

L'écriture de la perte chez Philippe Claudel *Meuse l'oubli et Quelques-uns des cent regrets*

Isabelle Bernard-Rabadi

Département de Français, Université de Jordanie, Amman, Jordanie

Received on Feb., 4, 2010

Accepted on Sept., 01, 2010

Résumé

Avec *Meuse l'oubli* (1999) et *Quelques-uns des cent regrets* (2000), Philippe Claudel explore l'une des opérations fondamentales du travail identitaire : le deuil. La volonté de décrypter les mécanismes humains s'inscrit dans une écriture de la perte tout en élans vers l'autre, empathique, qui s'ouvre discrètement sur l'universel. Les deux romans reposent ainsi sur le partage d'un témoignage qui fait de l'expérience de l'un celle de tous. Nous abordons ces romans dans une perspective tripartite qui s'intéresse d'abord à la modernité de ce romanesque quant à un topos ancestral du littéraire, souligne ensuite les homologues entre les espaces et les personnages et s'attache enfin à la gestion du deuil dans ses liens avec l'écrit.

Mots clés : roman contemporain, deuil, mémoire familiale, veuvage, figure maternelle, autoportrait filial, géographie sentimentale, symbolisme, Rodenbach

Introduction

Né en 1962, Philippe Claudel a bâti au fil de ses publications une œuvre originale dédiée au genre narratif qui, début 2009, contient près d'une vingtaine de titres. L'écrivain, par ailleurs enseignant¹ et scénariste², rencontre un véritable succès auprès du public depuis la parution de son roman *Les Âmes grises*³ en 2004. Souvent récompensés par la critique⁴, ses romans et recueils de nouvelles sont aujourd'hui largement traduits à l'étranger en tant qu'ils représentent une veine différente du roman français contemporain, éloigné des postures autofictionnelles. L'auteur, en effet, ne s'inscrit pas dans ce sillon de l'écriture actuelle qu'il juge sévèrement tout à la fois complaisante, sordide et nombriliste. Pourtant, Philippe Claudel vit en Lorraine, sur les terres de son enfance, qui ne manquent pas de l'inspirer. Sans pour autant se revendiquer comme régionalistes, ses fictions marquent profondément cet attachement aux racines familiales. S'il campe volontiers des univers de

l'Est reconnaissables tant à leur climat qu'à l'engourdissement de leurs paysages, l'écrivain tend à l'universel dans son travail sur la nature humaine et ses mystères : il se penche avec empathie sur les faiblesses et les blessures des êtres. Sans afféterie, il évoque les liens familiaux et amoureux, le deuil (*Meuse l'oubli*, *Quelques-uns des cent regrets*, *J'abandonne...*), les séparations et le déracinement, mais aussi le crime et la violence (*Les Ames grises*, *Les Petites Mécaniques*, *Le rapport de Brodeck...*). Fondamentalement humanistes, nourries par les classiques de la littérature francophone⁵, les textes s'attachent à la peinture des sentiments et des émotions dont la justesse de représentation passe inmanquablement par un style épuré, fait de phrases simples, bâties dans un langage soigneusement ciselé.

Dans une lecture transversale de deux romans, *Meuse l'oubli*, paru en 1999, et *Quelques-uns des cent regrets*⁶, publié en 2000, nous évoquerons le thème de la perte dans l'écriture de Philippe Claudel : un plan tripartite s'intéressera d'abord à la modernité de ce romanesque quant à un topos ancestral du littéraire, soulignera ensuite les homologues entre les espaces et les personnages et s'attachera enfin à la gestion du deuil dans ses liens avec l'écrit.

Une thématique appréhendée entre rupture et renouvellement

Philippe Claudel a débuté sa carrière d'auteur comme il la poursuit aujourd'hui, en publiant des textes intimistes à valeur universelle. Ses fictions renouent avec les questions du sujet ; elles disent le goût amer et doux de l'existence, le bonheur et la douleur parfois immenses des hommes. *Meuse l'oubli* et *Quelques-uns des cent regrets* sont deux de ses premiers romans qui exploitent le thème de la perte⁷ : les titres sont éloquents à cet égard qui disent l'oubli et le regret démultipliés. D'une facture brève et épurée, les fictions qui comptent à peine une centaine de pages chacune⁸ sont divisées en plusieurs chapitres courts, non numérotés. Le corps des textes est lui-même fortement morcelé, presque fragmentaire. Rédigés dans une langue souple et travaillée, dans laquelle les élans poétiques, nombreux, trouvent habilement leur place, les deux romans, pétris de nostalgie, s'inscrivent dans la plus pure tradition du roman de deuil qu'ils explorent avec justesse et pudeur. L'utilisation d'un *Je* narrateur sublime l'expression de la sensibilité, mise à nue par la détresse.

La narration du premier récit, *Meuse l'oubli*, est ainsi prise en charge par un homme qui vient de perdre son épouse et qui, jour après jour, cherche à apprivoiser cette perte. L'intrigue est simple : Paule et le narrateur se sont follement aimés, entre Bruges et Gand, puis Paule est décédée⁹. Le roman relate la convalescence du narrateur, intimement blessé. Dans le passé lumineux qui lui tient désormais d'existence, les souvenirs sont évoqués par bribes comme autant de fils narratifs dont le tressé recompose autant la personnalité de la

femme aimée que le milieu où elle a vécu, la Flandre. Le *Je* y quête essentiellement un sens à donner à sa survie et il utilise ces images passées comme autant de bouées de sauvetage pour affronter son quotidien dévasté. Claudel, pas à pas, retrace le processus de deuil qui passe par le renoncement à l'autre et l'acceptation de sa disparition. Sans jamais occulter ce qu'il y a de souffrance dans le scandale de la maladie, il met son lecteur face à cet homme encore jeune privé de l'être qu'il adore.

Dans ce nécessaire renoncement à l'être aimé décédé, qui engage l'énergie vitale du survivant, il y a fatalement un abandon de soi-même. Et pour mettre en scène ce parcours long d'un an vers la renaissance du narrateur, l'écrivain travaille à la création d'un univers fort et prenant. C'est un village reculé des Ardennes qui se dessine et qui servira de décor aux différentes phases du deuil. A Feil, village calé sur la Meuse, le narrateur va panser ses blessures grâce au temps qui atténue toute les souffrances, mais également grâce à des allers et retours dans le passé. Ces courtes anamnèses, toujours très colorées et riches en épaisseur sentimentale, sont de deux ordres : lorsqu'elles reconstituent le temps d'aimer, elles sont liées à Paule et au cœur de la Belgique ; lorsqu'elles s'attachent au temps de l'enfance, elles raniment d'anciennes meurtrissures associées à la figure maternelle que Paule seule avait su soigner et qui ressurgissent douloureusement avec sa disparition. Cependant, la construction du récit repose sur une structure ternaire : le romancier y convoque et y noue trois espaces temps différents, tous liés à une femme, rappelant ainsi que souvenirs et chagrin sont mobiles et qu'ils reparaissent au détour d'infimes indices sensoriels. L'enfance du narrateur se trouve associée à la mère, mal-aimante ; le temps des amours est entièrement consacré à la belle flamande, Paule ; le temps du deuil écoulé prend à la clausule du roman le visage de Reine, jeune femme sensuelle, gage d'un après possible. Ces trois espaces temps sont les matériaux fondateurs du romanesque de Claudel qui les assemble en un chapelet de courtes scènes qu'il égrène peu à peu, sans tenir compte de la chronologie. 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.

Le goût de Claudel pour les ambiances rapidement esquissées ressort de ce roman savamment organisé. Les habitants se détachent du fond gris du paysage en instantanés de vie ; leurs habitudes sont évoquées comme autant de repères dans la mécanique du quotidien. De même, les moments de bonheur intime et vrai partagés avec Paule retentissent de tout leur éclat lorsque le contexte, entre lendemains d'ivresse poisseuse et retour aux sources nauséux, imprègne la conscience du *Je*. C'est cependant hors de tout attachement à un temps daté reconnaissable que s'écrit le roman, comme si le deuil était de tout temps et de tout lieu, en chacun. A ce propos, le choix de la région meusienne n'est pas anodin qui semble sortir du passé les personnages et les lieux : la modernité dans aucun de ses attributs ni aucune de ses caractéristiques – qu'ils concernent le savoir-faire technique,

par exemple, ou le savoir-vivre - n'apparaît jamais dans les descriptions de Feil qui demeure un village intemporel et isolé du reste du monde¹⁰.

En filigrane, l'écrivain faufile à grands points la mythologie, qui va d'Orphée à Eurydice et passe par les chefs-d'œuvre de Shakespeare ou de Nerval, et qui contribue à enrichir son appréhension de la thématique de la perte en l'intégrant à des référents fondateurs. Dans son approche du portrait, l'attachement de Claudel à la parole et aux mots de ses personnages, le plus souvent ciselés en d'infiniment brefs mais intenses dialogues, ajoute une griffe de douleur que l'émotion juste communique à coup sûr au lecteur. De surcroît, parce qu'il est inspiré par l'écriture symboliste¹¹, *Meuse l'oubli* donne à voir un tressé subtil entre des images réalistes fortes, crues et des passages pleins de poésie où l'émotionnel et l'affectuel priment. Ce constat est surtout visible en ce qui concerne les évocations de Paule, la disparue. D'un côté, la femme aimée, désirante et désirée il y a encore quelques semaines est évoquée au présent comme un cadavre en proie à un pourrissement certain.

Paule était (...) livrée à la terreuse opacité du cimetière de Minelseen, aux petits animaux, au peuple gîté dans les marnes, déjà peut-être démembrée dans l'entrelacs des racines qui se glissaient vers sa bouche et sa gorge, rongée ma Paule, lèvres crénelées, délices des fourmis et des vers. (ML, 19)

Dans ce sens, la maladie¹² qui la ronge et la transforme physiquement est dépeinte comme une prémisse à cette disparition dans les entrailles de la terre. Le coma dans lequel est plongée la malade « *plus tout à fait humaine (...) pas tout à fait morte pourtant* » (ML, 147) est, du reste, une image symbolique de son décès imminent. « *Le mal ôtait les chairs avec avidité, de jour en jour. Il n'y eut bientôt plus dans le lit qu'une forme fragmentée et amoindrie. Les draps effaçaient le corps* » (ML, 145). D'un autre côté, face à ces lugubres évocations, les souvenirs du narrateur dessinent une femme lumineuse, pleine de désir et de joie de vivre car sa beauté va de paire avec l'amour qu'elle voue ou qu'elle inspire. Le *Je* propose donc un portrait de Paule à multi-facettes, et c'est dans ce continuel choc entre les diverses évocations de l'amante qu'il faut chercher la texture littéraire proprement claudélienne.

