qui s'étaient déroulées là. Horrifiés et effrayés, les hommes du village détruisent les tableaux ; « bien sûr, ils ne le supportèrent pas. Qui l'aurait

supporté ? » (327). À partir de ce moment, les choses commencent à se dégrader, jusqu'à atteindre l'épilogue que nous savons.

Qui est donc l'Anderer, en termes d'analyse sémiotique ? En ce qui concerne les positions actantielles, on dirait qu'il relève du domaine du Destinateur, puisqu'il attribue à chacun son identité et le sanctionne en démasquant fautes et faiblesses; il occupe pour cela une position dominante qui, logiquement, n'est pas acceptée. En même temps, il agit comme une sorte de miroir, une entité vide, de fait sans nom; comme il dit lui-même, « je pourrais être personne et tous ». Et avec cela, il est aussi un auteur, d'autant plus que ses dessins, de caractère en effet fortement narratif, valent presque comme chroniques des événements du village. Si, d'un point de vue théorique, le niveau de la Destination peut souvent être caractérisé par l'objectivité et l'impersonnalité, nous avons ici un exemple d'un intérêt particulier : ces représentations visuelles sont au plus haut degré impersonnelles, objectives, externes (l'Anderer, lui, tout comme le meurtrier de Christie, dans ses dessins, n'apparaît jamais) – représentations terribles, en fait, en raison de leur étrangeté froide et détachée (on comprend ici le vrai sens de la définition du personnage comme *Anderer*). Et – intéressant – nous nous rendons compte qu'il y a une façon de raconter du Destinateur, opposée à la manière de raconter du Sujet. Les rôles actantiels sont en quelque sorte aussi définis par des formes de discours.

D'un autre côté, nous vient ici à l'aide le livre dans lequel Eric Landowski (1997) s'interroge sur les relations possibles entre « nous » et « les autres ». Y sont distingués, entre autres, les différents modes selon lesquels un voyageur peut se rapporter à une réalité qui lui est étrangère. Or, l'Anderer n'est certainement pas un touriste, ni un voyageur passionné qui souhaite fusionner avec la communauté visitée, ni même quelqu'un qui, comme un homme d'affaires, veut en profiter. Il est un « voyageur curieux » (Landowski 1997 : 102-103), en un certain sens « enquêteur », capable de lire l'espace, regarder, écouter, et de telle manière désireux d'en prendre possession, à sa façon, en tant qu'*objet* de connaissance. Mais, comme nous l'avons compris, c'est bien ça le problème.

Considérons la question de l'autre côté, celui des villageois qui regardent l'étranger. Le livre de Landowski considère les nombreuses façons dont l'Autre n'est pas simplement nié en tant que tel (ce qu'il appelle le *discours de l'exclusion*) : en fait, est beaucoup plus commune l'attitude selon laquelle la présence de l'autre nous est de toute façon nécessaire, en tant que figure antithétique, afin que nous puissions définir notre identité par différence et opposition (Landowski 1997: 40). Cette construction de sa propre identité à travers l'interaction avec l'autre, nous l'avons déjà vu, est normale : cela fait partie des règles d'une vie sociale où chacun joue son rôle, non sans affinité avec les modes de la représentation théâtrale. L'autre nous sert de simulacre pour maintenir le jeu dans lequel nous sommes à notre tour simulacres, pour lui et pour ceux qui jouent, avec nous, cette scène sociale.

Mais l'Anderer, l'étranger au regard objectif, refusant de se tenir à ce jeu, nous fait sentir observés et mis à nu : comme si, en déclarant finie la représentation, il « avait démonté le décor, plié les toiles peintes, éteint les lumières » – je cite ici des mots de la dernière page du roman, sur l'occasion et sur le sens desquels je reviendrai bientôt.

