



Oublier ou se souvenir ? Culpabilité et mémoire dans *Le rapport de Brodeck* de Philippe Claudel

Mémoire

Sébastien Hogue

Maîtrise en études littéraires
Maître ès Arts (M.A.)

Québec, Canada

© Sébastien Hogue, 2015

RÉSUMÉ

Le rapport de Brodeck de Philippe Claudel, paru en 2007 et dont l'histoire se déroule à une époque semblable à celle de la Seconde Guerre mondiale et de l'après-guerre en Europe, soulève le problème de la conciliation de la mémoire et de la culpabilité. Ce mémoire, centré sur le narrateur et personnage principal du roman, s'intéresse d'une part à sa représentation comme victime caractérisée à la fois par une marginalisation sociale, par une assimilation à la figure de rescapé de la littérature concentrationnaire ainsi que par une difficulté manifeste à raconter qui régit la mise en ordre du récit. D'autre part sera traitée la question de la culpabilité qui prend de plus en plus de place à mesure que progresse le roman et que se fait sentir, sur l'ensemble des personnages, la pression d'un passé considéré encombrant par plusieurs d'entre eux. Cette étude vise en somme à démontrer que la représentation ambiguë du narrateur et personnage principal du *Rapport de Brodeck*, entre victime et coupable, et plus précisément son évolution au cours du roman, refuse la simplification et met de l'avant des préoccupations importantes, en cette ère de « l'après-témoignage », quant à la nécessité et au rôle de la mémoire dans toute société : vaut-il mieux se souvenir d'un passé déchirant ou bien l'oublier ? Et à quel prix ?

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
TABLE DES MATIÈRES	v
REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION	1
PARTIE I : LE PERSONNAGE PRINCIPAL COMME VICTIME	17
CHAPITRE 1 : MARGINALISATION	19
1.1 Incipit compassionnel.....	19
1.2 Témoin à charge ou témoin de complaisance ?	23
1.3 Tensions sociales au village.....	25
1.3.1 La marginalité dans <i>Le rapport de Brodeck</i>	25
1.3.2 L'ultime excentrique	29
1.3.3 Proximité Brodeck- <i>Anderer</i> : les dangers de l'excentricité	32
CHAPITRE 2 : EXPÉRIENCE ET RÉCIT DU CAMP	37
2.1 La Deuxième Guerre mondiale et la Shoah suggérées.....	38
2.2 Éléments emblématiques de l'expérience concentrationnaire	43
2.2.1 L'enfer, les Enfers.....	43
2.2.2 La déshumanisation.....	46
2.2.3 Le transport vers le camp	49
2.3 Brodeck comme témoin	53
2.3.1 Raconter pour les morts.....	53
2.3.2 Revenir dans l'humanité, revenir dans le langage.....	55
2.4 Brodeck, figure du rescapé.....	57
CHAPITRE 3 : CONFIGURATION DU RÉCIT ET DIFFICULTÉ DE RACONTER	61
3.1 Mémoire et temporalité dans <i>Le rapport de Brodeck</i>	62
3.1.1 Passé récent, mémoire volontaire	62

3.1.2	Passé lointain, mémoire involontaire	63
3.2	L'absence d'expression : imprécision, suspension, dissimulation	68
3.2.1	La volonté de ne pas dire	69
3.2.2	L'impossibilité de dire.....	71
3.3	La dérive des événements.....	75
3.4	Énigmatisme de la représentation et victimisation.....	80
PARTIE II : VICTIME ET COUPABLE : LA MÉMOIRE COMME RESPONSABILITÉ.....		85
CHAPITRE 4 : ENTRE INNOCENCE ET CULPABILITÉ		87
4.1	Fragilisation de l'autorité narrative	88
4.1.1	Autorité narrative et non-fiabilité	88
4.1.2	Forme du récit : « Je ne suis pas conteur »	89
4.1.3	Contenu du récit : imagination ou vérité ?.....	90
4.1.4	Doute et suspicion à l'égard du narrateur	94
4.2	Personne n'est innocent, ou le renversement moral généralisé	95
4.3	Confession : le chemin vers l'aveu.....	100
4.3.1	Considérations sur le mode de la confession	100
4.3.2	Le discours confessionnel dans <i>Le rapport de Brodeck</i>	102
4.3.3	L'aveu de la faute.....	107
4.3.4	Entre victime et coupable.....	111
CHAPITRE 5 : LA MÉMOIRE EN QUESTION.....		121
5.1	Mémoire collective, amnésie sélective	121
5.1.1	Des œillères pour tous.....	122
5.1.2	Contrôler la mémoire pour mieux (re)vivre.....	124
5.1.3	Le spectre du négationnisme.....	129
5.2	Culpabilité et responsabilité	132
5.2.1	Raconter le mal, se raconter soi-même	132
5.2.2	La « mémoire apaisée »	136
CONCLUSION.....		141
BIBLIOGRAPHIE		151

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur, monsieur René Audet, pour son œil acéré, sa franchise et ses conseils éclairés tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Merci à Myriam et Gabrielle avec qui j'ai eu la chance de partager un bureau, certes, mais surtout des réflexions enrichissantes et des rires qui, s'ils ne semblaient pas toujours opportuns, n'en étaient pas moins nécessaires et fort appréciés.

Merci également à ma famille et à mes amis de m'avoir soutenu dans ce projet tout en sachant d'instinct qu'à certains moments, il valait mieux s'abstenir de me questionner sur l'avancement de celui-ci...

Enfin, je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) ainsi que la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université Laval pour leur appui financier. Merci tout particulièrement au CRILCQ – Université Laval pour avoir mis en place un environnement agréable et stimulant, où j'ai eu la chance de côtoyer des étudiants et des professeurs passionnés.

INTRODUCTION

Comptant parmi les épisodes les plus marquants de l'histoire contemporaine par son caractère atroce et démesuré, devenue en quelque sorte la mesure étalon du mal qu'est capable de commettre l'homme, la Shoah est non seulement un des événements plus étudiés et commentés par les historiens, mais aussi un des plus racontés par ceux-là même qui l'ont vécu de l'intérieur, soit les survivants des camps de concentration et d'extermination. Dans quelques années, cependant, il ne restera sans doute plus de ces survivants dont certains ont consacré une partie de leur vie à maintenir vivant le souvenir de cet événement, notamment en témoignant de leur expérience. La Shoah deviendra-t-elle alors, se demandent Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman et James Phelan, véritablement « histoire du passé¹ » ? Quoi qu'il en soit, l'ère de « l'après-témoignage » telle que ces derniers la conçoivent ne serait pas définie uniquement sur un plan chronologique par l'absence de survivants de la Shoah; dans le contexte de la création artistique, se situer « après » quelque chose – une œuvre mémorable, un artiste remarquable – suppose en effet de se placer consciemment dans une position d'imitation ou d'hommage². Autrement dit, produire une œuvre ayant pour thème ou cadre la Shoah quelque soixante ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale implique nécessairement de respecter les témoignages déjà publiés. Bien sûr, cela ne signifie en rien qu'en écrivant, en lisant ou encore en étudiant un roman traitant de front ou indirectement de ces événements, l'on doive tenir compte de tous les récits parus depuis 1945, ni qu'il faille renier ce qui n'est pas un pastiche de ces œuvres. Au contraire, un roman qui se contenterait de reproduire certains canevas issus des témoignages serait probablement d'un intérêt assez limité sur le plan littéraire, de la même manière qu'un témoignage qui se serait cantonné à la stricte relation de la réalité concentrationnaire quotidienne aurait failli à une partie de sa mission transmissive, comme l'affirme avec justesse Maurice Blanchot, pour qui un récit comme *L'espère humaine* de Robert Antelme, publié en 1957, soulignait déjà « la nécessité de passer par la fabulation, le choix des événements et donc l'écriture pour tenter de faire entendre des vérités insupportables; forcer l'écoute de ceux qui autrement se

¹ Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman et James Phelan, « “After” Testimony: Holocaust Representation and Narrative Theory », dans Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman et James Phelan (dir.), *After Testimony: the Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, Columbus, Ohio State University Press, 2012, p. 1.

² *Ibid.*, p. 2.

lasseraient vite d’ouïr ce qui a trop longtemps été tenu silencieux³ ». Il n’en reste pas moins que dans une œuvre d’art l’usage du mode fictionnel afin de transmettre un événement réel comme la Shoah apparaît souvent contestable, puisque la fiction délaisse, par sa nature même, l’exigence de vérité au cœur du témoignage⁴, ouvrant alors la porte à un détournement de sens potentiellement répréhensible. Mais ne serait-il pas possible pour une œuvre de fiction de contourner ce problème à la source de bien des tensions encore de nos jours ? Un roman ne pourrait-il pas s’efforcer moins de s’approprier les témoignages que de s’inscrire dans leur héritage et donc en quelque sorte de prendre leur relais, de transmettre un savoir afin d’éviter que celui-ci ne se perde – ce sur quoi repose d’ailleurs toute l’entreprise testimoniale ? À bien des égards, *Le rapport de Brodeck* de Philippe Claudel, paru en 2007 chez Stock, adopte justement une telle posture artistique en adéquation avec celle de « l’après-témoignage » que décrivent Lothe, Suleiman et Phelan. À défaut d’être lui-même un témoin de la Shoah ou un descendant de survivants, comme entre autres Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*), Art Spiegelman (*Maus*) ou plus récemment Jonathan Safran Foer (*Everything is illuminated*), Claudel tente tout de même « de faire passer quelque chose de la parole du témoin⁵ » à travers son roman qui met à distance l’événement en délaissant la précision historique au profit d’une ambiguïté à saveur allégorique, de façon à problématiser par l’écriture un passé aujourd’hui consensuel et autrement difficile à déconstruire⁶.

Le choix de l’ambiguïté peut s’expliquer par le fait que, pour le romancier qui souhaite écrire une fiction sur la Shoah ou même seulement évoquer celle-ci à l’intérieur d’une fiction, la circonspection demeure encore aujourd’hui de mise. Bien que la libération du camp d’Auschwitz par l’Armée rouge date déjà de plus de soixante ans, la Shoah demeure un sujet tellement sensible, ayant été « à la fois refoulé et canonisé⁷ » dans l’histoire comme dans

³ Maurice Blanchot dans Sarah Kofman, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1987, p. 44.

⁴ Maria Cotroneo, *Entre fiction et témoignage : les enjeux théoriques de la pratique testimoniale et la présence du doute dans les récits de la Shoah d’Elie Wiesel et d’Imre Kertész*, thèse de doctorat en études littéraires, Québec, Université Laval, 2013, f. 121.

⁵ Carole Dornier et Renaud Dulong, « Introduction », dans Carole Dornier et Renaud Dulong (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2005, p. XV.

⁶ Anne Roche, « Pour un panorama critique de la première décennie du XXI^e siècle », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d’un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 18.

⁷ Dominick LaCapra, préface à *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, p. xi.

l'imaginaire collectif, qu'il est encore aujourd'hui nécessaire de l'aborder et surtout de la représenter avec circonspection. Bon nombre d'œuvres se sont d'ailleurs fait reprocher par la critique et par certains survivants des camps une esthétisation des faits malvenue, voire indécente. Du côté cinématographique, on peut entre autres penser à la minisérie américaine *Holocauste*⁸ ou plus récemment aux films *La vie est belle*⁹ de Roberto Benigni et *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg, lequel succomberait d'ailleurs à la tentation du « kitsch de l'horreur¹⁰ » en colorisant en rouge le manteau de la petite fille du ghetto afin de trancher sur l'image noir et blanc. Pour ce qui est du domaine littéraire, il suffit de rappeler la controverse entourant *Treblinka* de Steiner, la supercherie des *Fragments*¹¹ de Benjamin Wilkomirski ou encore l'attribution du prix Goncourt aux *Bienveillantes* de Jonathan Littell pour voir se déchirer à nouveau la sphère artistique à propos de la pertinence et de la manière de représenter la Seconde Guerre mondiale et la Shoah.