Symétriquement, le symbolisme tout en demi-tons et demi-teintes des peintures du village de Feil montre l'attrait de Claudel pour la poésie des lieux. En disposant les touches de couleurs, c'est tout son être que le survivant peint dans un dégradé de gris et de noirâtre : il ébauche un lavis représentant un vieux village des Ardennes entre deux brouillards hiémaux, détrempe autant par la bruine glacée que par ses propres larmes qui troublent sa vision. Le narrateur a l'âme aussi grise que les rues et le ciel meusiens. La tentation symboliste de l'écrivain se lit alors dans la présence du lexique religieux qui construit au fil du roman une longue métaphore filée dans laquelle la douleur de la perte est un « *chemin de croix* » (ML, 18) et toute promenade « *un pèlerinage* » (ML, 55). Les mots exprimant le souvenir heureux lié à Paule sont de « *tragiques ostensoirs* » (ML, 155) qui font

« *d'une souffrance fabuleuse une messe* » (ML, 155). Le lecteur a sitôt fait de comprendre que, s'il existe un semblant de sentiment chrétien, il est tout entier la métaphore qui désigne pour unique croyance, la religion de l'aimée : « *Paule qui était la vérité et l'onguent* » (ML, 97).

A l'instar de *Meuse l'oubli*, *Quelques-uns des cent regrets* travaille le thème du manque, de l'absence et du deuil, selon une voie à mi-chemin entre réalisme et symbolisme. Il s'agit d'un roman poignant qui, avec réserve et délicatesse, aborde exclusivement, quant à lui, le thème du deuil maternel et des dernières illusions du fils orphelin. Claudel dresse le portrait du narrateur, qui deux jours après le décès de sa mère, revient sur les terres de son enfance qu'il a quittées soudain, il y a désormais seize ans. Deux figures d'hommes se dessinent alors : celui d'hier, qui se dévoile derrière les traits d'un enfant puis d'un jeune homme fier, parti sur coup de tête, et celui d'aujourd'hui, un « *adulte ordinaire, ni plus mauvais ni meilleur qu'un autre* » (QCR, 14) venu dans le village de son enfance pour enterrer celle qui l'a mis au monde. A travers ces réminiscences, le *Je* à la recherche de son passé portraiture la disparue dans de multiples esquisses qui le révèlent à lui-même plus encore qu'ils ne renseignent sur la figure maternelle : les unes pleines de tendresse filiale, les autres débordantes de fiel qui entremêlent le passé au présent. La mère d'une exquise beauté dans le temps de l'enfance apparaît tel un phare lumineux et rassurant ; elle était « *plus belle que tous les jours de mai réunis* » (QCR, 64, 74), sa voix « *semblait alors être le plus doux des sons, propre à panser toutes les souffrances* » (QCR, 86) et, ajoute le narrateur, « *ses baisers suffisaient à me guérir de toutes mes douleurs (...) par sa bouche et par ses mains, elle me redonnait la vie* » (QCR, 125-126). Cette figure adorée se déploie dans les souvenirs de l'enfant et, par exemple, dans ces lettres que, de colonie de vacances, il lui adressait : « *Maman, ma petite maman, je m'ennuie de toi si fort que je crois que je vais mourir*¹³ » (QCR, 22). Pourtant, au sein de cet amour réciproque et épanoui, le narrateur révèle une faille, lorsqu'il définit à rebours le garçonnet qu'il a été sous les traits du « *petit assassin, meurtrier geignard* » de l'enfance de sa mère, tombée enceinte à l'âge de 16 ans (QCR, 37). On devine le malaise et la culpabilité auxquels l'adolescent a dû faire face. Ces sentiments s'avèrent finalement moindres que les regrets infinis, inlassablement répétés, que le narrateur adulte aujourd'hui ressent.

Ma mère est morte et je n'étais pas là (QCR, 92) ; Il a fallu que ma mère meure, que ma mère meure loin de moi, abandonnée par son fils (QCR, 115) ; Ma mère est morte de ne plus m'avoir entendu » (QCR, 117) ; Par ma faute (...) uniquement par ma faute, je le confesse. Ma mère est morte par moi, cela est sûr. Comment pourrait-il en être autrement (QCR, 116).

Son estime de soi est à ce point ébranlée que c'est systématiquement en « *filis indigne* » qu'il se perçoit. Les remords sont redoublés par ce que le *Je* imagine de la morne vie de cette femme, une vie gâchée par son absence subite. Car dans un tressé temporel entre l'enfance et l'âge adulte, à lire comme un trait stylistique claudélien, se dessine la

minable existence, à la fois solitaire et grave, de la mère adorée – « *Elle qui fut la plus parfaite des mères* » (QCR, 116) – et pourtant à jamais abandonnée par son enfant (QCR, 132-133). Ce départ brutal du jeune homme quittant la maison « *sans un mot griffonné, sans une explication, à peine une colère* » (QCR, 116) est revécu au présent comme une impardonnable faute, un regret en forme de meurtrissure. Ce que le narrateur comprend également lors des funérailles (QCR, 123-126) durant lesquelles il est seul à se recueillir devant la dépouille de sa mère, c'est qu'elle avait vécu totalement isolée depuis son départ, se tenant à l'écart du village tout entier. Son émotion est débordante. « *Ma mère n'avait rien à léguer, sinon des douleurs et des vides, et au profond de moi, des remords semés à foison* » (QCR, 97). Ce retour vers la mère vieillie devient une quête d'identité (QCR, 115) pour le *Je*, pris un temps dans ce vertige de la vérité sur soi. Durant ce retour vers le passé, « *ivre du plus mauvais des vins, celui que le remords vendange* » (QCR, 117), il connaît tout à la fois les regrets, la honte, la culpabilité. Les longues discussions, parfois amères, avec le curé de la paroisse corroborent son défi d'affronter désormais la vérité. A ce face à face de l'homme avec son âme, forcément grise, s'ajoutent des réflexions sourdes et mélancoliques sur la mort, la douleur, le deuil et les fantômes qui structurent l'identité de chacun (QCR, 92, 119-121). Le *Je* tente ainsi de recoller ensemble les morceaux de lui-même, au-delà du souvenir et au-delà du mensonge qui cernent la kaléidoscopique figure maternelle. C'est au creux de sa mère dans un élan d'affection, puis loin d'elle dans un mouvement de sourde révolte que la personnalité du narrateur s'est au fil du temps forgée. Au jour de la disparition de la figure tutélaire, tant aimée et tant haïe, son identité vacille logiquement. Tout au long de son séjour, le fils s'interroge sur les motifs et les moyens de renouer à titre posthume des liens distendus par le temps de l'absence : comment quitter ses oripeaux de fils indigne et comprendre sa mère pour enfin lui pardonner le mensonge qui entoura sa naissance et l'identité de son père. Car, c'est en effet le mystère autour de la figure paternelle qui fonde le véritable nœud de l'intrigue (QCR, 38,71). Si *Je* enfant a idolâtré son père, dont la mère n'a jamais pu lui montrer qu'une seule photographie et lui raconté la fin tragique au combat pendant la guerre d'Indochine, l'adolescent, lui, a par hasard découvert dans un moment d'une intense violence que cette identité était fausse, usurpée.

J'étais le fils du vide. J'étais le fils du rien. Ma mère prit à mes yeux le masque de la putain, celle que les hommes touchent et rejettent, qui leur donne un peu de plaisir, des cuisses ouvertes sur un simple claquement de doigts, un corps facile (...) J'étais le fils d'un moment de souillure. (QCR, 146)

Tout à sa douleur de ne plus savoir qui est son père, il va vouloir grandir ailleurs, loin des mensonges et des non-dits de sa mère : « *Qui est mon père ? J'apprenais à faire le mal. J'assassinais lentement* » (QCR, 147). Son mûrissement lent et difficile aboutit enfin devant la dépouille mortelle de celle qui l'a conçu, alors qu'il réalise qu'il a passé sa vie d'homme à tenter d'oublier cette icône maternelle, coupable et martyre, adulée et souillée. « *J'ai pris des trains qui ne m'ont mené nulle part sinon loin de ma mère [...] J'ai peu fréquenté les*

femmes. *Je n'en ai aimé aucune* » (QCR, 148). Dans les portraits de cette femme, Philippe Claudel allie, de nouveau, le réalisme cru au symbolisme poétique en superposant les visions du corps maternel à la morgue (QCR, 25-26, 62, 76, 126) aux comparaisons de sa silhouette vieillissante avec l'Opale de Syrie, cette fleur mauve « *qui ploie sa tête avec une grâce telle que l'on dirait une condamnée montant à l'échafaud* » (QCR, 52-53, 132). Il rédige un récit aux registres mélangés qui tresse encore ensemble les conseils du curé du village ressentis tel un « *poison sirupeux* » engourdissant (QCR, 52), les propos du commis de la morgue, « *petit pantin sans esprit* », sur les performances technologiques (musicales, frigorifiques...) du matériel de l'institut légal (QCR, 26-28), au parler bon vivant et franc de Jos Sanglard s'écriant : « *Des poux, on en a plein, une mère, on n'en a qu'une !* » (QCR, 36). Autour de la défunte, s'anime ainsi une fresque de personnages que l'écrivain, exploitant son goût des portraits, esquisse par petites touches impressionnistes. Il y a les figures du passé : le grand-père (QCR, 70, 98, 128) et celui qui lui tient lieu de substitut paternel, le voisin appelé le Père Franche (QCR, 89-91), la grand-mère (72-73, 98, 128) ou encore Oreste Didione, l'ouvrier des abattoirs (QCR, 61). Dans cette exploration de l'amour filial, le monde continue d'exister autour de la mère et de son enfant, dans une aquarelle surannée retraçant la vie d'un village avec ses marchés colorés, ses commérages pesants, ses secrets d'alcôves « *bien cachés au fond de belles armoires à linge* » (QCR, 74), ses sorties d'écoles joyeuses et ses parties de pêche dominicales. Et puis, il y a les figures qui entourent le narrateur aujourd'hui : Sanglard et son épouse, tenanciers de l'Hôtel de l'Industrie dont les insignifiants propos de comptoir sont reproduits à plusieurs reprises (QCR, 18-19, 33-36, 59-60, 93-95 par exemple), Spielstein, le commis de la morgue (QCR, 26-28, 57...) ou Bransu le chauffeur de bus (QCR, 15, 59-60). Tous accompagnent le *Je* sur le sinueux chemin du sens.