Mais avant d'aller plus loin, nous devons remarquer que cette capacité de fournir une chronique objective rapproche les dessins de l'Anderer du Rapport rédigé par Brodeck : ce rapport que nous ne lisons pas et qui est justement détruit, tout comme les dessins de l'Étranger. Ajoutons une observation plus subtile, car elle implique la valeur sémantique de ce qui apparaîtrait superficiellement comme une question de « style ». Certains lecteurs pourraient certainement reprocher à Claudel qu'après avoir écrit tout le roman en clé de vérisme, en créant des personnages et des situations ayant un fort effet de réalité, il ait ensuite introduit cette affaire, tout à fait irréaliste, des dessins qui semblent s'animer. En fait, si nous pouvons dire que tout le reste est vraisemblable, cela au contraire ne peut certainement pas être vrai ! Oui, mais c'est précisément ce qui me semble en être le sens : Claudel, qui pour une grande partie du roman raconte ce qui malheureusement peut

trop réellement arriver, dans ce cas nous raconte précisément ce qui *ne peut pas arriver*, et nous invite à réfléchir sur les raisons pour lesquelles, de fait, cela ne peut pas arriver.

Et en ce point nous devons aussi reconnaître que ces dessins impossibles de l'Anderer racontent et dénoncent, à propos des personnes et des lieux représentés, des événements terribles et honteux, c'est vrai, mais rien que nous ne connaissions déjà. Nous les connaissons non pas parce que nous avons vu ces dessins impossibles, ni parce que nous avons lu l'illisible Rapport, mais parce que nous avons lu le roman, c'est-à-dire la pénible, personnelle confession de Brodeck. Cela oui, lisible, en tant que véritable texte littéraire, dans lequel celui qui écrit est impliqué, présent sans omissions.

7. La structure générative du roman

Tirant les conclusions de mes observations, je pense pouvoir maintenant donner quelques indications clés à propos de la structure générative de ce roman –rappelant que par « structure générative » il ne faut rien entendre de purement technique ou fortement abstrait : il s'agit plutôt d'une description synthétique de la façon dont, dans une perspective de lecture définie, un certain texte « est fait », et donc de la façon dont ce texte peut exprimer le sens que nous, les lecteurs, y trouvons exprimé (il y a donc là une précise valeur explicative)³. À cet effet, je vais établir quatre points essentiels.

1. Tout d'abord, il est important de souligner que, contrairement à ce que pouvaient nous suggérer les anciens modèles structuralistes, aucun texte n'existe dans le vide. Comme les personnages des romans de Claudel, les contes ont une vie sociale, se parlent entre eux et vivent de dépendances réciproques. Il ne fait aucun doute que cette composante décisive doit être intégrée dans le modèle du parcours génératif, permettant ainsi de représenter la structure du texte non seulement comme l'expansion d'un noyau interne mais aussi comme le résultat d'une interaction avec l'univers textuel et avec les dynamiques d'évolution des modèles culturels.

En élargissant par conséquent notre regard, nous pouvons identifier, à la base de ce roman comme d'autres de l'auteur, un dispositif sémiotique qui a eu un rôle central dans la culture du XXe siècle. Une meilleure représentation sémiotique de ce phénomène peut être formulée à l'aide d'un modèle théorique particulièrement avancé, dérivé des recherches de Claude Lévi-Strauss sur les récits des peuples indigènes américains⁴.

Dans le contexte d'une étude sur la représentation du Mal dans la culture du XXe siècle, menée avec Isabella Brugo (Ferraro, Brugo 2008), on a considéré l'évolution de figures typiques comme celles du monstre, de l'extraterrestre, du vampire, jusqu'aux machines qui agissent de manière hostile. En plaçant dans leur ordre chronologique un échantillon de textes représentatifs, nous avons constaté que derrière la variation dans le temps de la composition de ces récits émerge une logique de transformation commune. On peut alors penser que l'évolution des formes textuelles suit la modification d'un système sous-jacent de coordonnées culturelles, ce que nous appelons un « champ sémiotique ». S'il arrive que les coordonnées définissant ce champ se réorganisent différemment, il s'ensuit que les modalités de configuration des textes sont proportionnellement transformées (même dans le cas où, comme dit Lévi-Strauss, on croit répéter la même histoire). En plus, il n'est pas rare que des textes de spécial intérêt rendent visible, ou pour ainsi dire qu'ils racontent dans leur déroulement, ce processus de transformation qui est à leur cœur.