C'est en partie à cause de ce contexte traversé de tensions que, dans une entrevue accordée au *Nouvel Observateur*, Claudel qualifie son roman de « parabole sur la Shoah » et non de « livre sur la Shoah »¹², insistant ainsi sur la distance que son œuvre fictionnelle prend soin d'adopter par rapport à l'événement. À l'opposé de cette intention, on retrouve par exemple Littell qui se fait fort d'avoir, en préparation des *Bienveillantes* – dans lequel il « choisit de raconter l'histoire totale de la Shoah¹³ » –, consulté, compilé et parfois même recopié des

⁸ Dans un texte brûlant paru dans le *New York Times*, Elie Wiesel décrit la minisérie comme une banalisation de la Shoah qui, en plus de stéréotyper les Allemands et les Juifs, mélange dangereusement la fiction et les faits en ce qu'elle contiendrait « trop de drame, pas assez de documentaire » (Elie Wiesel, « Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction », dans *New York Times*, 16 avril 1978, p. 75, notre traduction).

⁹ Un article éclairant de Cécile Vigour résume d'ailleurs les accusations portées à l'encontre du film de Benigni : « Travestissement de la réalité, banalisation de la barbarie la plus terrible, transgression d'un tabou par la réalisation d'une fiction humoristique – les accusations ne manquent pas pour faire de *La Vie est belle* un film criminel. » (Cécile Vigour, « Shoah et cinéma : étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann et *La Vie est belle* de Roberto Benigni », dans *Terrains & travaux*, n° 3 (2002), p. 57.)

¹⁰ Anne Beyaert, « Comment représenter la Shoah ? », dans *Communication et langage*, n° 120 (2/1999), p. 96-97.

¹¹ Cf. Carl Tighe, « Faking a life », *Writing and Responsibility*, Londres, Routledge, 2005, p. 90-102.

¹² Grégoire Leménager, « Une parabole sur la Shoah », dans *Le Nouvel Observateur*, 23-29 août 2007, p. 55.

Dans un même ordre d'idées, le journaliste Jean-Claude Lebrun affirme que « [c]e récit connu [de la déportation aux camps], Philippe Claudel l'élève à une hauteur symbolique. Il laisse tout apparaître reconnaissable, mais à la manière détournée d'un conte. » (Jean-Claude Lebrun, « Une histoire, un conte, un mythe », dans *l'Humanité*, 22 novembre 2007, p. 22).

¹³ Catherine Coquio, « Les “bourreaux” en héritage. Remarques sur le témoin et l'héritier à propos des *Bienveillantes* », dans Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Éditions Petra, 2012, p. 359.

ouvrages historiques sur le sujet et des archives de toutes sortes¹⁴, revendiquant par là une légitimité historique que ne réclame en aucun cas l'auteur du *Rapport de Brodeck*. Nous l'évoquons plus haut, ce roman fait plutôt partie de ceux qui, plus modestement peut-être, s'efforcent « de faire passer quelque chose de la parole du témoin ». En l'occurrence, cette parole repose principalement sur l'intenable posture de témoin qu'endosse implicitement dans le roman le narrateur et personnage principal, Brodeck. Mentionnons avant tout que, comme le montre Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, l'origine latine du terme actuel de « témoin » est double. Il peut tour à tour référer au *testis*, le tiers qui apporte son éclairage sur des événements auxquels il n'a pas directement participé¹⁵, ou au *superstes*, « celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner¹⁶ ». Ce dernier, contrairement au *testis*, n'est pas assez neutre pour établir des faits en vue par exemple d'un procès. Or, dans le roman qui nous intéresse, Brodeck se trouve à endosser ces deux versants difficilement conciliables du rôle de témoin, coincé entre l'objectivité et la subjectivité. D'une part, il est chargé de témoigner avec le plus de fidélité possible d'un événement auquel il n'a pas directement participé et d'autre part il entreprend de témoigner de certains événements qu'il a lui-même vécus. Mis de l'avant dès les premières pages, le caractère paradoxal de sa mission souligne d'emblée la problématique de la représentation du passé qui ne fera que s'accroître tout au long du roman.

Plus précisément, Brodeck se voit d'abord forcé d'écrire un rapport officiel sur un meurtre collectif commis dans son village. C'est que, peu après la guerre, alors que les ravages de celle-ci étaient toujours frais dans les mémoires, un mystérieux étranger est arrivé dans ce petit village anonyme isolé au cœur des montagnes, où personne de l'extérieur n'était encore venu depuis la fin du conflit. La curiosité des habitants à son égard a toutefois rapidement fait place à la suspicion lorsqu'il a commencé à poser des questions sur le village, pour finir par se muer en une haine inspirée par la peur. Finalement, quelques jours après avoir confronté les villageois aux diverses fautes, compromissions et bassesses dont

¹⁴ Samuel Blumenfeld, « Jonathan Littell : “La vraie parole d'un bourreau n'existe pas” », dans *Le Monde des livres*, 1^{er} septembre 2006, p. 3.

¹⁵ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages (Bibliothèque Rivages), 1999, p. 17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 17-18.

ceux-ci s'étaient rendus coupables au cours des années précédentes, l'étranger est assassiné dans des circonstances qui demeurent nébuleuses.

En parallèle au rapport commandé par ses concitoyens et étroitement suivi par les autorités villageoises, qui semblent d'ailleurs ne pas tellement tenir à ce qu'il soit rendu public, Brodeck entame la rédaction d'un récit dans lequel il raconte rétrospectivement, en plus des circonstances entourant le meurtre de l'étranger, sa vie depuis qu'il a été accueilli, enfant, au village en tant qu'orphelin exilé et tous les sévices et persécutions dont il a été victime au cours du temps. On apprend également que, si sa femme Emélia est aussi végétative, absente au monde, c'est parce que, pendant qu'il était déporté dans un camp de concentration semblable aux camps nazis, elle a été victime d'un viol collectif de la part des soldats occupant la région et même de certains villageois. Il s'agit là justement d'un de ces événements que les villageois auraient préféré oublier, mais que l'étranger leur a rappelé de force. C'est autour de ces événements pénibles ainsi que du meurtre de ce dernier que se joue tout au long du roman une véritable lutte pour la mémoire entre les différents personnages, la plupart voulant à tout prix oublier afin de passer à autre chose et d'éviter d'affronter leur faiblesse, tandis que certains, comme Brodeck, choisissent de se souvenir envers et contre tout, tentent de faire la paix – si cela est seulement possible – avec leur passé.

Néanmoins, à mesure que le roman avance, plusieurs doutes naissent quant à la crédibilité et à l'innocence de Brodeck, une certaine perplexité s'installe à propos de l'intégrité du narrateur : pourquoi autant d'incertitudes, de secrets ? Ce qui apparaissait comme une manifestation de l'indicible liée à la dureté extrême de l'expérience concentrationnaire et aux drames personnels vécus par le narrateur s'apparente de plus en plus à un non-dit, à une faute difficilement avouable qu'il aurait commise. Son récit converge d'ailleurs, à force d'allusions, de détours et d'hésitations, vers l'aveu d'un crime qu'il a lui-même commis lors de sa déportation et qui depuis pèse lourdement sur sa conscience, malgré les circonstances extrêmes dans lesquelles il a eu lieu. À l'instar de la majorité des autres personnages, Brodeck se trouve alors lui aussi marqué par la culpabilité, lui qui était pourtant représenté comme une victime innocente depuis le tout début du roman.

Dans ce mémoire, nous nous concentrerons justement sur le personnage de Brodeck, qui incarne à lui seul les principales préoccupations soulevées, encore de nos jours, par la mé-

moire d'événements aussi tragiques que la Deuxième Guerre mondiale et la Shoah, lesquels ont marqué durablement et en profondeur l'imaginaire collectif occidental. En fait, nous montrerons que l'essentiel de la tension romanesque dans *Le rapport de Brodeck* repose sur le déchirant rapport avec la mémoire qu'entretient le narrateur et héros, autant sur le plan intime que dans ses relations avec les autres personnages. Cette tension met de surcroît en lumière une conception particulière de la mémoire, qui refuse la simplification et le manichéisme ayant souvent prévalu depuis que le dévoilement de l'horreur d'Auschwitz a entraîné un égarement moral et une perte de sens – sens de l'humain, sens de la raison, sens de l'éthique, sens de Dieu – considérables au sein de nos sociétés¹⁷. D'une part, la tension narrative se trouve pour le moins renforcée par ce problème de la représentation du passé puisque le roman est tout du long placé sous le signe de la difficulté de dire, d'écrire, de raconter, ce qui retarde constamment le récit. D'autre part, une tension énonciative, liée à l'éthique du narrateur, va aussi en s'accroissant à cause de la pression croissante qu'un passé longtemps maintenu nébuleux exerce sur Brodeck. Vaut-il mieux révéler ou dissimuler ? Telle est la question au cœur du *Rapport de Brodeck*. La tentative de concilier les rôles de victime et de coupable fait en effet osciller le récit de Brodeck de plus en plus, au fur et à mesure que le roman avance, entre le témoignage et la confession; la dynamique du souvenir qui structurait de prime abord le roman en devient alors une de l'aveu; surtout, cette dualité inscrite à l'intérieur du narrateur et personnage principal permet de mettre de l'avant une conception nécessairement nuancée de la mémoire, adaptée à l'ère de « l'après-témoignage » dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui.

Pour l'instant et en dépit de son succès auprès du public et des prix qu'il a remportés pour ses romans¹⁸, aucun ouvrage critique n'a été consacré à Philippe Claudel, mais certains chercheurs se sont tout de même intéressés à sa production romanesque, dont Yvonne Hsieh, qui examine comment les thématiques du crime, du châtement et de la culpabilité traversent son œuvre. Nous croyons toutefois que ces thématiques identifiées par Hsieh

¹⁷ Orietta Ombrosi, « Témoins du désastre : la pensée de T. W. Adorno, M. Horkheimer et E. Levinas à l'épreuve de la Shoah », dans *Fondation pour la mémoire de la Shoah*, [en ligne]. <http://www.fondationshoah.org/FMS/DocPdf/Coinchercheurs/OMBROSI.pdf> [Texte consulté le 12 avril 2014].

¹⁸ Claudel a notamment remporté en 2003 le prix Goncourt de la nouvelle pour *Les petites mécaniques* et le prix Renaudot pour *Les âmes grises*. Il a de plus obtenu le prix Goncourt des Lycéens pour *Le rapport de Brodeck* en 2007.

dans l'œuvre romanesque et cinématographique de Claudel ne doivent pas être envisagées seules, mais méritent plutôt d'être reliées concrètement aux structures intrigantes et à la posture énonciative singulière que l'on retrouve à l'intérieur du *Rapport de Brodeck*. Cela permettra de bien saisir la tension qui anime ce roman tout entier construit autour du dilemme narratif et éthique entre la dissimulation et la révélation.

Quant à l'article de Fransiska Louwagie, « Broder une histoire », publié par la Fondation Auschwitz, même s'il constitue davantage un aperçu des pistes d'analyse possibles qu'une analyse en profondeur, il esquisse tout de même certains aspects auxquels nous nous intéresserons au cours de ce mémoire, tels que le rapport problématique à la mémoire omniprésent dans le roman de Claudel ainsi que la remise en question des catégories du bourreau et de la victime, illustrée notamment par les isotopies de la souillure et de la pureté.