Au terme de cette esquisse voulant replacer *Meuse l'oubli* et *Quelques-uns des cent regrets* face à des ruptures et des renouvellements, il apparaît clairement que la force de l'écriture de Philippe Claudel est d'aborder très justement un topos de la littérature, le deuil, en s'inscrivant dans la tradition du roman familial tout en apportant la modernité de sa verve lyrique.

Une géographie sentimentale

Meuse l'oubli et *Quelques-uns des cent regrets* sont aussi deux romans intimistes qui creusent la thématique du deuil grâce à une appréhension singulière de l'espace romanesque : les analogies entre paysages et sentiments y disent l'appréhension toujours subjective des lieux.

D'emblée, il faut souligner dans *Quelques-uns des cent regrets* cette étonnante dialectique entre l'âme et le paysage. Ce sont d'abord les références aquatiques, positives ou

négatives, multiples¹⁴ qui se révèlent les plus prégnantes à la lecture. Arrivé dans une petite bourgade du Nord, inondée depuis trois jours par la crue d'une rivière et de gros orages, le narrateur s'installe entre port et canal, sous un ciel bas et lourd, sans cesse plus menaçant. Incessants, les torrents de pluie tombent sur la petite cité et la métamorphose : « *La ville était à tordre* » (QCR, 25). Les paysages que le *Je* gardait en mémoire autant que ceux qu'il a désormais sous les yeux et qu'il devine plus que ne découvre sont sur le point d'être anéantis, promis au massacre. Très vite, l'eau gagne et inonde les terrains ; elle lèche les maisons (QCR, 41), aiguisé les odeurs, révèle les fadeurs.

Dans le ciel, des écharpes de nuages réservaient en leur ventre des grosseurs de pluie. Une odeur d'automne brassait une étrange manière faite d'écorce de noix, de verdure mâchée, de fruits tombés aux pieds des arbres et négligés des cueilleurs (QCR, 56, 98, 111).

Elle encercle l'espace du narrateur à mesure que la petite ville fond, comme irréaliste, comme enfuie, s'abandonnant bientôt totalement au déluge. La bourgade s'y love, prenant dans les relents de vase toujours plus sucrés et écœurants des allures de vénitienne endormie. « *La ville s'installait définitivement dans son fumet de lagune* » (QCR, 123). De plus, le lent pourrissement de la nature alentour devient un écrin pour les protagonistes, la mère et son fils. L'emprise du paysage est telle qu'elle met en branle l'imagination du narrateur et enclenche un puissant processus de récit puisqu'elle induit la théâtralisation de sa destinée. Le sens de ce lent retour vers le passé, qui pour le fils-narrateur sera au final une progressive réappropriation identitaire, est tout entier contenu dans les paysages du nord-est transis de pluie, engourdis par la boue. Peu à peu, des analogies aux tonalités étouffées, voilées, se dessinent : avec au fond du cœur son cataclysme personnel, le *Je* fait face au déluge ; il se tient interdit, comme figé dans l'attente d'une fin du monde révélatrice.

L'eau se plissait parfois sous les bourrasques à la façon d'un grand rideau de scène, et il me semblait qu'une comédie tragique préparait ses effets, pour un dernier acte plein de mystères et de coups de théâtre (QCR, 14).

C'est que le « *parfum de vase qui remonte des pré inondés* » (QCR, 16) durant la crue est évocateur de mort et que dans cette peinture du pourrissement de la nature se lit évidemment celui du corps humain. La thématique du décès de la mère s'appuie sur de tels rappels multipliés.

Symétriquement, dans ce roman tout entier bâti sur des échos, des reflets, la symbolique de l'eau repose sur la crue, le débordement, le trop plein : les paysages gorgés d'eau trouvent leur pendant dans le corps du narrateur. Les larmes qu'il ne parvient pas à verser forment en lui un identique puits près à se déverser sans contrôle. L'alcool qu'il ingère plus que de raison fait de lui un reflet du village noyé. En fait, le fils se découvre plus proche de ce lieu qui l'a vu grandir qu'il ne l'a jamais été. Etranger à cette région depuis des années, le narrateur en l'espace de trois jours passés à se remémorer son enfance redevient un morceau de terre meusienne détremnée. Sa région lui devient consubstantielle.

Finalement, le déluge et les inondations sont aussi perçus comme des manifestations de la force de la nature, de sa radicalité. Les éléments ainsi déchaînés ne rassurent nullement les hommes, - et le *Je* déjà intimement blessé par le deuil, en premier lieu -, mais au contraire renforcent leur sentiment de précarité face à la vie, et rendent plus palpable encore l'absence de signification de leur existence.

Première publication de Philippe Claudel, *Meuse l'oubli* est, quant à lui, un roman d'amour entièrement dédié à la Belgique, celle de la Flandre et de la vallée de la Meuse¹⁵, qui met en valeur d'autres homologues entre les paysages dépeints et les protagonistes. C'est d'abord le personnage de Paule, dont le décès est le catalyseur de l'intrigue, qui permet d'esquisser ces points communs. Dans la mémoire du narrateur, en effet, l'existence de cette femme est à jamais associée à des lieux particuliers et précis, chargés de signes. Des villes qui la symbolisent sont citées : Ostende, Gand, Lille, Zeebrugge, et Malines, et des lieux typiques sont évoqués par petites touches pointillistes, tels ces estaminets chaleureux aux relents d'alcools bus avec délectation (ML, 13, 23, 64), ou par traits intimistes, tel l'appartement de la Kammerstraat à Gand encore empreint de l'odeur des petits déjeuners au lit que prenaient les amoureux (ML, 18, 64)... Comme une réminiscence florale proustienne, la première rencontre des amants est entièrement placée sous le signe des anthémis jaunes du jardin de Lochristi (ML, 19, 45, 77, 97) qui constituent un symbole récurrent de la vie avec Paule. D'une façon générale, les images du bonheur se confondent avec des paysages : les bords de la Mer du Nord déchaînés par le vent¹⁶ (ML, 15), les cerfs-volants sur les ciels immenses de la plage de Zoosten (ML, 72), la fraîcheur des après-midi passées au Musée Royal de Bruxelles (ML, 65), les tours de la cathédrale Saint-Bavon sous la neige (ML, 34) ou les courses pleines d'éclats de rires sous les volées d'orage (ML, 17)... : tous les espaces, quelle que soit la saison, sont emplis de la femme aimée.

Parallèlement, le climat est tout en coups de vent et tempêtes, pluies soudaines et rayons ardents du soleil et s'harmonise avec Paule, une femme accorte et rieuse, au verbe haut et au tempérament vif et fort. Dans ce mouvement, la Belgique toute entière est appréhendée comme une terre riche de contrastes, une terre de demi-tons où le chaud et le froid sont pareillement exacerbés. Claudel livre progressivement les espaces et les saisons qui construisent le paysage de vie de son narrateur, la géographie de ses envies, version moderne de la carte du tendre : « *J'aimais Paule dans ce pays, et tout m'y était plaisir* » (ML, 13-14). Emplies d'un bonheur vif et fondamental d'exister (ML, 13, 72) dans lequel la lenteur est cultivée comme un art de vivre, les anamnèses ne vont pas sans le désir physique : le corps de Paule, ses seins et ses cuisses, ses rires et ses baisers, sont très présents. Sa beauté est largement soulignée dans des élans métaphoriques divers : Paule est la « *belle Flamande au teint de sable et de framboise* », aux hanches chaque nuit « *déployées comme les voiles d'un brick d'acajou* » (ML, 24). Enchanteresse enfant du pays, elle a gardé des « *yeux de septentrion où le gris ardoisier s'abouchait au vert de menthe selon les nuages du*

ciel ». En cela, elle est indissociable du paysage flamand, tout en gris de pluie et vert d'eau et en reflets de sable humide : tout son être réfléchit le paysage et y est assorti. Et l'on peut penser que Baudelaire¹⁷, cité dans les premières lignes du roman (ML, 13), a immanquablement influencé Claudel car il est des correspondances entre femmes et paysages qui ne doivent qu'aux poètes et à leurs invitations au voyage...