Ce qui a donc été mis en lumière dans la recherche citée est un processus de *torsion* qui, à partir de la seconde moitié du XXe siècle, a progressivement replié sur elle-même l'opposition, d'abord largement étendue, entre *nous* et les *autres*, et en même temps entre *ici* et *ailleurs* – ainsi que, bien entendu, entre pôle positif et pôle négatif sur le plan *éthique*. Cette évolution a engendré une ambiguïté angoissante, un phénomène de contaminations et d'identités flottantes, de manière à mettre en conflit l'identité attribuée par les autres et celle construite par nous-mêmes, ce qui enfin conduit à une redéfinition complexe du rapport entre *observant* et *observé*.

Non seulement les monstres s'approchent de nous, mais ils cessent d'être un objet qui s'offre à nos yeux et deviennent une composante de notre propre regard, ou bien des instruments par lesquels nous percevons et représentons le monde. D'où l'accent critique que l'on voit placé sur les langages et les formes de mise en récit, de plus en plus perçus comme pas du tout neutres. Le *Rapport de Brodeck* non seulement se situe dans ce flux de changement culturel, mais il met en scène, tout au long de la durée de son récit, ce processus de torsion, c'est-à-dire ce processus culturel qui nous a éloignés d'une façon de penser et de raconter qui nous permettait jadis d'élaborer des représentations du Mal encore non confondues avec nous-mêmes. À cet égard, considérons aussi le fait que, pendant une grande partie de sa lecture, ce roman nous fait penser (à tort) que l'Anderer a été tué essentiellement parce que senti comme *étranger et autre, différent* de nous, tandis que nous découvrons plus loin que, presque figurativement à l'opposé, il a été tué parce qu'il *reflète tout ce que nous sommes*, comme si c'était un miroir. Nous avons ici un exemple clair du rapport *topic/focus* : la question posée au départ dans le *topic*, en se référant à des catégories connues et habituelles (la haine pour les différents), a dans le *focus* conclusif une mise à jour riche de sens : les autres – pas seulement dans ce roman ! – nous font comprendre, avant tout, qui nous sommes : c'est *nous* qui sommes le problème, les non conformes, les discordants. Puisque ce chemin de transformation est interne au texte, cette torsion de notre regard, de l'autre à nous-mêmes, nous est rendue sensible directement dans notre expérience de lecture.

2. Voyons alors comment cela va se projeter dans la définition de la structure spécifique de ce roman. Selon les règles que nous savons être typiques de la disposition séquentielle de l'ossature narrative, la partie initiale du récit est générée par *négation*, ou *inversion* (« contenu inversé »), de ce qui sera *affirmé* dans la partie finale (« contenu posé »). De toute évidence, ces notions se marient parfaitement avec le modèle argumentatif *topic/focus* (et d'ailleurs les concepts de *nié* et *affirmé* renvoient à un ordre de caractère argumentatif, plutôt que strictement narratif). C'est-à-dire qu'un

texte narratif (mais souvent il en est de même pour un essai) s'ouvre typiquement en présentant ce dont il entend prendre ses distances : il s'agit fréquemment de la façon de voir des autres, de ce que l'on pense traditionnellement ou communément, alors qu'à la fin, le *contenu posé* correspond au *focus* de l'argumentation, donc à ce que le texte entend affirmer, à ce qu'il présente comme *sa façon*, correcte et actualisée, de voir les choses. Dans un certain sens, la section initiale ouvre un processus visant à une forme de *débrayage* par rapport aux façons de penser d'autrui, tandis que la section finale ramène le texte à nous, avec un *embrayage* substantiel. Cela vaut certainement aussi pour le roman de Claudel, considéré dans l'ordre de succession de son exposition narrative. Le livre s'ouvre, comme nous l'avons vu, précisément avec un véhément *débrayage*, sur le plan de l'action (« Moi je n'ai rien fait ») comme sur celui de la parole (« J'aurais aimé ne jamais en parler ») et de l'écriture (« Les autres m'ont forcé »). Mais c'est bien la valeur et la légitimité de cette attitude qui sont mises en question ; au fond, le roman est peut-être surtout l'histoire de la nature problématique de ce *débrayage*.