Philippe Mesnard, de son côté, dans « VERSUS, confronter *Les Bienveillantes* au *Rapport de Brodeck* », se livre à une comparaison entre le roman de Littell et celui de Claudel, deux œuvres de la littérature mémorielle contemporaine ayant toutes deux pour horizon référentiel la Shoah et dans lesquelles un narrateur endosse le rôle de témoin. Selon Mesnard, *Les Bienveillantes* présuppose que la question sensible des violences extrêmes que l'homme fait subir à l'homme est compréhensible, voire résoluble, en termes d'actions et de représentation directe, tandis que *Le rapport de Brodeck* met plutôt en place un prisme à travers duquel peut s'effectuer, dans la mesure du possible, la compréhension de cette question. En ce qui nous concerne, nous chercherons justement à expliciter cette fonction de prisme qui repose pour beaucoup sur la représentation du personnage principal et narrateur, dont les préoccupations et les dilemmes acquièrent une résonance universelle.

D'ailleurs, notre approche en ce qui a trait au personnage sera essentiellement sémiopragmatique, c'est-à-dire que nous considérerons celui-ci comme une donnée du texte qui s'actualise tout au long de la lecture. Dans cette optique, nous nous baserons surtout sur la conception du personnage qu'élabore Vincent Jouve dans *L'effet-personnage*, où il se démarque notamment des précédents travaux d'inspiration structuraliste de Greimas, Barthes et Hamon en statuant que « [l']immanentisme absolu mène à l'impasse : le personnage,

bien que donné par le texte, est toujours perçu par référence à un au-delà du texte.¹⁹ » Jouve se propose donc avant tout d'étudier les *effets* produits par le texte au cours de la lecture, soit d'appréhender l'œuvre moins comme construction que comme communication, et il se trouve que le personnage constitue en ce sens un vecteur privilégié : « L'image du personnage est l'objet d'un enjeu : c'est à travers son développement que passe la communication.²⁰ » De notre côté, nous nous intéresserons plus particulièrement à ce que Jouve désigne comme la « perception », laquelle englobe tout ce qui relève de la représentation supportant le personnage au cours de la lecture, donc de la coopération entre le texte et le lecteur, l'image ainsi produite du personnage oscillant continuellement entre le discursif (elle est construite par le discours) et le référentiel (elle renvoie à une extériorité)²¹. Autrement dit, la reconstitution mentale du personnage repose avant tout sur les données fournies par le texte et est complétée à l'aide de l'encyclopédie du lecteur²², autant dans le registre intertextuel (les autres figures issues d'autres textes que peut rappeler la figure romanesque) qu'extratextuel (le savoir culturel, social, etc., issu de son propre monde d'expérience). Enfin, « [l]e texte est d'abord conçu pour être lu dans sa progression temporelle, et si l'on veut savoir comment il fonctionne, force nous est d'en tenir compte²³ », écrit Jouve. C'est pourquoi, justement, notre mémoire est globalement structuré en fonction de la transformation progressive que subit l'image-personnage de Brodeck, la dualité de celui-ci devenant de plus en plus marquée à mesure qu'avance le roman.

Dans un premier temps, nous montrerons que dans *Le rapport de Brodeck* le personnage principal est d'emblée représenté comme une victime de manière à susciter l'indulgence et la bienveillance du lecteur. En cela, le roman s'inscrit parfaitement dans son époque puisque, comme le met en évidence Ewa Bogalska-Martin, la symbolique de la figure de la victime – héritée principalement du traumatisme d'Auschwitz – se trouve au cœur de la pensée occidentale depuis les années 1980 :

¹⁹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 10.

²⁰ *Ibid.*, p. 50.

²¹ *Id.*

²² Le lecteur mentionné ici n'est évidemment pas le « lecteur réel », mais bien le « lecteur virtuel », ainsi que Jouve rebaptise le « lecteur implicite » développé par Wolfgang Iser dans *L'acte de la lecture* et qui « renvoie à la somme des instructions du roman sur la façon dont il doit être lu » (*ibid.*, p. 18).

²³ *Ibid.*, p. 21.

l'imaginaire victimaire représente le noyau central de l'imaginaire social et du conscient et de l'inconscient collectif de l'Occident, sans avoir été ni dépassé, ni épuisé. Il est aujourd'hui un élément principal et un point de départ pour la construction de la pensée sur soi et sur les autres, il fonde une morale universelle de l'humanité. L'existence de la pensée victimaire marque notre contemporanéité et participe à la construction consciente et inconsciente d'une nouvelle phase d'évolution de l'Occident dans laquelle les nouveaux témoins, porteurs de l'expérience victimaire, occuperont désormais le devant de la scène.²⁴

La figure de la victime apparaît donc comme un moyen privilégié non seulement d'appréhender le passé, mais aussi de parler de l'humain²⁵, d'essayer de le comprendre, lui et la société dans laquelle il évolue, ce qui, en plus de son indéniable potentiel dramatique, explique sans doute une partie de sa popularité dans la littérature et les arts en général. D'ailleurs, lorsque – comme Brodeck en l'occurrence – un personnage victime en vient à attirer la sympathie, écrit James T. Day, cela peut-être dû soit à la présence dans l'œuvre d'une rhétorique de victimisation, soit à des facteurs extrinsèques qui conditionnent les habitudes interprétatives du lecteur²⁶. Dans *Le rapport de Brodeck*, nous verrons qu'en réalité ces deux processus se conjuguent afin de faire du protagoniste une victime aussi « complète » que possible durant une grande partie du roman.

Le premier chapitre sera l'occasion de montrer que dès le début du roman le personnage principal se trouve au cœur d'un processus de différenciation qui va au-delà de la simple distinction subie par la plupart des héros romanesques; c'est véritablement une marginalisation culturelle et sociale qui se met en place et que nous étudierons principalement à partir des relations qu'entretiennent les différents personnages. Pour ce faire, nous prendrons appui sur les travaux de Danielle Trudel, qui a effectué une analyse psychosociale du personnage excentrique – centrée sur le Survenant du roman éponyme de Germaine Guèvremont – en accordant évidemment une grande attention aux rapports souvent difficiles entre ce dernier et le groupe qu'il perturbe.

²⁴ Ewa Bogalska-Martin, *Entre mémoire et oubli : le destin croisé des héros et des victimes*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 26.

²⁵ À ce sujet, Claire L. Dehon note qu'un personnage victime, parce qu'il se trouve souvent à subir une situation néfaste qu'il n'a pas méritée et sur laquelle il dispose d'assez peu de contrôle et parce qu'il adopte parfois une conduite ne pouvant être jugée selon les normes sociales habituelles, est en mesure de soulever des questions pertinentes à propos notamment des notions de moralité, de destin, de culpabilité et de liberté individuelle. (Claire L. Dehon, « Le personnage victime dans le roman francophone en Afrique subsaharienne », dans *Plaisance : Rivista di letteratura francese moderna e contemporanea*, vol. XI, n° 4 (2007), p. 131.)

²⁶ James T. Day, « Introduction », dans Norman Buford (dir.), *Victims and Victimization in French and Francophone Literature*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, p. IX.

Par la suite, la problématique de la mémoire étant profondément implantée dans *Le rapport de Brodeck*, autant dans la configuration de l'intrigue que dans les rapports entre les personnages ou dans les thèmes abordés, elle ne saurait être cernée sans faire appel à une pluralité d'approches critiques et théoriques. Le fait que le roman emprunte plusieurs éléments diégétiques, thématiques et discursifs aux récits de survivance de la Shoah rend nécessaire de s'intéresser d'une part à certains des plus célèbres de ceux-ci, comme les témoignages de Primo Levi, Elie Wiesel et Jorge Semprún, et d'autre part aux travaux portant sur ces récits. La littérature de la Shoah a en effet été largement étudiée depuis la parution en 1992 de l'ouvrage pionnier de l'historienne Annette Wieviorka *Déportation et génocide*, portant sur la mémoire du génocide au sein de la société de l'après-guerre. Ainsi, Alain Parrau, dans *Écrire les camps*, est un des premiers à effectuer une analyse proprement littéraire – et non plus seulement historique ou sociologique – de certains témoignages qui, tels ceux de Levi, Antelme et Charlotte Delbo, ont la particularité de s'inscrire dans le champ de la littérature, contrairement à d'autres témoignages plus bruts. Par la suite, de nombreux chercheurs se sont intéressés aux rapports complexes qui existent entre l'écriture et la Shoah, comme Anny Dayan Rosenman, qui insiste tout particulièrement dans *Les alphabets de la Shoah* sur les différents enjeux de transmission présidant à l'avènement du témoignage. S'intéressant également à la forme des témoignages, elle montre que le silence « textuel » par lequel ceux-ci sont souvent marqués – fragmentations, brisures, interruptions, ellipses, blancs, etc. – relève moins d'une stricte impossibilité de dire que d'une position éthique qui signale le refus de certains codes traditionnels du langage et de l'écriture. D'ailleurs, nombreux sont les critiques et chercheurs à s'être penchés spécifiquement sur cet « indicible », soit pour l'avaliser ou le réfuter, soit pour tenter d'en comprendre les tenants et les aboutissants. Alain Goldschläger, par exemple, a traité dans quelques articles de l'apparent désordre que l'on retrouve dans de nombreux témoignages et de ses conséquences sur la réception de ceux-ci. Or, c'est justement sur un tel désordre que se fonde la configuration du récit dans *Le rapport de Brodeck*, le narrateur ayant toutes les difficultés à l'organiser et à raconter les événements en entier. Cet intérêt pour la notion d'indicible trouve aussi écho dans les travaux de Michaël Rinn qui se livre à une analyse du fonctionnement textuel et sémiotique de récits marqués par l'indicible, lequel est donc abordé comme un « art du langage » constitué de stratégies discursives pouvant être isolées,

définies et donc reproduites. Quant au narrateur du *Rapport de Brodeck*, la cause de sa difficulté à raconter n'est pas connue avec certitude avant la fin du roman. Néanmoins, le contexte historique sous-entendu et la présence de divers éléments issus de la littérature de témoignage de la Shoah – processus de déshumanisation, honte d'avoir survécu, tiraillement intérieur entre l'incapacité de raconter et la nécessité de dire, etc. – conduisent à assimiler cette difficulté à l'indicible souvent présent, au premier plan ou en filigrane, dans les récits de survivance. La parole du narrateur et personnage principal du roman se voit donc associée à celle du témoin de la Shoah, ainsi que nous le verrons dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

Il ne faut cependant pas perdre de vue que celui-ci ne porte pas sur le véritable témoignage d'un survivant de la Shoah, mais bien sur une fiction reprenant certains des codes de la littérature de la Shoah et du témoignage. Or, le lien entre ceux-ci et la fiction a été relativement peu étudié au cours des dernières années, hormis pour montrer que la fabulation est indissociable du mode testimonial²⁷. Il est en revanche moins courant que soit étudiée la manière dont la Shoah peut être en quelque sorte *fictionnalisée*, comme c'est le cas dans *Le rapport de Brodeck*. Tout de même, l'ouvrage *Le génocide dans la fiction romanesque* de Charlotte Wardi, quoiqu'il date quelque peu (1986), offre des pistes d'analyse intéressantes quant à l'utilisation de la Shoah comme horizon référentiel et la recherche de vraisemblance qui en découle généralement. Cette vraisemblance se trouve aussi au cœur de la démarche de Barbara Foley, qui propose dans un article une taxinomie des fictions prenant pour cadre ou pour sujet la Shoah en fonction notamment du degré de vraisemblance qu'elles adoptent. Selon cette classification, *Le rapport de Brodeck* relèverait d'une part du type « pseudo factuel », qui consiste à imiter un mode de discours non fictionnel (journal, mémoire, etc.) référant au monde historique. D'autre part, on pourrait également le relier aux romans « non réalistes », lesquels se détachent à divers degrés de la spécificité de la Shoah afin de mettre en place une exploration psychologique, thématique ou éthique, plus abstraite et impliquant souvent des procédés narratifs plus audacieux, ce qui explique qu'ils sont en général les plus acclamés par la critique. Marie Bornand réalise quant à elle,

²⁷ Cf. Jean Bessière, « Préface : Pourquoi dire à la fois littérature, fiction, témoignage et vérité ? », dans Jean Bessière et Judit Maar (dir.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Paris, L'Harmattan (Les Cahiers de la nouvelle Europe), Paris, 2005, p. 7-9 et Régine Waintrater, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot, 2003.

dans *Témoignage et fiction*, une étude pragmatique de certaines « fictions de témoignage » aux formes ambiguës (*La peste* d'Albert Camus, *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, etc.) dans lesquelles le narrateur-auteur ferait office de témoin indirect, de relais, pour que ce soit le lecteur qui en vienne à occuper la place de témoin, donc de « partenaire actif, engagé [...] dans l'élaboration d'une mémoire culturelle des événements²⁸ », un processus de transmission par la fiction qui, comme on le verra davantage au dernier chapitre de ce mémoire, se retrouve également dans *Le rapport de Brodeck*.