L'ascendant que Paule a sur son époux est également signalé puisqu'elle l'avait réconcilié avec lui-même et son enfance, avec les femmes et l'amour enfin (ML, 21, 97, 157). Dans ce pays de brume et de ciels brouillés, de même que dans le passé sulfureux de la mère du narrateur, Paule surnommée « *ma petite Paule, ma lueur* » apparaît « *solaire* ». Son physique aux tonalités passées se marie très justement au climat du Nord ; cependant Paule aux allures d'icône est aussi de chair et de sang : elle dégage une sensualité toute animale, une chaleur suave qui aiguïsa le désir du narrateur (ML, 43, 98) durant toute leur vie commune¹⁸. La jeunesse de Paule est pareillement magnifiée ; en fait, chaque notation descriptive retentit d'une émotion amoureuse. Aussi le *Je* peut-il avouer que son existence était toute entière en elle : « *Je vivais dans l'incommensurable amour de Paule, comme s'il s'était agi d'un pays* » (ML, 15), mêlant à jamais l'espace du souvenir à la femme aimée, les divers lieux aux liens qu'ils ont vu naître ou s'épanouir et puis enfin mourir. Le passé, saisi comme le pays de Paule, possède dès lors un aspect idéal composé avec une profusion de souvenirs d'un temps où les sentiments étaient apaisés, les désirs sensuels et les rêves sans limites. Ce temps n'est plus : « *Le paysage s'est ouvert aux massacres* » (ML, 16). Il faudra le fuir. Le vers de Charles Baudelaire « *Aimer et mourir au pays qui te ressemble* »¹⁹ traduit très exactement l'état d'esprit de l'amoureux éploré face au deuil. Pourtant, le narrateur sait déjà que « *Ne meurt pas qui veut* » (ML, 22) et qu'il lui faudra trouver un autre remède à son mal que le suicide (ML, 26). Depuis le décès, la seule vue des lieux quotidiens lui est devenue intolérable : Paule y est trop présente et sa voix et ses rires y résonnent comme une obsession. Le manque est tenace et le narrateur tente de s'échapper de ces espaces d'avant anxiogènes, qui ne sont désormais que des terres brûlées parcourues par un fantôme ; il dilue ses souvenirs et leurs contours dans l'alcool jusqu'à sombrer dans des nuits sans sommeil ni rêve (ML, 18, 25). Le *Je* garde toutefois assez de conscience pour compter et les jours et les nuits passés sans Paule qui le rendent prisonnier d'un espace-temps auquel il n'adhère plus, lui qui s'était si volontiers et si voluptueusement laissé enfermer en Paule, hors le monde (ML, 25, 55) : « *ma route, c'était le regard de Paule, la main de Paule, sa voix aussi, c'étaient là mes boussoles, compas, sextants, astrolabes de chair, de rire et d'haleine* » (ML, 65).

Pour étayer encore le thème des liens entre le personnage de Paule et la Flandre, il faut citer ce souvenir (ML, 27) très précis du narrateur qui le hante plus les autres : au seuil de la mort, Paule n'est plus cette femme riant à gorge déployée, à la chevelure blonde se mêlant au vent, aux yeux teintés d'outremer qui réverbèrent la pâleur du ciel mais une statue

de pierre, belle et grise, conquise déjà par les signes avant-coureurs de la mort. Observée dans la pénombre, elle semble vidée de sa chair et figée dans le marbre²⁰. « *Entre elle et le beffroi, c'était comme une parenté de torpeur* » (ML, 27), note alors le narrateur, tout à son funeste pressentiment. Avec Paule meurent aussi les paysages qui servaient d'écrin à sa beauté : les lieux vont prendre une configuration autre, une tonalité que le survivant refuse. Les ombres et les couleurs belges lui deviennent insupportables : il faudra les fuir à jamais. Le narrateur ira se réfugier dans d'autres lieux, nouveaux et différents, d'où il pourra aisément regarder Paule et le passé, sans la trahir, sans le renier.

A l'instar de sa bien-aimée, le personnage-narrateur est pris dans une série de corrélations spatiales : ses émotions, ses sensations et ses sentiments trouvent des échos dans le paysage au fil des saisons. C'est à Feil que, dans sa fuite (ML, 29), il échoue au hasard à la fin de l'été : « *J'ai pris la panne sèche comme une métaphore de ma vie* » (ML, 34). D'emblée, il faut remarquer que l'ensemble des descriptions, effectuées par des esquisses de quelques lignes, de quelques mots, compose un tableau de Feil riche des harmonies entre ses contours et l'état psychologique du narrateur. Ce tableau s'avère fort différent de la longue description du village, bâtie sur les extraits choisis d'un guide touristique (ML, 33-34), vieux de trente-huit ans, qui inaugure sa découverte. Décrit de façon pittoresque – « *Les quais du fleuve accueillent les péniches et les bruits des chargements, les chants des équipages venus de l'Europe entière remontent dans la ville aux rues étroites pleines d'une allègre animation* » - et anecdotique – « *spécialité de boudin à l'oignon* » - le village était jadis apte à séduire le touriste amoureux du terroir, mais ce Feil-là agonise ; il n'en reste rien aujourd'hui. C'est cependant sur cette mise en relation du Feil d'hier, peint en bourgade commerçante et peuplée, et d'aujourd'hui, sombre village ardennais déserté, que se fonde la première corrélation possible avec le narrateur qui, hier sur la terre lumineuse de Paule était plus vivant et plus heureux que jamais, et qui est aujourd'hui, un homme effondré et déraciné, en proie au silence et au manque. Dans leur fébrilité respective, le vieux bourg et le narrateur sont deux frères en silence et en mélancolie. Subissant une forte désertification au profit des agglomérations alentours, le village a, d'autre part, été adopté comme lieu de retraite parce qu'il ne possède aucune de ces évidentes correspondances avec Paule : le bruit du vent ne rappelle ni ses rires ni sa voix, les couleurs ne sont plus les siennes : « *Tout ici est admirable d'insignifiance* » (ML, 42). Le souvenir d'elle y est suspendu :

C'était une petite ville d'une grande banalité, qui ressemble à beaucoup d'autres, mais il m'a semblé que c'était le premier lieu étranger à Paule. Elle n'était nulle part, rien ne la faisait apparaître (ML, 30).

Pour le veuf inconsolable, cet arrêt dans les Ardennes est une nouvelle page de son existence : « *Tout cela n'est qu'à moi* » (ML, 43). Un dépaysement. Avec « *sa chair d'ardoise et d'eau* » (ML, 38), le vieux bourg assoupi au bord de la Meuse, isolé dans la campagne qui gagne sur les constructions désormais délabrées, assaillies par le salpêtre et

les herbes folles, lui ressemble trait pour trait ; il s'y promène toutes plaies ouvertes : « *Ici, ma douleur convient au granit des trottoirs et au brouillard du fleuve* » (ML, 37). Feil est exsangue et le narrateur y lit symétriquement sa propre solitude : en disparaissant, Paule l'a vidé de sa vitalité. « *Une maison sur deux n'a plus de feu, ni de lit, de chuchotements, de pleurs, d'odeurs de soupe, d'engueulades énormes, de râles amoureux* » (ML, 38, 52).

Le goût de Claudel pour un certain esthétisme, pictural cette fois²¹, se fait jour alors : au fur et à mesure de la découverte du village, l'écrivain appréhende la vallée de la Meuse comme une aquarelle sombre et détremnée. Ce décor embué de larmes et de pluies mêlées s'accorde précisément avec la relation émouvante de l'expérience impartageable du deuil. Le veuvage précoce est parfaitement associé aux paysages automnaux qui se déclinent en un camaïeu de gris sous « *un soleil un peu fragile délavé* » (ML, 77, 101) ou qui s'éteignent dans les reflets noirs des eaux sépulcrales. Le personnage et les terres meusiennes ont, de surcroît, une mémoire vive en partage : comme lui, Feil a des souvenirs que brouillent aujourd'hui la réalité de brume et de bruine (ML, 84) : ils tentent tous deux de survivre face au néant, à l'aide d'images fortes d'un bonheur perdu dont ils ne parviennent pas à se consoler. Arrivé en automne à Feil, le narrateur avachi à l'intérieur de lui-même appréhende également son humeur au rythme de la saison qui s'avance.²² L'automne, par ailleurs maintes fois chanté par les poètes, se prête aux postures romantiques car, malgré la diversité de ses couleurs, la nature est déjà condamnée. Il y a alors dans l'air une atmosphère de mort, une tristesse langoureuse qui sied à la lancinante douleur du narrateur : « *Chaque matin un peu plus froid me chasse des terres dorées de l'été, et les saccage* » (ML, 37). De même, le climat hivernal, cotonneux et suintant la nostalgie, permet au *Je* de se fondre dans la tristesse du village et d'y dissimuler sa peine : il a Paule dans le cœur - « *A personne ici je n'ai parlé de Paule. Elle n'est que pour moi* » (ML, 109) -, de la « *neige à pleines poignées dans [le] ventre* » (ML, 29) et sous les yeux, une métaphore idéale de son chagrin, un écho de sa souffrance. Le village, dolent, joue de ses qualités de miroir (ML, 152). Anesthésié, engourdi par le givre, le tracé des habitations et de la végétation de Feil disparaissent sous la neige et le froid ; tout y est « *rapetissé par le brouillard* » qui endort même le fleuve (ML, 77, 83-84). Pourtant, ce paysage appelle le souvenir : « *il a suffi de quelques flocons lentement versés au-delà de la fenêtre pour que Paule s'incarne de nouveau et vienne à moi. Contre moi* » (ML, 34).

Une atmosphère obituaire ressort des lieux des nombreuses déambulations du personnage qui deviennent autant d'espaces symboliques où le veuf en détresse promène l'ombre de Paule et ses regrets (ML, 37). La religiosité n'est pas absente des promenades de ce « *moribond décalé* » (ML, 37) qui miment son cheminement intime : plein de langueur, le narrateur suit les rues désertes qui chutent vers le fleuve ; il marche comme on dérive le long de la Meuse aux reflets noirâtres ; il contourne soigneusement l'église, se gardant bien d'entrer²³, et évite le cimetière, en dépit de son irrésistiblement attraction pour ne pas avoir à

en évoquer un autre, celui où repose Paule... L'âpre beauté des espaces extérieurs²⁴ est propice aux correspondances et la nature à Feil dans ses silences et sa mélancolie est particulièrement inspirante (ML, 55-58). Découvertes au printemps, les forêts des environs sont, quant à elles, chargées d'histoire, de mystères et de légendes, en particulier la Roche-aux-Larmes (ML, 101, 104-107) dans lequel le narrateur verrait bien un symbole mégalithique dressé en hommage à son mal. Il sera déçu de cette attente car le lieu-dit n'a rien de l'aura légendaire et grandiose qu'on lui prête : c'est un amas d'éboulis sentant l'urine et le sorbier mort (ML, 105) qui n'a rien de spectaculaire. Les archétypes romantiques ici s'estompent et le site légendaire redevient commun au narrateur déçu. Cependant, l'isolement de la Roche-aux-larmes en fait un espace idéal pour les ébats amoureux (ML, 108) : la charge symbolique du lieu s'étirole, niée par un printemps par définition propice à l'assouvissement des désirs des corps vivants. Sans qu'il en ait véritablement conscience, par-delà sa déception et son amertume (ML, 104), le *Je* puise des ressources vitales²⁵ dans l'imaginaire des espaces autant que dans leur réalité. Les lieux recèlent parfois d'autres signes que ceux qui ont fait leur renommée, et en l'occurrence, la Roche-aux-larmes propose une autre perspective, moins idéale mais promise à la vie toujours recommencée. Le processus de cicatrisation du deuil s'y enclenche et bientôt le narrateur cesse de compter les jours qui le séparent du décès de sa bien-aimée. Dans son esprit dévasté rejaillit le principe de réalité, gage de survie : « *Paule est morte. Je le sais maintenant. Je sais ce que cela veut vraiment dire* » (ML, 95).