En schématisant alors, pour plus de clarté : la partie initiale du roman, celle *niée*, propose la possibilité de séparer innocents et coupables et de bien distinguer observateur et observé, en même temps qu'elle nous expose les modalités du débrayage et l'objectivité du Rapport. Au fur et à mesure que l'on avance et que l'on s'approche de la conclusion, le texte dénie au contraire que cela soit possible, il nous parle d'implication et de contamination, de l'impossibilité de rester en dehors, nous expliquant par contre que la compréhension ne se fait que par voie interne et subjective; conformément à ceci, il nous raconte la destruction du Rapport, ainsi que des tableaux qui prétendaient montrer une vérité lue en restant à l'extérieur des événements.

Dans ce même sens, nous pourrions interpréter les dernières pages du livre, où Brodeck décide de quitter le village pour toujours, avec les trois femmes qui constituent sa famille. Une fois qu'ils sont arrivés au sommet des collines environnantes, le prota-

goniste se tourne vers le village pour le regarder une dernière fois. Mais maintenant qu'il en est sorti, qu'il n'en fait plus partie, et qu'il essaie de le regarder de l'extérieur, le village, avec ses habitants, sa rivière et tout le reste, n'existe plus. C'était comme si « on avait démonté le décor, plié les toiles peintes, éteint les lumières » (375). Comme nous l'avons compris, les choses n'existent que quand on y appartient, quand on agit comme acteurs dans ce scénario de vie, en faisant partie de la scène récitée.

En présentant ainsi ce qui est le noyau conceptuel qui génère le roman, on pourrait certes penser qu'un tel thème conviendrait peut-être mieux à l'écriture d'un essai. Mais si nous y réfléchissons, un tel essai prendrait pour une grande partie une forme narrative, et cela soit parce que, pour s'expliquer, il serait obligé de raconter des histoires – histoires de vie vraies ou imaginaires – soit parce qu'il devrait raisonner, inévitablement, sur des aspects clés de ce qui régit les comportements humains, donc sur les formes narratives afférentes à la vie des personnes.

En outre ce caractère intrinsèquement narratif touche également les modes d'exposition. Un essai pourrait bien traiter au niveau théorique ce genre de questions, *disant* à ce sujet des choses intéressantes ; mais le roman a le mérite de *montrer* ces questions traduites dans une pratique expressive : dans le *Rapport de Brodeck*, les formes d'expression elles-mêmes – le Rapport, les tableaux, le journal personnel... – agissent comme des acteurs qui représentent les positions actantielles, et par là les concepts, qui se posent en opposition, à la base de l'organisation sémantique primaire du texte.

En parlant d'acteurs et de rôles actantiels, il faut dire aussi que Claudel nous montre dans ce roman comment nos propres manières d'agir, comme celles des personnages d'un récit, sont contaminées par les logiques d'autrui, par ce que nous ne sommes pas, dans un croisement de chemins détournés et de cibles manquées – derrière eux un enchevêtrement de faiblesses, d'aspirations et de peurs. Nous devons aussi en tirer profit sur le plan théorique, et en fait on peut remarquer que des mesures sont prises⁵ pour développer des modèles d'analyse mieux capables de rendre compte de ce genre

de dynamiques actantielles, beaucoup plus complexes dans leurs interactions, par rapport à la schématisation traditionnelle – celle qui prévoyait un Programme Narratif guidé tout simplement par l’objectif valorisé par un Sujet, éventuellement sous l’influence directe d’un actant manipulateur.