En outre, la difficulté de raconter que nous avons évoquée plus haut, cette résistance du récit, a un impact majeur sur la mise en intrigue, qui se trouve marquée par l'incomplétude et le retardement des événements narrés grâce entre autres à un usage récurrent de l'allusion, du sous-entendu et de la digression. Afin de bien saisir la configuration narrative particulière du *Rapport de Brodeck* et de mettre en évidence ses conséquences sur la lecture, nous ferons notamment appel aux travaux de Raphaël Baroni. Ce dernier cherche à réactualiser la notion d'intrigue afin de mettre davantage de l'avant l'aspect passionnel de la lecture en proposant une dynamique de la tension narrative et de sa résolution inspirée entre autres des travaux portant sur les effets de la narrativité de Meir Sternberg, de ceux de William Brewer sur les modes d'exposition du récit ainsi que de ceux sur la performance interprétative d'Umberto Eco. Ainsi, à l'aide des effets émotionnels de l'intrigue – le suspense, la curiosité, la surprise – que décrit Baroni, nous montrerons que la configuration du récit ainsi que certains des procédés discursifs et narratifs employés dans *Le rapport de Brodeck* caractérisent significativement le narrateur et personnage principal, Brodeck, de manière à ce qu'il apparaisse en tous points comme une victime aux yeux du lecteur.

Dans la deuxième partie de ce mémoire, nous verrons que la représentation plutôt lisse de Brodeck en victime est finalement remise en question par un retournement prenant place vers la fin du récit et qui, au-delà de la surprise qu'il suscite chez le lecteur, donne un tout nouveau sens au dilemme éthique contenu dans le roman. D'abord, nous montrerons au quatrième chapitre qu'un doute vient à naître quant aux capacités de raconter et à l'intégrité de Brodeck, donc que sa crédibilité comme narrateur s'en trouve entachée. Nous étudierons cette fragilisation de la confiance accordée au narrateur en nous basant entre autres sur cer-

²⁸ Marie Bornand, *Témoignage et fiction : les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 228.

tains travaux portant sur l'autorité narrative et la narration non fiable. Selon Cécile Cavillac, pour qu'un narrateur dispose d'une certaine autorité suscitant la confiance en lui et par conséquent en son récit, il doit à la fois être tenu pour véridique, digne de foi et sincère ainsi que paraître compétent et cohérent dans sa relation des faits. C'est d'ailleurs à ces qualités du narrateur susceptibles d'entraîner l'adhésion du lecteur au récit que s'intéressent les recherches sur la narration non fiable, populaires dans la critique anglo-saxonne (qui en parle sous le terme d'*unreliability*). Wayne C. Booth, premier à avoir introduit ce concept en 1961, a entraîné dans son sillage bon nombre de théoriciens, dont James Phelan, Monika Fludernik et Ansgar Nünning. Ce dernier, délaissant le concept d'auteur implicite utilisé par Booth, préconise une approche cognitive fondée sur la perception du lecteur : « la narration non fiable ne doit pas être considérée comme un écart par rapport aux normes de l'auteur implicite, mais comme une décision interprétative de la part du lecteur ou du critique²⁹ ». Cette approche nous apparaît particulièrement opérante afin d'étudier spécifiquement les effets de la remise en question des capacités et de la sincérité du narrateur, qui fait naître et grandir le doute et la suspicion à l'égard de celui-ci chez le lecteur.

De plus, à travers la tension énonciative croissante qui s'installe dans *Le rapport de Brodeck* s'opère un changement significatif : le mode testimonial auparavant dominant en vient à cohabiter avec celui de la confession au fur et à mesure que le récit se rapproche de son point culminant, soit l'aveu de culpabilité de Brodeck. Le récit semble alors relever d'un mode hybride, entre témoignage et confession, en adéquation avec la dualité inscrite dans le narrateur et personnage principal. Après nous être intéressé au témoignage dans la première partie de ce mémoire, il convient désormais de traiter aussi, quoique plus brièvement, de la présence de la confession dans le roman. Or, l'étude de la confession littéraire – laquelle est plus ou moins semblable dans son objectif et dans sa forme à son pendant religieux – s'est souvent cantonnée aux exemples canoniques de saint Augustin et de Jean-Jacques Rousseau. C'est d'ailleurs à partir des œuvres de ceux-ci que la philosophe María Zambrano en arrive, dans son ouvrage *La confession, genre littéraire*, à considérer la confession comme la méthode par excellence pour réconcilier la vérité et la vie puisqu'elle invite chacun à exposer ses échecs, à apparaître à découvert pour mieux renaître ou, plutôt, pour renaître meilleur. De son côté, Dennis A. Foster cherche à comprendre la relation qui se noue entre

²⁹ Sylvie Patron, *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 143.

l'auteur et le lecteur d'un texte. Pour ce faire, il se concentre sur les récits confessionnels (qui sont eux-mêmes des confessions ou qui en mettent en scène), car ceux-ci laissent davantage transparaître le fonctionnement du récit ainsi que les motivations se trouvant à son origine. C'est que la confession implique un engagement plus important que d'autres types de récits : c'est un mode dans lequel les liens qui s'établissent entre le confessant (l'auteur, le narrateur, un personnage) et le confesseur (peut-être un autre personnage, mais à travers lui, invariablement, le lecteur) poussent *nécessairement* ceux-ci à tenter d'interpréter le monde qui les entoure, de comprendre les gens ainsi qu'eux-mêmes. Bref, la confession, plus que tout autre récit, requiert une lecture active : elle conduit le lecteur à se détacher de la simple histoire en suscitant chez lui un désir, voire un besoin de compréhension plus large. En ce sens, nous verrons que la confession présente dans *Le rapport de Brodeck* produit un effet similaire : elle fait naître chez le lecteur un questionnement moral, éthique, qui dépasse les frontières du roman pour embrasser l'humanité en général.

Tout au long de ce mémoire, nous accordons une place privilégiée à la Seconde Guerre mondiale et à la Shoah, car, d'une part, même implicites et anonymes, elles occupent une place fondamentale dans *Le rapport de Brodeck*; d'autre part, l'abondance de la recherche portant sur ces événements ainsi que sur leurs conséquences offre un socle théorique intéressant pour orienter et consolider notre recherche. Dans le cinquième chapitre, cependant, nous nous détacherons sensiblement de ces événements pour envisager plus globalement la problématisation du rapport au passé qu'opère le roman. Ainsi, nous verrons que les multiples tensions, confrontations et jeux de pouvoir présents dans *Le rapport de Brodeck*, de même que la dualité victime-coupable inscrite en nombre de personnages du roman, ont notamment pour fonction de mettre de l'avant la problématique de la mémoire et en particulier cette question fondamentale pour l'individu autant que pour la société : vaut-il mieux se souvenir ou oublier ? Afin de cerner aussi justement que possible la lutte pour la mémoire qui se déroule dans le roman et qui fait d'ailleurs écho à certaines préoccupations actuelles des sociétés occidentales, nous regarderons entre autres du côté de la sociologie. À partir de la notion de « mémoire collective » élaborée par Maurice Halbwachs dans *Les cadres sociaux de la mémoire* et *La mémoire collective*, nous examinerons les différentes visées de ceux qui tentent, dans *Le rapport de Brodeck*, de défendre ou d'imposer aux autres leur propre ensemble de représentations du passé, ce qui ne se fait bien sûr pas sans

conflit. Souvenir ou oubli, acceptation ou déni, commémoration ou négation, le contrôle de la mémoire individuelle ou collective peut prendre différentes formes selon que l'on accepte ou non la responsabilité que représente le passé, surtout lorsque celui-ci remue des événements difficiles. Pour cette partie de notre recherche, nous nous baserons notamment sur les ouvrages d'Alfred Grosser, d'Emmanuel Kattan et d'Ewa Bogalska-Martin. Dans *Le crime et la mémoire*, le premier s'intéresse aux divers discours et attitudes qui ont été adoptés – par des entités nationales, des politiciens, des historiens, des médias, etc. – par rapport à certains crimes du passé, dont la Shoah, afin de fonder ce qui s'apparente à une morale de la commémoration. À titre d'exemple de ces attitudes possibles, Grosser compare la prédominance, dans l'Allemagne des années 1980, du sens de la responsabilité collective à assumer quant au passé, alors qu'à la même époque en France le refoulement prévaut encore trop souvent et qu'en certains domaines la mémoire collective demeure par conséquent trouée ou imprécise. Quant à Kattan, il s'interroge dans *Penser le devoir de mémoire* sur les véritables enjeux qui président de nos jours au « devoir de mémoire » tel qu'il existe en Europe, tout particulièrement en France, et remet en question son caractère trop souvent absolu. « Comment doit-on se souvenir ? », se demande-t-il, pour s'assurer que l'avenir tire bel et bien les leçons du passé. Enfin, Bogalska-Martin pose l'hypothèse que la notion de victime se trouve depuis deux mille ans au cœur de l'imaginaire des sociétés occidentales, mais que c'est seulement depuis Auschwitz qu'il est devenu impossible de confiner la victime dans l'oubli au profit de la tradition héroïque du progrès. À partir de l'étude de l'évolution des représentations de victimes et des discours concernant ces dernières, Bogalska-Martin insiste donc sur le processus de construction de la mémoire ayant longtemps permis à l'humanité de s'épargner la honte et le sentiment de culpabilité, mais qui désormais, dépouillé de sa capacité explicative par la Shoah, fait peu à peu place à un véritable retour sur l'oubli qui engage la responsabilité de l'humanité tout entière.