Dès lors, le survivant, revigoré, s'attache à décrire ces lieux devenus familiers (ML, 69, 108) : la maison de sa logeuse lui devient « *un phare* » (ML, 85) et le café, bien nommé « *L'Ancre* », un refuge quotidien. C'est cependant le fleuve qui sera le véritable réceptacle de sa douleur avant de devenir un reliquaire de son passé en accueillant les derniers effets de Paule : ses lettres et son pull en angora (ML, 141-143). Déjà, le personnage est conscient que le temps détruit toute chose²⁶ et qu'au fond de lui a déjà débuté la lente extinction de Paule (ML, 142). Mais, c'est à l'occasion d'une baignade que s'opère le premier pas vers sa renaissance (ML, 124-125). La symbolique de l'eau, présente dès le titre du roman, est abondante : dans *Meuse l'oubli*, Claudel peint un univers liquide, empli de larmes versées, d'alcool bu, de pluies et de fleuves... L'eau est mise en scène, notamment lors de la baignade qui marque un moment particulier où l'eau lacrymale se mêle à l'eau du fleuve « *obscur et glauque* » jusqu'à s'y perdre et s'y transformer en quelque sorte en eau baptismale. Le narrateur y espère une joie qu'il sait en elle, et qui, même si elle n'advient pas, le rapproche de l'apaisement. La vertu essentielle de cette eau sépulcrale voulue eau de jouvence est de dissoudre les souvenirs : déjà les traits du visage de Paule s'affadissent ; le narrateur les voit « *comme tremblés à la manière des reflets dérobés à l'eau* » (ML, 130). L'aimée devient de plus en plus immatérielle. De fait, au terme du roman, la boucle de la Meuse demeure un symbole apollinarien²⁷ des amours défuntes (ML, 158). La poésie du temps qui passe s'associe au fleuve mouvant et changeant, impossible à appréhender dans

sa totalité. S'offrant suivant le titre du roman comme possibilité d'oubli, la Meuse sera en charge de la mémoire de Paule et deviendra une eau lustrale libérant le narrateur des lourdeurs inhibantes de son deuil, le rendant à l'avenir, allégé d'une partie de sa peine. L'on retrouve la forte symbolique d'adaptabilité de l'eau. En outre, la ville de Feil sous les premiers soleils ne possède plus rien de mortuaire ; dès lors, elle est associée à une « *promesse rousse et claire, un jeune élan de chair, une flamme immodérée...* » (ML, 158). Derrière ce paysage neuf, se profile la jeune et jolie petite-nièce de la logeuse, séduisante pâtissière aux cheveux flamboyants, volontiers sensuelle (ML, 108, 127). La géographie de Feil n'a donc pas pris le visage de Paule et ne restera pas associée à la mémoire blême de son décès. Le paysage printanier, aux ombres vives, est au contraire tout entier conquis par l'ardente Reine (ML, 128-129) et aux prémices d'un nouvel été qui se profile avec des teintes franches et vives (ML, 150-151). « *Elle semblait donnée à l'été comme d'autres sont promises à la mort, et ce n'était pas tant sa jeunesse qui le disait que le débordement de vie, de sève et de soleil qui sourdait de son corps* » (ML, 129). Le narrateur puise une fois encore dans les adéquations entre un être et un paysage, alors que s'ouvre devant lui le paysage de Reine, avec sa saison et sa couleur :

C'est vrai qu'en la voyant, on mariait sa beauté à des images de fleurs ou de fruits, et que dans la plénitude de ses vingt années, germait la chaleur d'infinis champs de blé mûr qu'une brise d'août brasse et creuse (ML, 128).

L'avenir et la promesse de baume recueillie dans l'espoir de vivre un nouvel amour avec une autre femme qui ne serait pas Paule, se lit tout aussi bien dans la symbolique de l'eau. A propos de Reine – dont l'onomastique est à elle seule édifiante – qui représente tout à la fois l'amour souverain et la féminité, la jeunesse et la beauté, mais aussi le bourg de Feil renaissant de ses cendres hivernales, le narrateur note : « *Elle allait devant elle comme une victoire à la proue d'un navire* » (ML, 144). Non sans effroi, avec des pleurs encore, il accepte l'oubli progressif de l'être aimé puisqu'il n'est en aucun cas une trahison : « *Mon deuil a presque disparu : je m'en effraie comme d'une lâcheté* » (ML, 157). Le veuf quitte le lieu de mémoire dédié à Paule avec un « *je reviendrai* » déterminé aux bords des lèvres (ML, 158), étonné de se savoir aujourd'hui convaincu que tout n'est pas tout à fait terminé pour lui.

Écrire le deuil aujourd'hui

Les deux romans de Philippe Claudel proposent également de solides pistes de lecture pour enrichir la thématique de l'écriture de la perte. S'ils contiennent en toile de fond une pertinente appréhension de la réalité que l'on sait, selon les vers rimbaldiens, « *rugueuse à étreindre* », ils recèlent également la promesse pour les personnages endeuillés de sortir de leur traumatisme et de l'intégrer à leur existence.

Il faut tout d'abord rappeler que l'écriture du deuil, une thématique des plus romanesques et volontiers romantique, prend sous la plume de Claudel de forts accents symbolistes. *Meuse l'oubli* doit, d'autre part, être considéré comme un vibrant hommage à *Bruges la morte* de Georges Rodenbach²⁸: d'abord, le titre par sa construction y incite, puis aussi le thème. Le roman de l'écrivain belge évoque pareillement le deuil de l'épouse du héros et son recueillement dans une ville faite à son image et à sa douleur. « *Son grand deuil exigeait un tel décor* », lit-on sous sa plume. La cité flamande de Bruges, comme le village de Feil, devient *soror dolorosa*, tout à la fois, reliquaire du souvenir amoureux, réceptacle du chagrin et du deuil, et creuset de la renaissance du personnage. La thématique funéraire, les correspondances multiples entre le paysage et les états d'âme du personnage, les longues promenades du veuf, la sourde mélancolie qui entourent êtres et lieux sont parmi d'autres des appels à l'intertextualité. Le roman de l'écrivain lorrain comporte donc des traces profondes de connivence et d'admiration pour le maître du symbolisme belge.

Le phénomène intertextuel s'allie, de surcroît, à une mise en abyme du texte lui-même qui voit le narrateur, plus écrivain qu'écrivain, consigner au jour le jour ses états d'âme et son désespoir. En arrivant à Feil, il effectue l'achat de trois cahiers de la marque *Le Conquérant*²⁹ (ML, 33) et appréhende ces prises de notes comme un moyen de survivre à l'attitude autodestructrice qu'il avait précédemment adoptée (ML, 23). Même si le besoin de dire sa peine est antérieur à ce moment – il est fait mention de « *braileries d'aubes* » pendant lesquelles, intarissable, ivre de douleur et de bière, il brandissait son malheur dans tous les bars de Gand (ML, 24) - l'écriture procède d'un retour réflexif sur soi plus précis que la parole ; elle sera dès lors perçue comme un véritable miroir de l'être. Comme le sera la Meuse. A ce titre, la symbolique de l'eau évoquée plus haut peut servir de lien avec le phénomène scriptural puisque l'eau du fleuve va effectivement se mêler à l'encre en recueillant les lettres de Paule (ML, 142-143). Le veuf lui-même entreprend de faire de ses larmes un matériau d'écriture, diluant pareillement l'eau et l'encre sur ses cahiers, dans un mouvement de dépassement de soi. « *J'essaye, Conquérant, de l'exhumer du terreau de mes jours, grâce à quelques mots qui ne demandaient rien* » (ML, 65, 81, 92). Et, dans le terme « *Conquérant* » résonne la reconquête de soi que doit entreprendre le narrateur qui d'abord s'autodécrit comme « *moi le si peu vivant* » (ML, 21). Le *Je* écrit pour à jamais circonscrire son passé (ML, 155), le sauver de l'oubli (ML, 142) et surtout prolonger à loisir la vie de Paule et de revivre les doux moments des « *mille huit cent soixante et trois jours de [leur] amour* » (ML, 21), tous traversés par d'intenses désirs assouvis dans des éclats de rire.

Dans ce mouvement salvateur intervient aussi la volonté de mettre en récit son émotion et d'accéder de la sorte au niveau symbolique lui permettant de gérer son trauma. Recroquevillé sur ses cahiers d'écoliers, le narrateur se situe au cœur des terres de Paule

qui n'existent plus qu'en lui (ML, 35), le témoin ; il en chérit les souvenirs qui se ternissent malgré lui. Rien n'indique précisément ce qui est noté dans ces trois petits cahiers : « *j'ai commencé à écrire quelques mots sur le premier Conquérant, le bleu* » (ML, 35). Le narrateur en appelle jour après jour à une sorte de délivrance née des mots et des symboles qu'ils feront apparaître ou disparaître. Il s'agit de « *forcer les mots à travailler mon deuil, à le dire, à exiger d'eux ce que moi-même je me refuse à faire, ou ne le peux* » (ML, 93). Avant de parvenir à cette auto-analyse lucide de lui-même, il semble que le survivant doive décrire les menus événements qui constituent désormais son existence. « *Je remplis le Conquérant bistre de tout un fatras de phrases impropres, sans queue ni tête, des historiettes au saindoux, des poèmes à trois francs, des rinçures de saoulon qui tentent de dire mon amour pour Paule, et ma souffrance, sans jamais y parvenir* » (ML, 92-93). La visée testimoniale présente au cœur de l'ensemble confus de mots permet aux savoureux portraits des habitants de Feil de se mêler aux autoportraits : tous composent l'âme nouvelle du narrateur.