3. Mais comment un texte narratif génère-t-il sa plus ou moins grande texture visible, à partir d’un noyau primaire essentiel tel que celui dont nous avons parlé ? Logiquement, cela se produit grâce à l’articulation de ce noyau sous forme d’*expansions* de valeur explicative : le noyau se détend en épisodes plus détaillés qui en illustrent et clarifient les traits essentiels (voir Ferraro 2019 : ch. IV). Il peut bien s’agir d’opérations plus complexes, mais l’utilisation de duplications est fréquente, comme celles dont nous avons vu les exemples (nous sommes dans la ligne du phénomène des triplications, en son temps remarqué par Vladimir Propp).

Je veux signaler, à cet égard, l’opportunité de reprendre en considération la méthode d’analyse du récit proposée, de façon malheureusement peu systématique, par Claude Lévi-Strauss : une méthode complexe et raffinée que trop peu d’entre nous ont essayé de systématiser et d’appliquer dans leur travail de recherche⁶. En effet, cette méthode se concentre beaucoup sur l’analyse des analogies et des différences entre éléments ou épisodes dans quelque mesure parallèles, grâce au mécanisme de comparaison des fameux « groupes de transformation ». Il s’agit d’un développement, de spécial intérêt, des principes d’une perspective *différentielle* : une perspective qui exploite le potentiel des concepts saussuriens relatifs à l’identité et à la valeur par différence de toute entité sémiotique. L’un des avantages de cette perspective est d’unifier conceptuellement trois domaines clés de la sémiotique : étude des formes de signification, des constructions narratives et, comme nous le verrons bientôt, des dispositifs pathémiques (Ferraro 2015 : 225-228).

Dans cette perspective, les textes narratifs se présentent souvent sous des formes qui font transparaître une organisation au fond plus paradigmatique que syntagmatique. Cela pourrait certes éton-

ner des lecteurs, car la tradition linguistique considèrerait les rapports paradigmatiques comme par définition *in absentia*. Cependant, la version originale liée à l'enseignement de Saussure a été critiquée, surtout parce qu'elle faisait exclusivement référence à la dimension du système (linguistique) : un système conçu en termes de composants simples, objet (sur le plan du discours) d'une combinatoire linéaire tout aussi simple. La théorie de la narration, à partir de l'œuvre fondamentale de Greimas et de Lévi-Strauss, voit les choses en termes plus complexes, et tient compte non seulement du niveau du système mais aussi des modes de structuration textuelle, où la disposition linéaire n'est peut-être que superficielle. Ce que les textes présentent sur leur niveaux superficiels n'est qu'une sorte d'affichage, arrangé de manière séquentielle, de ce qui, sur un plan plus profond, joue entièrement sur des relations d'association et d'opposition. On pourrait même dire que l'organisation narrative peut être vue comme un mécanisme de projection de relations paradigmatiques sur une configuration syntagmatique, et cela en effet comme développement du principe saussurien selon lequel le sens se montre *par différence* : les textes narratifs détendent des rapports d'opposition *aut/aut* sous des formes qui, typiquement, mettent l'un à côté de l'autre des renversements et des simulations de toutes sortes, des séquences affirmées et niées, des éventualités alternatives du type « si... » et « si par contre... ». De cette manière, une opposition comme « *vie vs mort* », ou comme « *être X vs ne pas être X* », tout en maintenant sa base paradigmatique, se déploie dans une texture syntagmatique qui en élabore dynamiquement les transformations. Telle est la nature, et la force, de la construction narrative. Mais revenons au roman de Claudel.