PARTIE I

LE PERSONNAGE PRINCIPAL COMME VICTIME

Le rapport de Brodeck repose en grande partie sur une tension qui en vient à s'installer autour du personnage principal, qui apparaît dans le roman tantôt comme une victime, ainsi que nous le verrons dans cette partie de notre mémoire, tantôt comme un coupable. Cette représentation en tant que victime, qu'opprimé, relève d'abord du traitement différentiel de Brodeck par rapport aux autres personnages habitant le village ainsi que des relations qui s'établissent entre eux. Par la suite, cette représentation se trouve renforcée par l'expérience concentrationnaire vécue par le protagoniste. Disséminée dans l'ensemble du roman, elle assimile le personnage de Brodeck aux rescapés de la Shoah, dont la portée des témoignages a été considérable dans la société occidentale. Enfin, la configuration narrative particulière du *Rapport de Brodeck*, marquée par la difficulté qu'éprouve le narrateur auto-diégétique à raconter, participe elle aussi à ériger Brodeck en victime pour la majeure partie du roman.

CHAPITRE 1

MARGINALISATION

Comme pour la plupart des personnages de roman, l'image-personnage de Brodeck, soit la représentation que le lecteur construit progressivement de lui à partir des instructions du texte¹, dépend en partie de ses rapports avec les autres personnages dans l'univers narratif mis en place. Étudier ici la dynamique sociale qui règne au village, lieu principal de l'histoire, nous permettra ainsi d'éclairer le statut du personnage principal, de préciser sa fonction dans l'économie du roman. Nous examinerons d'abord la manière dont, dès le commencement du roman, Brodeck est différencié des autres villageois, puis, à partir de ses relations avec certains personnages, comment il est défini en tant que personnage marginalisé, excentrique. Enfin, nous verrons que l'arrivée d'un étranger, l'*Anderer*, bouleverse considérablement la société que constitue le village, ce qui aura nécessairement des répercussions sur la représentation du personnage de Brodeck.

1.1 Incipit compassionnel

Tout incipit, écrit Andrea Del Lungo dans *L'incipit romanesque*, permet non seulement de construire un univers fictionnel, mais aussi de diriger la lecture, de mettre en place un piège qui, fondé sur l'autorité de la parole d'un narrateur, demande l'adhésion et l'implication émotive du lecteur². Même si plusieurs romans contemporains problématifient leur personnage principal d'entrée de jeu³, dans *Le rapport de Brodeck* le commencement du roman est plutôt l'occasion de créer un éthos avantageux au narrateur et personnage principal grâce à la technique oratoire classique de la *captatio benevolentiae*, soit le fait d'attirer la bienveillance de son interlocuteur, de le disposer favorablement à son égard dès le début du discours⁴. D'emblée, Brodeck décline son nom, puis s'empresse de clamer son innocence dans une phrase qui rappelle étrangement le début d'un témoignage livré dans un commis-

¹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 40.

² Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil (Poétique), 2003, p. 14.

³ Au Québec, on peut penser entre autres aux romans de François Blais *La nuit des morts-vivants* (Québec, L'instant même, 2011) et *Document 1* (Québec, L'instant même, 2012), dont les personnages se dénigrent eux-mêmes dès l'incipit en se décrivant explicitement comme des ratés, ou encore à *Chant pour enfants morts* de Patrick Brisebois (Montréal, Le Quartanier, 2011), qui débute avec un personnage se préparant à tromper sa copine sans faire preuve du moindre remords.

⁴ Hendrik van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion (Champion Classiques. Références et dictionnaires), 2005, p. 84.

sariat de police ou la défense d'un accusé dans une cour de justice : « Je m'appelle Brodeck et je n'y suis pour rien. Je tiens à le dire. Il faut que tout le monde le sache. » (RB – 11) Mais de quel crime se déclare-t-il innocent au juste ? Impossible que le lecteur qui entame à peine le roman le sache, car il n'a aucune connaissance des événements antérieurs. L'incipit *in medias res* « le transporte au milieu d'une histoire en plein déroulement, produisant ainsi un effet de dramatisation immédiate⁵ » qui attire davantage l'attention, voire la sympathie, sur le statut d'innocent de Brodeck. Celui-ci prend ensuite soin de se dissocier des autres personnages présents lors de la scène d'ouverture du roman, à l'auberge :

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 : « Toi tu sais écrire, [...] tu sais les mots, et comment on les utilise, et comment aussi ils peuvent dire les choses. Ça suffira. Nous on ne sait pas faire cela. On s'embrouillerait, mais toi, tu diras, et alors ils te croiront. » (RB – 11)

D'un côté, la présence du pronom tonique « moi » devant le « je » atone en début d'énoncé isole Brodeck autant comme sujet de la phrase que comme personnage romanesque et centre ainsi le statut d'innocent sur lui exclusivement : « *Moi* je n'ai rien fait » (nous soulignons). De l'autre côté, ceux qui enjoignent Brodeck d'écrire son rapport sont uniquement identifiés comme étant « les autres ». Cette désignation par l'altérité, qui insiste sur la différence par rapport à l'innocent, tend à associer ces « autres » à la culpabilité et à rendre menaçante cette masse d'anonymes.

Ce sont ces « autres » qui, de surcroît, imposent à Brodeck le fardeau de l'écriture grâce à la peur qu'ils lui inspirent : « j'aurais pu me taire, mais ils m'ont demandé de raconter, et quand ils m'ont demandé cela, la plupart avaient les poings fermés ou les mains dans les poches, que j'imaginai serrées autour des manches de leurs couteaux » (RB – 14). Et puisque Brodeck n'a « pas envie de finir comme l'*Anderer* » (RB – 12), il leur obéit. Ce n'est pas seulement le rapport qu'il doit livrer qui est ici précarisé parce qu'effectué sous la contrainte, c'est le fait même de raconter ou d'écrire qui semble une entreprise difficile pour le narrateur. En effet, Brodeck modalise grandement son discours, notamment quand il tente de décrire l'*Anderer* en employant, en moins de sept lignes, deux fois le mot « peut-être » ainsi que des expressions telles « je dois l'avouer », « j'avais l'impression que » et « je

⁵ *Ibid.*, p. 112.

crois » (RB – 12). Une pareille concentration de marqueurs de modalité donne l'impression que les informations transmises par le narrateur sont pour le moins approximatives, ce qui laisse croire que celui-ci ne maîtrise pas complètement son discours, son récit.

De plus, au paragraphe suivant, son hésitation est encore plus explicite alors qu'il cherche un moyen de raconter adéquatement ce qui s'est produit à l'auberge : « Juste après... juste après le.... je ne sais pas comment dire, disons l'événement, ou le drame, ou l'incident. À moins que je dise l'*Ereigniës*. *Ereigniës*, c'est un mot curieux, plein de brumes, fantomatique, et qui signifie à peu près "la chose qui s'est passée". » (RB – 13) Ici, la difficulté de raconter de Brodeck est telle qu'elle entraîne un changement de langue. La langue commune ne suffit pas pour exprimer l'horreur, elle ne permet pas de « qualifier l'inqualifiable » (RB – 13), contrairement au « dialecte » dont les mots ont des sens plus mouvants. Le « dialecte », en somme, par son imprécision naturelle, correspond davantage au discours incertain de Brodeck et constitue un moyen supplémentaire pour le narrateur d'exprimer son hésitation. Plus loin, Brodeck va même jusqu'à commenter son propre récit en le plaçant d'ores et déjà sous le signe de l'échec potentiel : « Je vais essayer de ne pas réduire ce qui est très difficile, et très complexe. Je vais essayer. Je ne promets pas que j'y arriverai. » (RB – 14) Bref, à peine a-t-il entrepris son récit que Brodeck souffre déjà d'un manque d'assurance flagrant, comme l'indiquent les traces d'incertitude dans son discours et ses aveux d'inaptitude. Après s'être dès le début de son récit positionné avantageusement sur un plan moral en déclarant solennellement son innocence, Brodeck, en tant que narrateur, ne paraît ni totalement crédible ou fiable. Il peut sembler étrange de voir un narrateur se disqualifier de la sorte en avouant ne pas savoir comment dire et ne pas être certain de pouvoir dire. Toutefois, la pression que « les autres » exercent sur lui pour qu'il rende compte de ce qui s'est passé peut pour le moment justifier, voire excuser cet apparent déficit d'assurance. Surtout, cette difficulté à raconter participe elle aussi à la construction d'un personnage toujours en position de faiblesse, que ce soit par rapport aux autres personnages ou à l'écriture lui incombant, mais qui, malgré l'adversité, demeure sincère, droit. Liesbeth Korthals Altes souligne effectivement qu'une écriture voulant suggérer une impression de sincérité re-

gorge souvent de marques énonciatives d'hésitation ou de malaise⁶ de l'ordre de celles que nous venons de présenter. Celles-ci contribuent autant à l'éthos, en renforçant paradoxalement l'impression de fiabilité que le narrateur dégage, qu'au pathos, en tendant à démontrer que les émotions éprouvées par le narrateur sont authentiques⁷, favorisant ainsi l'attachement émotionnel du lecteur envers celui qui s'acharne à révéler une vérité difficile.

En outre, la démonstration d'impuissance de Brodeck est ponctuée d'appels à la clémence et à l'indulgence du lecteur : « Je suis certain que vous seriez comme nous si vous aviez connu la guerre, ce qu'elle a fait ici, et surtout ce qui a suivi la guerre... » (RB – 13); « On n'en pouvait plus, vous savez. » (RB – 14). Dans les premiers balbutiements du roman, la proclamation d'innocence et l'aveu de faiblesse du personnage principal suggèrent que celui-ci cherche à obtenir la faveur du lecteur en faisant naître chez lui un sentiment de compassion à son égard. En cela, d'ailleurs, le roman de Claudel pourrait être rapproché du témoignage, lequel établit, selon Annette Wieviorka, un « pacte compassionnel » entre celui qui témoigne et celui qui reçoit le témoignage. Car ce dernier « s'adresse au cœur, et non à la raison. Il suscite la compassion, la pitié, l'indignation, la révolte même parfois.⁸ » En plus d'être fondé sur l'exhibition de la souffrance de l'individu, ce « pacte compassionnel » met l'accent sur la manifestation émotionnelle de l'émetteur, provoquant chez le lecteur un sentiment d'empathie pour celui qui souffre⁹. Et dans *Le rapport de Brodeck*, la difficulté de raconter de Brodeck et sa détresse d'être le seul innocent le désignent clairement comment étant celui qui est vulnérable, « celui qui souffre ». Ainsi, l'instant dramatique crucial que représente le commencement du *Rapport de Brodeck* permet d'esquisser un univers romanesque manichéen à l'intérieur duquel « les autres », c'est-à-dire la quasi-totalité des villageois, suscitent la répulsion par leurs caractéristiques négatives telles qu'une culpabilité sous-entendue, une attitude menaçante, voire oppressante, tandis que Brodeck, en endossant le rôle du héros faible et innocent, détenteur involontaire du pouvoir très relatif de l'écriture, attire l'empathie, la compassion.

⁶ Liesbeth Korthals Altes, « Sincerity, Reliability and Other Ironies – Notes on Dave Eggers' *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* », dans Elke D'Hoker et Gunther Martens (dir.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2008, p. 116.

⁷ *Id.*

⁸ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 179.

⁹ Dominique Mehl, citée par Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, *op. cit.*, p. 179.