« *Il reconnaît ces yeux que souffrir a fait mauves* » : c'est sur ce vers de Louis Aragon que s'ouvre le roman *Meuse l'oubli*. L'exergue indique plusieurs pistes de lecture pour le roman qui débute ; nous en signalerons une, majeure, qui se lit comme l'attachement de Claudel au portrait mettant en scène la douleur. En effet, à côté des espaces temps plus avant évoqués – le temps passé, celui de Paule et celui de l'enfance, le temps présentifié, celui du travail de deuil à Feil, et le futur envisagé grâce à Reine -, il est dans le roman de nombreux autoportraits du personnage-narrateur. Ils sont d'ordres différents mais traduisent l'importance de l'exploitation du « qui suis-je ? » de l'endeuillé : la déstabilisation identitaire qui est fondamentalement une remise en question de son être intime s'appuie sur une mise en scène particulière de soi. Le veuf – et le mot d'une syllabe sonne comme une sentence, cingle comme un couperet... -- est par définition un être dépareillé, en état de grande souffrance physique et psychique. Et ce qu'il consigne d'abord, c'est logiquement sa grande et subite solitude, celle inhérente à sa condition de survivant, bien sûr, mais également celle consécutive à son attitude de repli sur lui-même et de violence à l'égard des autres. Cette solitude correspond à une sorte de désocialisation tant le besoin d'extérioriser sa peine est grand. « *J'avais dit merde à mon travail. Ne sortais plus le jour. Vivais en fauve.* » (ML, 18). Parallèlement, ses amis se lassent de ses lamentations et l'encouragent à reprendre les rennes de son existence (ML, 19), ce que le *Je* considère comme insultant et qu'il refuse complètement, non sans violence. Les notations évoquant son état de souffrance sont nombreux et surgissent sporadiquement sous la forme de brèves insertions à l'instar de celle-ci : « *chaque matin je redevais veuf en m'éveillant du sommeil où l'alcool m'avait versé* » (ML, 18). Quant à Paule, elle n'est que trop présente, par-delà son absence et son immatérialité : « *Je parlais à Paule à voix forte et haute* » (ML, 29).

A chaque étape de son deuil, le narrateur renouvelle cette autodéfinition de lui-même sous la forme d'un pathétique « *moi le piteux* » (ML, 26) qui ne peut exister sans suivre outre-tombe son aimée disparue (ML, 24-25). Le lecteur découvre ainsi son aboulie et le lent délabrement physique qui l'accompagne largement aggravé par son usage immodéré de l'alcool. « *Je parlais aux verres, emmerdais les buveurs, esquissais des pas de tango accroché à ma veste comme à la croupe d'une putain* » (ML, 21). Le Je se donne à voir, lamentable, dans des postures humiliantes, tant au cœur de palabres et de bagarre d'ivrognes qu'au retour de nuits d'ivresse, vomissant tout son saoul, pathétique. « *moi, qui étais seul et nu, à terre, barbe de saint malade, le corps jaune, immonde de crasse, de peine et d'excréments séchés, veuf aux flancs de serpe de chien des rues* » (ML, 18-23). En fait, il se livre sans apprêt dans toute sa fragilité d'homme blessé. Son refuge dans l'ivresse et sa conduite dangereuse sur les routes (ML, 27) s'appréhendent comme des mises en danger volontaires de sa vie. Aussi, le narrateur se peint-il sous la forme du « *moi le si peu vivant, et ne voulant plus l'être* » (ML, 21). S'il appelle de ses vœux la mort, il n'ira cependant pas au bout de ses tendances masochistes, préférant le suicide symbolique : la fuite. « *Je voulais mettre un labyrinthe définitif entre la Terre de la vie de Paule, et le monde où il me faudrait durer³⁰ sans elle* » (ML, 26). De nombreuses esquisses voient le narrateur dans des postures romantiques.

J'ai en mémoire aujourd'hui une autre Paule, recréée, née d'une vivante de naguère et qui occupe impalpablement mon esprit fouetté d'alcool et de mélancolie. Une sœur sans passé (ML, 26).

Le travail de deuil est perçu comme un processus actif chassant l'émotivité (ML, 26, 43, 99...) et menant à l'oubli salvateur qui est une l'atténuation de la souffrance contestée, inacceptable. « *Pourquoi le mal nous reste-t-il quand le doux nous délaisse ?* » (ML, 148). Après « *mille ans de pleurs* » (ML, 17), installé à Feil, loin des lieux de son passé en ruines, le narrateur s'autoportraitise comme magnifié par la souffrance. Son tête-à-tête avec l'aimée devenu silencieux prend des allures de séparations, de moments intenses et difficiles chaque jour renouvelé : « *Je dessine le nom de Paule dans la buée sur le carreau (...) j'ai Paule contre ma peau* » (ML, 84). Le Je insiste sur son calme apparent, sur son attitude toute en retenue : s'il est figé par son chagrin dans de longs silences souffreteux et une attitude contemplative, il renouvelle néanmoins sa propre appréhension de lui-même. L'autodestruction n'est plus l'unique solution qu'il envisage. Des rêveries la compensent. « *Je demeure dans le silence de Paule, à regarder le verre et le vin jaune, comme un abruti de cogneur sonné* » (ML, 43). La souffrance se fait moins physique que mentale (ML, 67) ; l'épreuve s'exprime sans plus de violence contre lui-même ou ses semblables. La métaphore religieuse, par ailleurs exploitée, traduit effectivement ce passage vers l'intériorisation du deuil.

Enfin, il est intéressant de noter que lorsque le temps passé à Feil touche à sa fin, le narrateur, qui a par ailleurs cessé de boire (ML, 149), évoque sa situation par ces mots : « *je*

redeviens quelconque » (ML, 150). L'exacerbation de soi souffrant ne lui correspond plus : il quitte ses oripeaux de veuf au printemps qui, en s'estompant lui dévoilent un avenir possible. A ce moment, ses cahiers d'écoliers noircis ne lui sont plus d'aucune utilité et il les abandonne avec à l'esprit ces pensées mettant en avant des occupations ou des préoccupations quotidiennes, voire triviales : « *Que la vie est ailleurs, dans les poignées de main, dans nos corps encore chauds, ou dans des mots croisés. D'autres évidences* » (ML, 154-155). L'écriture déjà négativement connotée – « *mais toutes les lignes que la mémoire inspire sont-elles autre chose qu'une manière de cercueil* » (ML, 157) - en cela qu'elle enferme l'être aimée et la fige dans des poses posthumes se voit, d'autre part, dépassée par le retour de l'énergie vitale et du désir, tous deux incarnés par la jeune et plantureuse Reine.

Vécue comme repli sur l'exception individuelle, l'entreprise d'écriture a somme toute permis à la vie psychique de reprendre son cours normal en provoquant une remobilisation de l'énergie vitale. C'est précisément ce souci de soi nouveau consécutif au traumatisme qui amène le récit d'enfance, attendu que tout récit de filiation est motivé par une reconstruction identitaire. Dans le cas du narrateur de *Meuse l'oubli*, la disparition de l'être aimé provoque des réminiscences douloureuses et violentes qui sont en relation avec les blessures, inguérissables, de la petite enfance. Et il faut lire le travail de deuil comme un sauvetage autant qu'un processus de retrouvailles avec sa propre histoire : il s'agit d'une remise à plat complète de l'être qui s'accompagne d'un angoissant mouvement de lucidité. De fait, la reconquête de la mémoire expose le narrateur au pôle le plus important, et le plus dévastateur en l'occurrence, la mère³¹. Parce qu'il est le plus archaïque et le plus prégnant d'un point de vue psychanalytique, ce rapport du parent à l'enfant est forcément passionnel ; il est saisi dans sa constante fondatrice qui fait du fils un individu qui ne saurait se construire ni se penser sans le détour par son ascendance, réelle, perdue ou fantasmatique.

D'emblée, il faut souligner que les deux romans s'inscrivent sous le signe d'une absence fondatrice, celle du père. Dans *Meuse l'oubli*, il est question du « *père que je n'ai pas connu* » (ML, 41, 51, 135). Cette défaillance de toute figure paternelle n'est nullement fortuite puisque si les mères donnent la vie, - et en cela, transmettent aussi la mort -, les pères, quant à eux, permettent l'accès au symbolique. C'est précisément ce phénomène de symbolique structurante qui fait défaut aux personnages-narrateurs des deux romans puisque seule la mère a régi leurs relations avec leurs désirs et leurs fantasmes ; elle a structuré leurs relations aux autres et s'est constituée comme origine et fin, comme unique horizon. Cette lacune paternelle dans leur filiation n'inscrit pas les narrateurs dans une véritable lignée : elle les soumet au contraire au manque et à la toute-puissance affective maternelle. Les mères sont envisagées négativement : l'une est déviante, c'est la mère prostituée et haïe de *Meuse l'oubli* ; l'autre est une mère maternante et aimante déçue de son piédestal pour avoir tenu son fils dans le non-dit en ce qui concerne sa naissance et sa filiation. Dans les deux fictions, les fils cherchent à contester l'emprise négative du pôle