Nous avons déjà vu comment deux paires analogues d'épisodes, à leur tour analogues entre eux (deux histoires de compagnons d'études et deux histoires de maîtres) disséminent dans le roman une configuration sémiotique qui se répète de façon essentiellement équivalente. Mais le roman dont nous parlons contient, dans cette perspective, d'autres indications significatives. Par exemple, ce que disait maître Limmat à propos de l'écriture du Rapport

par Brodeck : « Il ne faudrait pas [...] qu'il mélange les songes et le réel, ce qui existe et ce qui n'a pas eu lieu... » (157). Il reprenait ainsi l'impression qu'il en avait eue quand Brodeck était son élève : « Tu n'étais pas comme les autres car tu regardais toujours au-delà des choses... Tu voulais toujours voir ce qui n'existait pas. » (104). Cette idée d'un mélange entre ce qui existe et ce qui n'existe pas, ainsi que de regarder au-delà des choses, peut être la base d'une définition de la nature de la littérature, ou même de la narrativité en général, mais Claudel nous fait comprendre que c'est également un caractère essentiel de la vie : la vie, comme un roman, est un arrangement de comparaisons et de connexions, si bien que nous ne l'expérimentons pas de manière banalement linéaire; nous sommes ici, et en même temps nous sommes ailleurs. Brodeck cite en fait cette liaison en parallèle comme son salut, quand étant prisonnier dans le camp, il était traité littéralement comme un chien. « Je dormais à même le sol, dans la poussière et l'odeur des pelages, des souffles des chiens, de leur urine ». Mais, il nous explique tout de suite après : « Moi, en vérité j'étais très loin de ce lieu. [...] J'étais dans notre maison, dans notre couche, tout contre le corps tiède d'Emélia et plus du tout dans la poussière. J'étais au chaud et je sentais son cœur battre contre le mien. J'entendais sa voix me dire tous les mots d'amour qu'elle savait si bien chercher dans le noir de notre chambre. Pour tout cela, je suis revenu. Chien Brodeck est revenu chez lui, vivant » (31).

Notre vie, en effet, plus que par une disposition linéaire, est marquée par le mécanisme des mises en parallèle, des connexions et des comparaisons : nous nous confrontons continuellement avec les autres, mais aussi avec nous-mêmes, avec ce que peut-être nous serons dans l'avenir (espoirs, craintes), ou avec ce que nous étions dans le passé (nostalgie), ou avec ce que nous aurions pu être (regret), et ainsi de suite. Une sémiotique qui valorise la perspective *différentielle* saisit le fonctionnement des dispositifs qui, en mettant en relation des états de choses différents, déclenchent ces effets de sens que nous appelons *émotions*, ou « *états pathémiques* ». Dans nos termes, on peut en effet définir les états pathémiques comme l'effet

de sens correspondant à la tension activée par la reconnaissance d'un écart différentiel entre deux états de choses (écart entre présent et futur, entre ma condition et celle des autres, etc.)⁷. Et on pourrait également ajouter à ces exemples le cas – très pertinent dans ce roman – de la *culpabilité*, c'est-à-dire ce que l'on ressent quand on compare ce qu'on a fait avec ce qu'on sait qu'on aurait dû faire.

Mais, à un niveau encore plus fondamental, on peut dire peut-être que ce qui surtout nous rend humains, c'est précisément cette *capacité d'être à la fois ici et ailleurs* : notre capacité de nous souvenir, de rêver, d'espérer, de croire possible, de concevoir. Dans une perspective sémiotique que je ne peux que mentionner ici mais qui me paraît essentielle pour comprendre le roman de Claudel, il peut bien s'agir de la racine de nombreux aspects fondamentaux de l'univers sémiotique. Tout d'abord, on comprend facilement qu'un avantage clé de l'utilisation du langage est la capacité de se référer à ce qui n'est pas présent, à ce qui est ailleurs par rapport à la réalité perçue – ce qu'on appelle *pensée hors ligne*. Mais la capacité de se référer à ce qui n'est pas présent nous conduit tout de suite à celle de se souvenir des événements passés et d'imaginer des événements futurs – ce que par exemple Thomas Suddendorf (2013) appelle la capacité de *voyager mentalement dans le temps*. Et tout de suite après on arrive à la capacité de construire des scènes imaginaires, ce qui correspond à la fois, d'une part à l'activité de *formuler des projets*, et d'autre part à la *production de contes et de fictions* ainsi que, comme nous l'avons vu, à l'aptitude à éprouver des *émotions complexes*. Tout cela, en somme, ne fait que développer une même vocation fondamentale à l'emploi des catégories clés du *virtuel* et du *non-séquentiel* (Ferraro 2019 : 47-51). Du langage à la narration, à la capacité de concevoir et d'éprouver des émotions, tout est étroitement lié. Mais ce principe est aussi ce qui nous conduit à mettre en lumière le dernier dispositif important sur lequel, selon moi, se fonde la construction de ce roman.