1.2 Témoin à charge ou témoin de complaisance ?

La dichotomie que nous venons de décrire entre Brodeck et les autres villageois n'est pas uniquement présente dans les premières pages du *Rapport de Brodeck*. Bien au contraire, pendant une bonne partie du roman, les rôles des deux parties antagonistes se renforcent : les villageois sont de plus en plus hostiles, alors que Brodeck est de plus en plus ostracisé. Göbbler, son voisin, ne se gêne d'ailleurs pas pour s'introduire à deux reprises dans la resserre où Brodeck tape son rapport afin de vérifier l'avancement de l'écriture. En ces occasions, il impose sa présence physique, autant par sa silhouette menaçante dans l'embrasure de la porte lorsqu'il lance « Je veille, Brodeck... Attention à toi ! » (RB – 91), que par le bruit qu'il fait en tournant lentement autour de la resserre, comme un prédateur traquant une proie, et qui donne à Brodeck « le sentiment d'être pris dans un étau invisible et qu'une main tout aussi invisible se refermait peu à peu. » (RB – 90) Invisibles, cet étau et cette main, car, même si Göbbler agit comme un geôlier, Brodeck n'est pas à proprement parler prisonnier. Göbbler, et d'autres villageois qui l'interrogent suspicieusement sur les raisons de ses déplacements, mettent plutôt en place une surveillance constante (« je suis sous leurs regards, à chaque instant » (RB – 266)) dans l'objectif de s'assurer qu'il s'attelle réellement à la rédaction du rapport, qu'il est sous leur contrôle et donc d'autant plus vulnérable.

Il n'y a pas que l'avancement du rapport qui préoccupe les villageois au point de menacer celui qui l'écrit. Dès le lendemain de l'assassinat de *l'Anderer*, par exemple, Göbbler fait preuve d'une certaine cruauté en faisant exploser un escargot d'un coup de bâton avant de murmurer : « Fais attention à toi, Brodeck... [...] Fais attention, il y a déjà eu assez de malheur... » (RB – 36) Ce meurtre de l'inoffensif mollusque fait explicitement comprendre que le rapport de Brodeck a intérêt à disculper les villageois, sans quoi il ne sera guère difficile de se débarrasser de lui. Comme si cela ne suffisait pas, Orschwir, le maire du village, menace également le protagoniste à mots couverts. Il cherche à son tour à influencer le contenu du rapport lorsqu'il propose à son auteur de visiter sa porcherie. En effet, afin de qualifier les porcs qui ont survécu jusqu'à l'âge adulte, ces bêtes immenses et blêmes qui se vautrent dans la boue noire avec lassitude, Orschwir parle de « sagesse » :

Mais parfois, Brodeck, la sagesse n'est pas ce qu'on croit. Ceux que tu as devant toi sont des fauves. De vrais fauves, sous leurs allures de baleines terrestres, des fauves sans cœur et sans esprit. Sans mémoire aussi. Il n'y a que leur ventre qui compte, leur ventre, ils ne songent qu'à une chose, tout le temps, c'est de pouvoir le remplir. [...] Ils pourraient man-

ger leurs propres frères, leur propre chair, ça ne les dérangerait pas, ils ne font pas de différence. [...] Ils mangent de tout, Brodeck, sans jamais se poser de questions. De tout... Comprends-tu ce que je dis ? Ils ne laissent rien derrière eux, aucune trace, aucune preuve. Rien. Et ils ne pensent pas Brodeck, eux. Ils ne connaissent pas le remords. Ils vivent. Le passé leur est inconnu. Ne crois-tu pas que ce sont eux qui ont raison ? (RB – 55).

Par le biais de cette brève allégorie sur le devoir de mémoire – sur lequel nous reviendrons plus en détail dans le dernier chapitre –, Orschwir prend soin de servir un nouvel avertissement à Brodeck : les porcs, comme les villageois coupables d'avoir tué *l'Anderer*, ont choisi ce qui constitue la voie de la sagesse selon Orschwir, soit vivre dans le présent sans regrets ni remords, vivre à tout prix même si cela inclut pour eux de « manger leurs propres frères ». Et le maire conseille implicitement à Brodeck de faire de même, d'écrire son rapport sans creuser trop profondément, sans chercher trop loin pour éviter de s'attirer encore plus d'ennuis. Il lui suggère, bref, de faire de son rapport un témoignage de complaisance qui mettrait les villageois hors de cause. De plus, en faisant ici allusion à la glotonnerie effrénée de son bétail qui fait disparaître toute « preuve », Orschwir laisse croire que le cadavre de *l'Anderer* a été entièrement dévoré, que les seules traces qui subsistent de cet étranger se trouvent dans les esprits, ceux des villageois qui ne diront rien et, surtout, celui de Brodeck.

Ainsi, Brodeck pourrait faire éclater la vérité, mais à force de se faire « menacer à demi-mot » (RB – 91) par les villageois il finit par réaliser pleinement le péril dans lequel il se trouve : « C'était bien moi l'innocent parmi eux tous ! C'était moi ! Le seul ! Le seul... Le seul. Oui, j'étais le seul. En me disant ces mots, j'ai compris soudain combien cela sonnait comme un danger » (RB – 92). Il se trouve en effet dans la position peu enviable de seul témoin à charge possible. Même s'il n'était pas présent lorsque le crime a été commis, son rapport devrait normalement incriminer les villageois, c'est pourquoi ceux-ci tentent à la fois de l'intimider physiquement et de contrôler sa version des faits. La recherche de vérité qu'il a entreprise en tentant de reconstituer les faits ayant mené à la mort de *l'Anderer*, en plus de reposer entièrement sur ses épaules et de l'exclure, semble donc à peu près infaisable. Son rôle de témoin, plutôt que de lui garantir une certaine immunité, le rend ainsi encore plus vulnérable, comme le révèle l'attitude généralement menaçante qu'empruntent les villageois vis-à-vis de lui.

1.3 Tensions sociales au village

1.3.1 La marginalité dans Le rapport de Brodeck

En soi, une marginalisation du personnage principal telle que nous l'avons décrite au point précédent est presque anodine dans la littérature, puisque celle-ci, écrit le critique Hans Mayer,

appartient à la catégorie du singulier. Qu'il s'agisse de la subjectivité créatrice ou de la singularité de la forme et du contenu. Elle traite toujours de cas exceptionnels. Toutes les politiques culturelles appelant à la représentation de la vie quotidienne ont échoué face à cette nécessité.¹⁰

Dans son ouvrage *Les marginaux*, Mayer montre en effet que les personnages hors du commun sont légion dans l'histoire de la littérature, d'Antigone à Dorian Gray en passant par Hamlet et Don Quichotte. Si la littérature exploite autant la marginalité, c'est que la distinction d'un personnage représente un moyen efficace pour faire de celui-ci un héros. Philippe Hamon le montre bien dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage » en définissant plusieurs « procédés différentiels » qui permettent de désigner le héros peu importe le genre littéraire¹¹. Par conséquent, la marginalité de Brodeck, pour être véritablement significative et constituer, plus qu'une simple différenciation, un état social révélateur de tensions, doit être étroitement mise en relation avec le contexte culturel et social dans lequel elle s'inscrit à l'intérieur du roman.

Dans cette optique, nous nous baserons sur l'approche psychosociale que Danielle Trudel a développée afin d'analyser le personnage excentrique¹². Elle attribue à celui-ci le rôle d'enclencher des mécanismes de changement et d'accélérer les processus d'évolution à l'échelle d'un groupe social¹³. L'excentricité, précise Trudel, est caractérisée par la « non-

¹⁰ Hans Mayer, *Les marginaux*, Paris, Albin Michel (Idées), 1994, p. 14.

¹¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil (Points), 1977, p. 154-159. Les procédés en question sont au nombre de six : une qualification, une distribution, une autonomie et une fonctionnalité différentielles, une prédésignation conventionnelle et un commentaire explicite.

¹² Les travaux de Danielle Trudel s'intéressent plus particulièrement au roman *Le Survenant* de Germaine Guèvremont. Trudel y montre comment l'arrivée du Survenant au Chenal du Moine perturbe la petite communauté, non seulement du fait de l'étrangeté du personnage, mais aussi et surtout à cause de l'excentricité fondamentale qu'il porte en lui et qui lui dénie toute possibilité d'intégration. (Danielle Trudel, *L'influence du personnage excentrique dans Le Survenant et quelques romans québécois du XXe siècle*, thèse de doctorat en littérature québécoise, Québec, Université Laval, 2002 et « Ces étrangers d'ici et d'ailleurs », dans *Québec français*, n° 97 (printemps 1995), p. 77-80).

¹³ Danielle Trudel, « Ces étrangers d'ici et d'ailleurs », *art. cit.*, p. 80.

appartenance, c'est-à-dire une pensée et une pratique individuelles différentes de celles du groupe de référence¹⁴ ». Dans *Le rapport de Brodeck*, la majorité des villageois constituent ce groupe de référence relativement fermé qui, au fil des générations, a développé un ensemble de rites, de croyances, de coutumes et de manifestations : les significations sociales. Elles déterminent la spécificité socioculturelle du groupe¹⁵, lequel se doit de *les* préserver afin de *se* préserver : « Chez nous, pour survivre, mieux vaut se fondre, ne rien laisser sail- lir, être aussi simple et brut que le bloc de granit émergeant du plat d'un chaume » (RB – 256), affirme Brodeck en parlant de la méfiance des villageois envers la singularité. On le voit avec cet extrait, la différence est généralement mal accueillie dans un groupe fermé comme le village, régi par le conservatisme. Or, Brodeck se démarque clairement des autres villageois. Une partie de la représentation d'un personnage, écrit Philippe Hamon, se forme « par opposition, par relation vis-à-vis des autres personnages¹⁶ » selon divers axes fondamentaux (sexe : homme ou femme; origine géographique : autochtone ou intrus; idéologie : progressiste ou réactionnaire; etc.). Nous verrons dans les pages qui suivent que l'opposition entre le personnage de Brodeck et l'ensemble du village se construit sur deux axes principaux : l'éducation et l'origine.

En plus d'être mis à l'écart en sa qualité de témoin chargé de disculper les coupables d'un crime auquel il n'a pas assisté, Brodeck se différencie des autres personnages du village par son érudition, qu'il a en grande partie acquise dans la Capitale, où on l'avait envoyé pour faire des études. Cette érudition est d'ailleurs un des prétextes invoqués par les villageois pour lui confier la rédaction du rapport : « Toi, tu sais écrire, tu as fait des études. [...] Tu sais écrire, tu sais les mots, et comment on les utilise, et comment aussi ils peuvent dire les choses. » (RB – 11). De la même façon que Brodeck s'est auparavant accaparé l'exclusivité de l'innocence (« Moi je n'ai rien fait » (RB – 11)), les villageois valorisent ici sa maîtrise du langage. Ils concentrent sur lui la capacité d'écrire (« Toi, tu sais écrire »), ce qui a pour effet de distinguer positivement – pour l'instant – Brodeck, de le placer sur un piédestal qui s'avérera cependant maudit. Plus loin, Wilhem Vurtenhau va jusqu'à attribuer à Brodeck la fonction emblématique de « scribe ». Soulignant leur différence d'éducation, ce dernier

¹⁴ Danielle Trudel, *L'influence du personnage excentrique*, op. cit., f. 4.

¹⁵ *Id.* et Danielle Trudel, « Ces étrangers d'ici et d'ailleurs », art. cit., p. 77.

¹⁶ Philippe Hamon, *loc. cit.*, p. 128-132.

s'étonne par ailleurs d'entendre un tel mot être utilisé par un paysan « qui est si bête et n'a jamais dû ouvrir un livre de sa vie. » (RB – 22) et qui, justement, en déforme la prononciation, le mot « scribe » étant probablement trop sophistiqué et inhabituel pour lui. Par sa signification, le terme « scribe » vient également creuser le fossé intellectuel qui sépare Brodeck des villageois. D'une part, il désigne simplement celui qui, anciennement, avait pour métier d'écrire à la main¹⁷. D'autre part, dans l'Antiquité, un scribe était soit un docteur de la loi juive, un de ces pharisiens que les Évangiles ont dénigré, soit celui « qui écrivait les textes officiels, dans les civilisations sans imprimerie et où les lettrés étaient rares¹⁸ ». On le voit bien avec ces définitions, « scribe », contrairement aux mots « écrivain » ou « auteur », par exemple, qui n'impliquent pas de discrimination par rapport aux non-écrivains ou aux non-auteurs, souligne la singularité de celui qui sait écrire et porte le savoir écrit¹⁹: il détient un pouvoir – intellectuel, social, culturel et symbolique – que les autres ne maîtrisent pas, ce qui fait de lui un être à part, marginal. Bref, ce mot de « scribe » dans la bouche frustrée de Wilhem Vurtenhau et plus largement la perception qu'ont les villageois de l'érudition de Brodeck révèlent un net décalage entre la petite communauté et le personnage principal.