maternel alors même qu'elle fonde leur moi profond. Dans *Meuse l'oubli*, l'absence obsédante de Paule s'inscrit dans les contours de Feil qui ressuscitent pareillement les souvenirs d'une enfance douloureuse dans la Gueldre, ce « *temps où Paule n'existait pas* » (ML, 30-31). En effet, dans le corps du roman, les deux femmes se répondent puisque leurs images naissent des mêmes lieux évocateurs et du deuil, tels le cimetière de Feil (ML, 73-74), les ondoiements grisâtres de la Meuse (ML, 85), la chambre occupée chez Madame Outsander (ML, 95), la Roche aux Larmes (105-107)... Mais, contrairement à Paule, la mère est une figure négative, systématiquement citée sous des appellations peu flatteuses : « *ma salope de mère* » ; « *cette mère publique, livrée, payée, étouffée d'empreintes* » (ML, 21-22) ; « *ma mère, putain fière de l'être* » (ML, 47) ; « *ma putain de mère* » (ML, 50, 133). L'indifférence qu'elle a vouée à son enfant est amplement soulignée au point que le narrateur adulte se dépeint encore dans les rets de sa marâtre : sans Paule, il vit à nouveau dans l'impossible oubli de cette période passée dans la quête d'un regard aimant, d'une caresse ou d'un sourire (ML, 22, 147). Aussi évoque-t-il déjà une sorte de régression infantile alors qu'il se tient au chevet de l'aimée mourante, son immaturité : « *ne m'avait-il donc pas vu chétif, dans ma vérité de faible enfant* » (ML, 111). L'ombre de la mère a totalement envahi son quotidien que l'amoureuse avait su embellir en cicatrisant des blessures largement remises à nues. La mère ne s'est jamais donnée comme exemple de féminité pour son enfant ; c'est Paule qui fit l'éducation sentimentale du narrateur et lui permit de vivre sereinement ses relations amoureuses et, au-delà, ses rapports au féminin. En fait, en favorisant l'épanouissement affectif de son compagnon, elle participa activement à sa résilience. « *Dans ses yeux (...) il y eut mon autre enfance. Elle m'apprit ce qu'une femme peut donner quand elle installe en l'homme le brillant de sa vie et la venue de la joie* » (ML, 97). Le décès de Paule laisse la mère reconquérir l'esprit du narrateur hyperémotif : à la fin du roman, la mère demeure une figure omniprésente dans ses pensées et son sommeil. Entre Paule et Reine, les deux figures de femmes désirées, elle s'impose encore (ML, 150). Il faut dire que la mémoire fait résonner systématiquement la violence de ses paroles (ML, 47) et de ses attitudes impudiques (ML, 59-60, 95-96, 113). Un pan entier du passé du narrateur se voit marqué du sceau de la honte et du dégoût : derrière la mère, c'est toute l'enfance (ML, 30-31, 46, 50, 59, 73-76, 85, 105, 111...) qui renaît avec ses paysages, les canaux de la Gueldre et ses usines, les travaux des champs... Les souvenirs, qui disent l'attachement du narrateur à son pays, expriment sa fascination pour les terres du nord-est, les pays miniers, les régions industrielles où la population ouvrière vivait fièrement d'un travail épuisant. Ce sont autant de signes d'admiration sinon d'appartenance à une histoire profonde et ancienne, à une mémoire collective. L'évocation du doux visage de la grand-mère (ML, 50, 103...), unique personnage positif et aimant, renforce cette impression ; elle colore de rayons de soleil la rude et solitaire enfance de celui qui cruellement fut jadis surnommé « *filsaputain* » (ML, 106-107) et n'en guérit jamais.

En explorant la douleur de la disparition, Claudel donne donc à lire les étapes du travail du deuil au sein duquel immanquablement l'interrogation sur le sentiment filial apparaît. Dans *Meuse l'oubli* comme dans *Quelques-uns des cent regrets*, le travail de deuil du personnage-narrateur passe par un retour sur l'enfance et un accès à des sentiments refoulés. Cette plongée en soi-même, nécessaire au repositionnement identitaire consécutif au trauma, parfois passe par l'écriture et mène seule à l'apaisement : elle permet à Claudel de creuser la mémoire de ses narrateurs et notamment d'explorer leurs dépendances et déficits identitaires, spécialement à l'encontre du féminin. *Meuse l'oubli* est un livre sur le deuil de la femme aimée, mais par-delà sur la figure de femme première et archétypale, la mère : c'est un livre sur l'impossible deuil maternel - « *Encore une victoire de celle qui ne m'a jamais aimé : je ne sais mettre un terme à sa vie ; il me faut donc continuer avec elle, malgré moi. Je ne peux m'en défaire (...) L'appellerais-je en mourant ?* » (ML, 148) – qui trouve en cela des liens explicites avec *Quelques-uns des cent regrets*, un roman de filiation quant à lui entièrement consacré au deuil maternel et au bouleversement identitaire qu'il provoque chez le fils.

Je revenais vers des lieux engourdis, des paysages qui me parlaient au cœur avec l'accent traînant des peines jamais guéries (QCR, 14) ; Je me surprénais à revenir en arrière, dans ma vie et mes souvenirs, moi qui m'étais fait serment de ne poser mon regard que vers l'avant des choses, leurs promesses. (QCR, 115)

Durant son séjour au village, le narrateur connaît l'amertume du temps passé qui jamais ne reviendra et endure, en plus du chagrin et de la mélancolie, de sévères regrets quant à son existence. En deuil d'une mère qu'il a longtemps délaissée, il vit une sorte de pause existentielle qui lui donne l'occasion d'appréhender toute la gamme des sentiments et des émotions négatives, même s'il fait parallèlement avec les habitants l'expérience de l'amitié et de la solidarité.

Aujourd'hui, j'ai le regret de ce temps de lumière, comme j'ai le regret d'indicibles émois. Je suis parvenu de l'autre côté de la vie, déjà, moi qui ne suis pourtant guère vieux. J'ai franchi le seuil du pays qui nous fait regarder derrière nos épaules ce que nous ne pouvons plus caresser, car nous savons devant nous une issue cendreuse. L'espoir a cédé devant la mélancolie. Les couleurs se fanent comme les joues et les rires. Je ne peux recueillir les fleurs jadis entr'aperçues. (QCR, 91-92)

Dans ce roman, l'exploration du thème du double et du doute rend la question identitaire centrale: « *Vous n'êtes pas d'ici, vous, non (...) pourtant j'ai comme le sentiment de vous avoir déjà vu, mais de loin, dans le paysage, ou de loin dans le temps* » (QCR, 16). Des fils narratifs - échos ou de détours allusifs - s'emmêlent au fils principal qui montre le narrateur en mal de racines. Il y a le récit de l'enfance qui dit l'histoire d'un fils sans père ; il y a la brève anecdote racontée sur une mère qui chaque nuit depuis plus de trente ans hurle le nom de son enfant décédé (QCR, 119-120) ; il y a la figure archétypale du Fils que mime le Je traversant le village sous les eaux - « *vous allez vous prendre pour Jésus sur le lac à*

marcher comme ça » (QCR, 16)... Les souvenirs disent à leur tour le manque : loin des siens, le narrateur se disait orphelin pour quatre semaines le temps des colonies de vacances (QCR, 22) ; il se sentait « *comme un enfant perdu* » (QCR, 27). A l'heure du bilan de son existence, les évocations du passé du village se mêlent à la figure bouleversante d'un véritable double, celle de l'enfant qu'il croise dès son arrivée, qui le suit et l'épie tout au long du roman (QCR, 17, 56, 98) : « *il ne ressemblait à rien d'autre qu'à un gamin d'un âge perdu* » (QCR, 17). Insaisissable, cette silhouette d'« *enfant sans visage (...) aux yeux de pierre* » (QCR, 22-23) suscite chez le narrateur de vagues anamnèses, nauséuses à souhait, en cela qu'il se retrouve en elle sans pourtant pouvoir l'approcher, l'interroger ou la comprendre. « *Il a ri comme un diable, et s'en est allé en courant vers les ténèbres* » (QCR, 18). Ce lien avec l'enfance permis par ce double si lointain et si proche à la fois le conduira à glisser ses pas dans ceux du gamin qu'il était autrefois (QCR, 42) et à partir à la recherche de ce qu'il fut.

La disparition de sa mère contraint l'héritier à régler la douloureuse question de l'héritage tant symbolique que réel, puisqu'il est désormais en possession d'une lettre qui, il le sait, contient la clef de son existence, à savoir des révélations sur sa filiation : l'identité de son père. Cependant, cette missive qu'il garde brûlante au fond de sa poche durant son séjour, il la remet à Sanglard, dans un mouvement réfléchi, pour que ce dernier allume un feu qui peine à prendre. Etonnamment, le fils refuse de regarder en face la vérité pour laquelle il a si longtemps combattu et accablé sa mère. Ce secret sur lequel il a fondé son existence et terrassé celle de sa mère, il ne souhaite plus l'affronter. A la clause du texte, parcourant « *le papier comme les lèvres aimées glissent sur la peau* » (QCR, 181), le feu préserve sa symbolique édifiante et consume ce regret fondateur du *Je* enfin délivré. A ce stade, l'on comprend que, chère au philosophe Levinas, la thématique de la dette du survivant informe le récit de Claudel et donne au lecteur l'occasion de lire autrement le titre *Quelques-uns des cent regrets*. C'est Jos Sanglard qui raconte au *Je* une légende léguée par son oncle concernant les regrets que les hommes inmanquablement ne finissent pas d'éprouver. « *Nous avons cent regrets, pas un de plus, pas un de moins (...) quand le centième est écrit sur le grand livre (...) on meurt de ne plus avoir à regretter* » (QCR, 179-180). Dans ce lien avec la légende familiale de Sanglard, le narrateur lit aussi sa vérité. Et c'est peut-être cette fable émergée de l'enfance du cafetier que le *Je* était venu chercher sur les terres de son passé malheureux : une sorte de réconciliation avec lui-même qui dirait la certitude que les regrets peuvent s'effacer de la mémoire et soulager la conscience des fils, fougueux et injustes, trop fiers pour demander pardon mais assez tendres pour souffrir en silence de lancinants remords. Contrairement à ce qui se passe dans *Meuse l'oubli*, la révélation ici ne naît pas d'une pratique scripturale du narrateur : le baume est toutefois bien littéraire puisqu'il s'agit d'un texte légendaire appelé *Le livre de dettes* dont le contenu est transmis oralement ainsi que l'a des siècles durant voulu la tradition. Il faut donc voir dans la thématique de la perte envisagée ici une écriture de la mémoire vive et du partage.

Quelques-uns des cent regrets s'ouvre d'ailleurs sur cet exergue évocateur de Jean Giono: « *Il faut absolument que devant vous je me souviene, sinon je vais retomber dans le silence* ».

Précisons, pour conclure, que ces deux romans qui ne constituent qu'une infime part de la bibliographie de Philippe Claudel. La thématique du deuil y est donnée à lire comme une épreuve contingente dans le vaste processus de déchiffrement de soi, qui s'avère aujourd'hui encore une thématique des plus romanesques. En effet, dans la littérature narrative actuelle, et dans celle de Claudel, en particulier, sont explorées des opérations fondamentales du travail identitaire. Cette volonté de décrypter les mécanismes humains s'inscrit dans une écriture toute en élans vers l'autre, empathique, qui s'ouvre discrètement sur l'universel. *Meuse l'oubli* et *Quelques-uns des cent regrets* reposent ainsi sur le partage d'un témoignage qui fait de l'expérience de l'un celle de tous.