4. En fait, je n'ai peut-être pas encore dit de quoi surtout, à mon avis, parle ce roman, et de pourquoi il est capable de capturer son lecteur et de lui paraître si intense et touchant, ou pour le dire plus

simplement ce qui en fait « un beau livre ». Il faut remarquer que, à un niveau moins immédiatement visible mais presque continuellement présent, le roman est marqué par une tension différentielle décisive. Derrière le plan sur lequel est racontée l'histoire de Brodeck, comme celle de Diodème et d'autres, se situe idéalement un autre plan narratif. Diodème y fait explicitement allusion dans la lettre laissée à Brodeck : « J'ai essayé toute ma vie d'être un homme, mais je n'y suis pas toujours parvenu » (280). Quelques pages plus haut, en réfléchissant à son expérience, Brodeck avait exprimé un concept analogue, en termes plus généraux : « l'homme est grand, mais nous ne sommes jamais à la hauteur de nous-mêmes. Cette impossibilité est inhérente à notre nature » (270).

Le livre tout entier est marqué par ce décalage différentiel entre les événements humains racontés, dénudés dans leurs détails misérables, et le modèle, obscur peut-être mais implacablement au-dessus, de ce que nous devrions être en tant qu'hommes. Cette relation et cette distance, on les perçoit à bien des égards dans ce récit : elles en fondent à la fois la dimension de *réflexion éthique* et la *couleur émotionnelle*. En termes d'analyse sémiotique, on peut constater ici l'emploi d'un mode assez répandu de construction des récits, qui met en parallèle d'une part ce qui se passe de fait dans l'histoire et d'autre part ce qu'on peut attendre ou souhaiter, ce qui pourrait se produire mais ne se produit pas. Ce type de construction, en mettant en relation le *réel* avec le *virtuel*, a bien sûr la capacité d'atteindre une forte charge émotionnelle, mais aussi celle de nous conduire à réfléchir sur le sens et l'identité profonde de toute chose.

Dans une vision plus large, on pourrait cependant dire aussi que, dans cette exploration du rapport entre le monde des modèles idéaux et celui des choses réelles, prises avec toutes leurs particularités, irrégularités et imperfections, il y a un des piliers fondamentaux sur lesquels se fonde la création artistique : on pourrait la concevoir, dans cette perspective, précisément dans les termes d'un enchevêtrement inextricable et indissoluble entre aspiration à l'impossible et relecture de l'existant (ou entre formes absolues

et objets spécifiques, mais il y a beaucoup d'autres définitions qui se rattachent au fond à cette structuration, qui est oppositionnelle seulement en surface). La tension générée par cette connexion différentielle est peut-être le facteur primaire qui produit cette émotion particulière que nous disons « esthétique », y compris le sens de ce qui est communément appelé, un peu banalement, « le beau » – car il n'y a aucun doute que, d'un point de vue sémiotique, le « beau » ne peut être tout simplement une façon de se présenter des choses mais est, dirait-on, le résultat de la perception intellectuelle d'une relation : la relation entre la façon dont quelque chose *est contingemment* et la façon dont elle *pourrait et devrait être*.