En outre, Brodeck se considère toujours en partie comme un étranger au village – même s'il y est arrivé tout jeune avec Fédorine – et est régulièrement décrit comme tel. Bien qu'elle ne soit jamais explicitement mentionnée, l'origine de Brodeck n'est pas pour autant inconnue. On peut en effet affirmer sans risquer de se tromper qu'il est d'origine juive – ou qu'à tout le moins, dans l'univers romanesque du *Rapport de Brodeck*, sa situation s'assimile à celle d'un Juif européen durant la Seconde Guerre mondiale – grâce à plusieurs indices disséminés dans le roman. Pensons par exemple à la seule information de tout le roman à propos de son physique, qui concerne le « petit bout de chair *absent* entre [ses] cuisses » (RB – 175, nous soulignons) ou bien au premier récit de la déportation qu'il a subie : « On m'a emmené, comme des milliers de gens, parce que nous avons des noms, des visages ou des croyances qui n'étaient *pas comme ceux des autres*. » (RB – 27, nous soulignons). On

¹⁷ *Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009, p. 2331.

¹⁸ Yves Gingras, Peter Keating et Camille Limoges, *Du scribe au savant : les porteurs du savoir de l'Antiquité à la Révolution industrielle*, Montréal, Boréal, 1999, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

le voit dans les deux extraits précédents, Brodeck se définit par rapport aux autres, il insiste sur les éléments apparents et les significations sociales (rite de la circoncision, noms, croyances) qui le différencient des autres villageois, preuve qu'il se trouve bel et bien en marge de la norme qui prévaut au village.

De plus, sa simili-judéité accentue son exclusion, les Juifs en Europe ayant de longue date été isolés de gré ou de force – à l'intérieur des ghettos, notamment – et persécutés au quotidien ou lors d'éruptions de violence telles que les pogroms. C'est même possiblement un de ces pogroms qui a fait de Brodeck un orphelin et entraîné sa fuite sur une charrette tirée par Fédorine. Ils ont ainsi parcouru beaucoup de chemin avant d'aboutir au village : « Nous venions du bout du monde. [...] Nous avons traversé des frontières, des fleuves, des paysages, des cols, des villes, des ponts, des langues, des peuples, des forêts et des champs. » (RB – 74). Ce long parcours, de même que les autres déracinements que subit Brodeck au cours du roman (la fuite de la Capitale à la suite des persécutions, la déportation vers le camp de concentration, l'ultime départ du village), rappellent même la figure du Juif errant. Personnage légendaire originaire de l'Europe médiévale, celui-ci est rejeté partout et par tous, et condamné à errer de par le monde, éternel exilé, jusqu'à l'avènement du Royaume de Dieu sur Terre. À l'instar de cette figure mythique du solitaire, Brodeck n'est à sa place nulle part et, s'il a été bien accueilli par les villageois quand il était enfant, ceux-ci se sont finalement retournés contre lui dans l'adversité, le livrant aux envahisseurs durant la guerre et le menaçant à propos du rapport qu'il doit écrire.

Ainsi, le personnage de Brodeck est construit par opposition ou par contraste avec les autres personnages du roman, particulièrement sur le plan de l'origine et de l'éducation. Les rôles de scribe et d'étranger, en plus de celui de témoin présenté au point précédent, bien qu'il ne les endosse qu'involontairement, contribuent à faire de lui un marginal qui dérange les autres villageois. Pour reprendre la terminologie employée par Trudel, Brodeck est en fait un personnage excentrique endogène (c'est-à-dire faisant partie du groupe de référence) qui « se sent mal à l'aise dans son milieu, c'est-à-dire qu'il prend conscience du désaccord entre ses significations personnelles et celles de la majorité.²⁰ » Aux yeux des autres villageois, Brodeck est susceptible de ne pas remplir adéquatement son rôle dans le

²⁰ Danielle Trudel, « Ces étrangers d'ici et d'ailleurs », *art. cit.*, p. 78.

groupe, de favoriser le changement plutôt que la rassurante immuabilité. Le rapport constitue donc une forme de test : Brodeck peut-il se plier aux « recommandations » d'Orschwir et de Göbblér et fermer les yeux sur la mort de l'*Anderer* ? Autrement dit, peut-il oui ou non agir pour le bien de la société, permettre la préservation de celle-ci et ce, même au détriment de ses convictions personnelles, de son individualité ? Pour mesurer toutes les implications de ce dilemme, il est toutefois nécessaire d'étudier aussi le personnage de l'*Anderer*, qui est pour sa part exclu du groupe de référence de façon beaucoup radicale que Brodeck.

1.3.2 *L'ultime excentrique*

Dès le départ, Brodeck affirme s'être reconnu dans le mystérieux voyageur arrivé au village quelque temps après la guerre : « pour moi, il a toujours été *De Anderer* – l'Autre –, peut-être parce qu'en plus d'arriver de nulle part, il était différent, et cela, je connaissais bien : parfois même, je dois l'avouer, j'avais l'impression que lui, c'était un peu moi. » (RB – 12) Le fait que le voyageur soit d'emblée – et pour le reste du roman, d'ailleurs – désigné par sa différence révèle sans détour le caractère décalé de ce personnage par rapport aux gens du village. De plus, la liste des surnoms de l'*Anderer* que Brodeck présente au début du roman participe à la construction d'un personnage marginal et, aux yeux des villageois du moins, vaguement inquiétant :

Vollaugä – Yeux pleins – en raison de son regard qui lui sortait un peu du visage ; *De Mürmelnër* – le Murmurant – car il parlait très peu et toujours d'une petite voix qu'on aurait dit un souffle ; *Mondlich* – Lunaire – à cause de son air d'être chez nous tout en n'y étant pas ; *Gekamdörhin* – celui qui est venu de là-bas. (RB – 12)

En fait, comme le suggère déjà cet inventaire onomastique, l'*Anderer*, tout juste arrivé de l'extérieur, correspond parfaitement au personnage excentrique exogène que Danielle Trudel définit comme un étranger possédant des significations sociales fondamentalement différentes de celles du groupe de référence²¹. À cet égard, il n'est pas inutile de rappeler que les villageois ont la singularité en sainte horreur : « Chez nous, pour survivre, mieux vaut se fondre, ne rien laisser saillir, être aussi simple et brut que le bloc de granit émergeant du plat d'un chaume. » (RB – 256). Or, dès que l'*Anderer* arrive au village, il fait exactement l'inverse. Par son aspect, d'abord, il étonne et rend perplexe, amenant l'un des

²¹ Danielle Trudel, *L'influence du personnage excentrique*, op. cit., p. 128.

villageois à dire de lui qu'il « était comme une apparition d'une autre époque. J'en suis resté bouche bée. Un vrai personnage de foire, attifé comme on ne fait plus, et trotinant avec ses montures de cirque comme s'il allait à la revue ou sortait d'un théâtre de marionnettes. » (RB – 66). À de nombreuses reprises, les mots utilisés par Brodeck ou d'autres villageois pour parler de l'*Anderer* (« curieux », « drôle », « bizarre », « phénomène », etc.) révèlent sans détour l'anormalité de ce dernier. Plus précisément, c'est souvent son décalage spatial et temporel par rapport au reste des villageois qui retient l'attention du narrateur et des personnages. L'*Anderer* est tour à tour décrit comme celui « qui est arrivé de nulle part » (RB – 119, 130-131) et comme un « personnage d'un autre siècle » (RB – 131), « [h]abillé comme pour prendre place dans une vieille fable pleine de poussière et de mots perdus » (RB – 206). En racontant à Brodeck l'irruption de l'*Anderer* dans l'auberge, une dame âgée va même jusqu'à l'associer superstitieusement au Diable, ce « voisin que beaucoup pensent avoir aperçu un jour ou l'autre » (RB – 195)²². À vrai dire, en étant ainsi continuellement associé aux domaines de l'insolite, de la fiction et du surnaturel, le personnage de l'*Anderer* devient plus qu'un simple étranger; aux yeux des villageois – et même de Brodeck, à l'occasion –, il paraît plutôt provenir d'un univers qui leur est totalement inaccessible, d'un monde obscur qui à la fois fascine et effraie.

Tout de même, les manières précieuses et la politesse exagérée de l'*Anderer* semblent lui donner un certain charme exotique qui amadou une partie des personnages pendant un temps et estompe en partie le clivage entre le village et lui. Mais c'est compter sans ses diverses excentricités qui, elles, finissent décidément par inquiéter. Il n'y a qu'à penser à son inexplicable curiosité qui en fâche plus d'un, à son mutisme qui met l'ensemble du village mal à l'aise lors de la fête organisée en son honneur, ou encore à son habitude de noter et de dessiner à peu près tout ce qu'il voit dans un petit carnet, ce qui pousse certains à craindre qu'il ne réveille quelque mauvais souvenir enfoui. Ces habitudes vont toutes à l'encontre de celles des villageois, qui économisent leurs questions en s'occupant uniquement de ce qui les concerne de près, aiment célébrer sans trop de retenue, ne savent pour la plupart pas

²² Danielle Trudel ne manque pas, à l'instar de la vieille dame du *Rapport de Brodeck*, de rappeler l'analogie entre le personnage de l'étranger et le Diable, dont une des manifestations les plus marquantes, au Québec, est sans conteste la légende de Rose Latulipe, dans laquelle un riche et mystérieux inconnu, « habillé comme un seigneur[,] [...] survient un soir de fête pour ravir la plus jolie fille au bal et faire danser la compagnie au-delà de la limite tolérée. » (« Ces étrangers d'ici et d'ailleurs », *art. cit.*, p. 77.)

écrire et ne s'intéressent en rien à l'art. Au fil du roman, ces divergences de mœurs en apparence bénignes finiront par devenir des excentricités difficiles à comprendre et à accepter au village, et renforceront le contraste entre l'extravagance et l'intellectualité de l'*Anderer* et la simplicité des villageois :

Il tombait de la lune, ou de plus loin encore. Il ignorait nos usages et la complexion de nos cervelles. Peut-être qu'avec un peu moins de ruban, de parfum et de pommade, nous l'aurions trouvé moins dérangeant. Peut-être que vêtu de gros drap, de velours et d'un pardessus de vieille laine, il aurait pu finir par se confondre avec nos murs, et alors, peu à peu le village l'aurait non pas accepté, pour cela il faut au moins cinq générations, mais toléré (RB – 256-257).