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).

Endnotes

- ¹ Philippe Claudel est Agrégé de Lettres et a consacré sa thèse à André Hardellet. Le récit intitulé *Le Bruit des trousseaux*, publié en 2002, est d'ailleurs inspiré de son expérience de professeur de français dans les prisons lorraines.
- ² L'écrivain a travaillé à l'adaptation cinématographique de son roman : *La petite fille de Monsieur Linh* et au scénario original d'un film intitulé *Il y a longtemps que je t'aime*. Il a également collaboré à la rédaction du scénario *Sur le bout des doigts* d'Yves Angelo.
- ³ *Les Âmes grises* a été adapté au cinéma par Yves Angelo en 2005.
- ⁴ *La petite fille de Monsieur Linh* a reçu le Prix Solidarité en 2006 ; *Les Âmes grises* a reçu le Prix Renaudot en 2003 et le Grand Prix des Lectrices Elle 2004 ; *J'abandonne* a remporté le Prix France Télévision en 2000 ; *Les Petites Mécaniques* a obtenu la bourse Goncourt de la nouvelle en 2003 ; *Quelques-uns des cent regrets* a remporté le Prix Marcel Pagnol et le Prix Lucioles en 2001 ; en 1999, *Meuse l'oubli* a reçu le Prix de la Feuille d'or-Radio France Nancy-Lorraine ainsi que le Prix Erckmann-Chatrian.
- ⁵ Claudel reconnaît une grande admiration à Nerval, Proust, Céline, Pascal, Baudelaire et Beaumarchais, mais également à Simenon et aux écrivains belges de langue française, dans l'ensemble plus méconnus du public français, Camille Lemonnier et Georges Rodenbach, par exemple.
- ⁶ Les abréviations utilisées dans la suite de cet article sont : *Meuse l'oubli* : MB et *Quelques-uns des cent regrets* : QCR. Les références de pages sont faites à l'édition Gallimard, respectivement 2006, Folio 4356 et 2006, Folio 4357.
- ⁷ **La petite fille de Monsieur Linh est un roman dans lequel il est aussi question d'un deuil, celui impossible d'une enfant qui symbolise pour le grand-père survivant celui de toute une vie.**
- ⁸ Claudel, par ailleurs auteur de nouvelles et textes brefs, a publié en 2004 et 2006, deux romans plus denses : *Les Âmes grises* et *La petite fille de Monsieur Linh*.
- ⁹ Sur un mode plus contemporain, le roman *J'abandonne*, publié en 2000, adopte la même thématique du deuil de l'épouse qui laisse le narrateur désarmé et incrédule, aux prises avec une immense douleur, dans un quotidien privé désormais de toute signification.
- ¹⁰ Un passage de *Meuse l'oubli* fait référence à l'actualité des personnages et vaguement évoquent des journaux à la une desquels fleurissent alors des cadavres de femmes et d'enfants sous les pluies de mousson (ML, 25).
- ¹¹ Cf. infra sur les liens entre le climat et les paysages dépeints et les personnages.
- ¹² Sur l'évocation de la maladie de Paule, voir aussi ML, 67, 111, 145, 156.
- ¹³ Suit un développement sur la faute d'orthographe longtemps reproduite dans les lettres à sa mère.

- ¹⁴ Il faut noter celle-ci : l'un des personnages, Sanglard, a attribué à chacune des varices visibles sur ses jambes le nom d'un fleuve ! (QCR, 19)
- ¹⁵ On connaît l'affection que l'écrivain porte à sa région d'origine, la Lorraine, mais également à la région des Ardennes et à la Belgique, où il a vécu.
- ¹⁶ A Feil, c'est un vent sec et chaud inhabituel en automne qui rappelle au narrateur sa Paule adorée (ML, 57).
- ¹⁷ *Meuse l'oubli* se clôt avec quelques vers de Nerval, dont l'œuvre préfigure celle de Baudelaire (ML, 152).
- ¹⁸ Paule est comparée à une loutre, mammifère des fleuves et des mers, que l'on imagine facétieux : « *Paule ne ressemblait pas à un oiseau. Je la voyais plutôt comme une loutre. L'eau et la terre, l'orbe et la fourrure, le glissement entre les fougères et les graves. Le règne du jeu* » (ML, 53, 64).
- ¹⁹ Ce vers est extrait du poème *L'invitation au voyage* de Charles Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*, 1857). Il faut remarquer qu'à la fin du roman, c'est le vers nervalien « *Es-tu reine, ô toi, la première ou la dernière / Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amour ?* » qui prévaut dans l'esprit du narrateur, désormais apte à accueillir l'avenir et ses promesses... (ML, 152).
- ²⁰ Plus loin, Paule s'inscrit effectivement dans la lignée des amoureuses de légende, « *Ophélie sans ruisseau, gisante de Saint-Luc, Yseult blanche et lisse* » (ML, 62), mortes. Dans le début du récit, le narrateur mentionne déjà une autre héroïne, immortalisée en statue de sel : Eurydice (ML, 26).
- ²¹ Des références à la peinture flamande parcourent *Meuse l'oubli* (ML, 17, 30, 64, 67...) et le peintre belge Van Rysselberghe (1862-1926) est plusieurs fois cité.
- ²² De même, les habitants de Feil sont inspirés par les lieux et l'expriment tout aussi bien que le paysage : ils sont ce que Feil attend qu'ils soient. Les compagnons de convalescence du narrateur sont les trois vieux beloteurs, sa logeuse, la veuve Outsander, et le fossoyeur, Maltoop ; le lot de douleurs passées et présentes de chacun est mentionné, plus ou moins brièvement...
- ²³ Il découvrira ce lieu plus tard, le printemps venu (ML, 112).
- ²⁴ Si les espaces intérieurs sont délaissés au profit des paysages naturels, le « *café de L'Ancre* », la chambre du narrateur comme l'intérieur de la maison où il loge sont néanmoins esquissés (ML, 31-32, 41-43...).
- ²⁵ Parallèlement, avec ses rumeurs, ses secrets et ses habitants, le village le distrait de sa souffrance et de ses souvenirs (ML, 57).
- ²⁶ Le narrateur le signale dans sa version latine : « *Tempus edax rerum* » (ML, 114).
- ²⁷ Dans son recueil *Alcools*, Guillaume Apollinaire a dédié le poème intitulé *Le pont Mirabeau* à la Seine, au temps qui passe et aux amours défuntes.

- ²⁸ Georges Rodenbach (1855-1898) est un écrivain belge, Flamand de langue française, apparenté au mouvement symboliste. Son œuvre majeure est le roman *Bruges-la-morte*, paru en 1892, accompagné de 35 photographies de la ville de Bruges.
- ²⁹ C'est au même moment qu'il achète le guide touristique sur Feil (ML, 33) que nous avons mentionné plus avant.
- ³⁰ Et le terme « *durer* » est magnifique ici.
- ³¹ D'ailleurs, dans les deux romans, Claudel privilégie la relation entre mère et fils : il fait du père un absent, un inconnu, un pôle existant en creux par la souffrance que provoque son manque.

The writing of mourning by Philip Claudel

Abstract

Isabelle Bernard-Rabadi

With his two novels, *Meuse the River of Oblivion* (published in 1999) and *Some of the Hundred Regrets* (published in 2000), Philippe Claudel explores one of the fundamental operations of the identity work: mourning bereavement. The will to decrypt the human mechanisms appears through writing about the loss, while going towards the other, which secretly opens on the universal. The two novels thus rely on the sharing of a testimony that makes an individual's experience, one of the whole. We approach these two novels in a three-part perspective that focuses first on the modernity of the novels with respect to a classical theme in literature, then it underlines the similarities between the places and the persons, and finally it shows the management of morning with respect to writing.

كتابة الضياع عند الكاتب فيليب كلودل

إيزابل برنارد- ربيضي

ملخص

بروايته "موز نهر النسيان" في عام ١٩٩٩ و "بعض من مئة ندم" عام ٢٠٠٠ الكاتب الفرنسي فيليب كلودل يسبر العمليات الأساسية للعمل المتعلق بهوية العزاء. إن الرغبة في حل رموز الآليات الإنسانية يظهر في الكتابة عن ما فقدته وهي منطلقة نحو الآخر والتي تنفتح بسرية على العالم. هكذا تركز الروائيتين مقاسمة الشهادة والتي تعمل من تجربة الفرد تجربة للجميع. نقدم هذه الروايات في نظرة ثلاثية الأجزاء والتي تهتم أولاً بحدائق هذا العالم الروائي بالنسبة لموضوع قديم كلاسيكي في الأدب ومن ثم سيضع الخطوط تحت التشابهات بين الفضاءات والشخصيات وأخيراً يركز على تنظيم العزاء في علاقاته مع الكتابة.

Références Bibliographiques

Œuvres analysées

CLAUDEL, Philippe. (2006). *Meuse l'oubli*, éditions Gallimard.

CLAUDEL, Philippe. (2006). *Quelques-uns des cent regrets*, éditions Gallimard.

Œuvres citées

APOLLINAIRE, Guillaume. (1990). *Alcools*, éditions Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles. (1972). *Les Fleurs du Mal*, éditions Gallimard.

CLAUDEL, Philippe. (2000). *J'abandonne*, éditions Balland.

CLAUDEL, Philippe. (2002). *Le bruit des trousseaux*, récit, éditions Stock.

CLAUDEL, Philippe. (2003). *Les petites mécaniques*, éditions Mercure de France.

CLAUDEL, Philippe. (2003). *Les âmes grises*, éditions Stock.

CLAUDEL, Philippe. (2004). *La petite fille de Monsieur Linh*, éditions Stock.

CLAUDEL, Philippe. (2007). *Le rapport de Brodeck*, éditions Stock.

RODENBACH, Georges. (1998). *Bruges-la-morte*, éditions GF-Flammarion.