Pour moi, ce livre se range donc, par cet aspect essentiel, à côté d'autres livres, films, œuvres musicales, peintures, dans lesquels au fil du temps j'ai trouvé des aspects de ce discours difficile, poursuivi de tant de façons par tant de voix différentes, certaines plus axées sur l'aspiration à l'absolu, d'autres comme celle-ci, visant davantage à reconnaître nos limites, et à y lire une définition de ce que nous sommes en tant qu'êtres humains. Mais là, ce serait un peu mon histoire personnelle ; cependant, nous avons compris qu'un *rapport de lecture* fait toujours partie d'une histoire personnelle ; les descriptions objectives, comme on l'a vu, on les détruit tout de suite. Et d'autre part les histoires personnelles, comme nous l'avons aussi compris, ne sont que des rencontres avec les histoires et avec les paroles des autres. Ce ne serait d'ailleurs pas la première fois que l'on note à quel point il est erroné de penser que les romans, par définition, racontent la vie de quelqu'un d'autre. Évidemment, ce n'est pas le cas, et c'est exactement ce que nous montre Claudel dans ce roman, en nous expliquant que ce qui nous apparaît comme l'autre, l'Anderer, est plutôt, en fin de compte, un miroir de nous-mêmes. Les romans – ceux qui valent vraiment la peine d'être lus – ne nous emmènent jamais vraiment loin d'où nous sommes. Ils nous rappellent, plutôt, ce que je remarquais auparavant en termes de théorie sémiotique générale, à savoir que ce qui surtout nous rend humains, c'est précisément cette *capacité*

d'être à la fois ici et ailleurs. Si bien que, après tout, il est bien compréhensible que l'intelligence de ce livre ait attiré mon attention en même temps, et au bout du compte encore plus que la beauté naturelle et sereine d'une plage de la Côte d'Azur. Comme on dit, à la fin c'est le plus fort qui gagne, ou si on veut, c'est le plus urgent qui passe en premier.

Remarques

¹ Pour la répartition des architectures narratives en trois classes principales, voir Ferraro 2019 : ch. III. À l'heure actuelle, les indications disponibles dans le domaine sémiotique conduisent à distinguer au moins trois grandes classes d'architectures narratives. La première (classe Alpha) rassemble les nombreuses variantes qui peuvent être reconnues à partir du modèle classique de Propp et Greimas. La classe Bêta rassemble des configurations narratives centrées non pas sur le faire d'un Sujet mais sur l'exploration d'un ordre collectif ou global (cosmologique, sociologique...), comme dans le cas des mythologies des peuples étudiés par les ethnologues. La classe Gamma, à laquelle nous nous référerons partiellement dans les pages qui suivent, met au centre le parcours cognitif d'un Sujet qui vise à la découverte de la « vérité », relativement à un certain état de choses – exemple commun : celui des romans policiers.

² Sur la réactualisation du modèle *topic/focus*, voir Ferraro 2019: ch. II.

³ Sur les développements de la perspective générative, voir Ferraro 2019 : ch. IV.

⁴ Pour plus d'informations, voir Ferraro 2015 : 212-216.

⁵ Voir notamment Landowski 2005.

⁶ Pour une refonte systématique de la méthodologie de Lévi-Strauss, voir Ferraro 2001.

⁷ Voir, à ce propos, Ferraro 2015 : 222-225.

Références bibliographiques

- Claudel, Ph. 2007. *Le rapport de Brodeck*. Paris : Stock.
- Duffy, H. 2018. Philippe Claudel's *Brodeck* as a parody of the fable or the Holocaust universalized. *Holocaust Studies* 24 (4), pp. 503-526.
- Eco, U. 1979. *Lector in fabula*. Milan : Bompiani.
- Ferraro, G. 2001. *Il linguaggio del mito. Valori simbolici e realtà sociale nelle mitologie primitive*. Rome : Meltemi.
- 2015. *Teorie della narrazione*. Rome : Carocci.
- 2019. *Semiotica 3.0*. Rome : Aracne.

- Ferraro, G. Brugo, I. 2008. *Comunque umani*, Rome: Meltemi (rééd. 2018).
- Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.
- Greimas, A. J. 1976. *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*. Paris : Seuil.
- Landowski, E. 1997. *Présences de l'autre*, Paris : P.U.F.
- 2005. *Les interactions risquées*. Limoges: Pulim.
- Suddendorf, Th. 2013. *The Gap. The Science of what Separates Us from Other Animals*. New York : Basic Books.