Dans ce village isolé au cœur des forêts et des montagnes, l'*Anderer* est donc le représentant par excellence de l'excentricité. En fait, son rôle d'excentrique exogène dans *Le rapport de Brodeck* est en plusieurs points semblable à celui du Survenant dans le roman éponyme de Germaine Guèvremont. À l'instar du Survenant « qui s'arrête à une maison où il n'est pas invité... et qui se décide pas à en repartir²³ », l'*Anderer* suscite à la fois la curiosité et la méfiance chez les habitants du village. Selon Trudel, cela s'explique par le fait que l'arrivée de l'excentrique exogène au village est d'emblée « perçue comme une forme d'agression qui déclenche les mécanismes de la protection du groupe; celui-ci, voulant préserver sa spécificité, craint l'influence étrangère.²⁴ » Mais tandis que le Survenant parvient à la fois à faire diminuer la suspicion à son égard et à restaurer l'ordre au Chenal du Moine en palliant la faiblesse et la paresse d'Amable²⁵, l'*Anderer* ne fait quant à lui rien pour atténuer la méfiance des villageois et s'emploie – volontairement ou non – à bouleverser l'ordre établi au village. Ce bouleversement culmine avec l'exposition qu'il organise à l'auberge. Il y dévoile une série de portraits et de paysages qui, implicitement²⁶, déterrent un passé honteux que les villageois ont tout fait pour enfouir le plus profondément possible, car, comme nous l'avons déjà mentionné, le groupe social fermé qu'est le village aspire avant tout à la tranquillité, à la conservation, et non au changement.

²³ Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (coll. Bibliothèque du Nouveau Monde), 1989, p. 114.

²⁴ Danielle Trudel, *L'influence du personnage excentrique*, *op. cit.*, p. 129.

²⁵ Danielle Trudel, « Ces étrangers d'ici et d'ailleurs », *art. cit.*, p. 79.

²⁶ « C'était un peu comme [si les dessins] mettaient en évidence des échos familiers, des impressions, des résonances qui venaient dans l'esprit pour y compléter le portrait qui était devant nous juste suggéré. » (RB – 342)

En somme, l'excentricité de l'*Anderer* est foncièrement incompatible avec la pensée réactionnaire et le mode de vie que les villageois souhaitent préserver, ce qui dans un premier temps mène à son exclusion, la plupart des villageois considérant son étrangeté comme potentiellement dangereuse. Vient ensuite l'étape de sa persécution, avec le saccage de ses dessins ainsi que la noyade de son cheval et de son âne. Enfin, sa présence au village étant devenue insupportable, l'*Anderer* est tué sans que l'on sache ni comment ni par qui exactement au cours de la soirée que Brodeck a nommée « *Ereigniës* ».

L'excentricité de l'*Anderer*, son incapacité à accorder ses pensées et son mode de vie à ceux du village a donc érigé une barrière d'incompréhension mutuelle et ultimement entraîné sa perte. En dévoilant sans complaisance aux villageois un passé qu'ils s'efforçaient d'oublier, il s'est attiré les foudres de ceux-ci. Du fait de son étrangeté et de son excentricité, il est devenu le bouc émissaire idéal, celui sur lequel s'est finalement canalisée la frustration des villageois et leur crainte du changement. Ainsi, son meurtre montre bien jusqu'à quelles extrémités la société fermée que constitue le village est prête à aller pour se préserver de l'influence d'un individu excentrique. « L'appartenance glorifiée peut devenir source d'intolérance et l'intolérance conduit au crime²⁷ », met d'ailleurs en garde le sociologue Alfred Grosser. Le sort de l'*Anderer* est aussi un avertissement pour tous ceux qui seraient éventuellement tentés de suivre ses traces et de nuire, de quelque façon que ce soit, au bien-être du groupe.

1.3.3 Proximité Brodeck-Anderer : les dangers de l'excentricité

Brodeck, à force de chercher des informations sur l'*Anderer* pour rédiger son rapport et son récit, en vient à se reconnaître de plus en plus en ce personnage mystérieux. Même s'il l'a peu connu, il y a entre eux plusieurs affinités du fait de leur semblable statut d'exclus et de leur sensibilité commune qui contraste avec la grossièreté générale des villageois : « On m'a dit que vous vous intéressiez aux fleurs, aux herbes. Nous nous ressemblons. Je suis un amateur de paysages, de figures et de portraits » (RB – 117), affirme justement l'*Anderer* à Brodeck lors de leur première rencontre seul à seul. À partir de cet instant, Brodeck s'identifie de manière croissante à l'*Anderer*, comme l'indique d'ailleurs un long passage dans lequel il fait pour une première fois le récit de l'arrivée de celui-ci au village avant de bas-

²⁷ Alfred Grosser, *Le crime et la mémoire*, Paris, Flammarion (Champs), 1997 [1989], p. 239.

culer dans le récit de sa propre arrivée trente ans plus tôt avec Fédorine (RB – 63-75). Le fait d'associer de la sorte l'histoire de l'*Anderer* à celle de Brodeck contribue à mettre en place ce que Philippe Mesnard décrit comme une « proximité dispositionnelle²⁸ », fondée non pas seulement sur des intérêts ou des qualités partagés, mais surtout sur le rôle en tant que personnage : ils sont tous les deux ceux qui, chacun en leur temps, ont fait irruption au village. Cette parenté de Brodeck et de l'*Anderer* va en s'accroissant tout au long du roman et est particulièrement visible lors d'un épisode du roman qui pourrait s'intituler « La passation des vêtements ». En prévision de l'hiver, l'*Anderer* avait fait fabriquer par un artisan du coin des articles en fourrure de martre. Il avait de plus précisé à celui-ci que, s'il ne revenait pas chercher les vêtements déjà payés, Brodeck pourrait les prendre et les garder (RB – 128), ce qui finit par se produire. En portant ainsi les habits de l'*Anderer* disparu, Brodeck espère d'abord trouver des informations pour la rédaction de son rapport et surtout pour son enquête personnelle :

Je ne dis pas qu'avoir mis des vêtements qui lui étaient destinés, qu'il avait lui-même commandés [...], me fasse pénétrer dans ses pensées et dans le petit monde de son cerveau, mais il me semble malgré tout que je m'approche de lui, que je reviens près de lui, et qu'il va peut-être d'un geste ou d'un regard m'en apprendre un peu plus. (RB – 141)

Mais au lieu de lui apporter des réponses précises, Brodeck réalise rapidement que ses nouveaux habits le rapprochent encore davantage de l'*Anderer*, à tel point qu'un farouche chien errant du village devient soudainement familier avec lui (RB – 168-169), alors qu'il n'acceptait auparavant que les caresses de l'*Anderer*. Ce dernier n'ayant jamais porté les vêtements en fourrure de martre, force est de constater que l'animal ne peut reconnaître ni son habillement ni son odeur sur Brodeck. Le legs de l'*Anderer* n'est donc pas que matériel; il est plutôt à chercher sur un plan plus symbolique. Comme si à travers les vêtements avait également été transmise à Brodeck une part de l'excentricité du mystérieux personnage, comme si une partie de l'*Anderer* se retrouvait, d'une manière ou d'une autre, chez Brodeck. D'ailleurs, on l'a vu au point précédent, l'exubérance vestimentaire de l'*Anderer* est le principal signe visible utilisé dans le roman pour souligner son décalage avec le village.

²⁸ Philippe Mesnard, « VERSUS, confronter *Les Bienveillantes* au *Rapport de Brodeck* » dans Dominique Viart (dir.), *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres modernes Minard (Écritures contemporaines, 10), 2009, p. 247.

Il s'établit donc ici une filiation certaine entre Brodeck et l'*Anderer*, mais cette filiation comporte de grands risques pour Brodeck : « [l]e personnage exogène représente un danger, non seulement pour le groupe qui craint d'être déstabilisé, mais aussi pour le personnage endogène qui le fréquente²⁹ » et qui subit son influence. C'est pourquoi, même après avoir pris les grands moyens pour se débarrasser de l'*Anderer* qui a perturbé leur quotidien, les villageois se méfient toujours de Brodeck et n'hésitent pas à l'intimider, de peur qu'à son tour il devienne dangereux, que son excentricité trouble elle aussi la préservation du groupe. Le violent réflexe de protection du village, qui a mené au meurtre de l'*Anderer*, pourrait ainsi bien être reporté sur Brodeck, lequel devient de plus en plus suspect aux yeux de son groupe d'appartenance au fur et à mesure qu'il s'identifie à l'excentrique exogène qu'est l'*Anderer*, qu'il se rapproche de lui – et potentiellement de son sort. Le souhait que Brodeck formule au début du roman, « je n'[ai] pas envie de finir comme l'*Anderer* » (RB – 12), prend alors tout son sens. En effet, si ce dernier a été tué, c'est

[qu'il] faut [...] protéger le groupe du champ de l'influence exogène source de déséquilibre émotif et pouvant porter atteinte à l'organisation sociale. Dans cette optique, la fin justifie les moyens empruntés pour rejeter l'influence excentrique exogène quand ce n'est pas l'individu lui-même.³⁰

Dans *Le rapport de Brodeck*, l'ultime conséquence pour l'individu porteur de la différence, de la marginalité, de l'excentricité, c'est l'expulsion – dans le cas de Brodeck – ou la mort – pour l'*Anderer*.

Bref, l'opposition d'ordre moral que l'on retrouve dès l'ouverture du *Rapport de Brodeck*, entre le « bon » Brodeck et les « vilains » villageois, est renforcée tout au long du roman par une tension sociale croissante entre l'individu et le groupe, tension que l'identification de Brodeck à l'*Anderer* contribue à dévoiler et à exacerber. L'incipit attirant la compassion du lecteur sur Brodeck, le rôle de témoin qu'endosse ce dernier bien malgré lui ainsi que sa marginalité de plus en plus dérangeante soulignent tous à leur manière la précarité de la situation de Brodeck. Celui-ci est représenté non seulement comme un innocent parmi des coupables qui ne se gênent pas pour l'opprimer, mais aussi, à cause de son excentricité, comme une victime potentielle entourée de bourreaux en puissance, la dynamique sociale en place au village tendant vers l'élimination des sources de perturbation. Il suscite de fait

²⁹ Danielle Trudel, *L'influence du personnage excentrique*, op. cit., p. 129.

³⁰ *Ibid.*, p. 155.

la bienveillance du lecteur, lequel a, selon Molly Andrews, tendance à considérer comme « spéciaux » ceux qui lui racontent leur parcours éprouvant, voire traumatisant, au point de s'identifier démesurément à eux et de les voir en héros³¹.

³¹ Molly Andrews, « Beyond Narrative: The Shape of Traumatic Testimony », dans Matti Hyvärinen *et al.* (dir.), *Beyond Narrative Coherence*, Philadelphie, John Benjamins (Studies in Narrative), 2010, p. 148-149.

CHAPITRE 2

EXPÉRIENCE ET RÉCIT DU CAMP

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la Shoah a engendré une production littéraire très diversifiée, comprenant autant des témoignages que des romans, de la poésie que des essais philosophiques. Malgré ces différences génériques, les œuvres littéraires issues ou inspirées de la Shoah ont tout de même en commun, pour la plupart, d'emprunter le point de vue des victimes plutôt que celui des bourreaux, ce que fait également de prime abord *Le rapport de Brodeck*. Cette quasi-uniformité du corpus s'explique sans doute par la quantité impressionnante de témoignages et de récits biographiques ayant été écrits par des survivants des camps de concentration et d'extermination ainsi que par l'influence majeure qu'ont eue ces œuvres sur la littérature et la culture occidentales. Et justement, cette importance de la perspective des victimes est d'autant plus manifeste que, lorsque paraissent des livres comme *Treblinka* de Jean-François Steiner¹, *Le nazi et le barbier* d'Edgar Hilsenrath² et plus récemment *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell – trois romans passablement différents, mais dans lesquels le narrateur est lui-même un bourreau nazi³ –, ils connaissent souvent un retentissement exceptionnel au moins en partie du fait de leur étrangeté, de leur exotisme au milieu d'une production littéraire généralement unanime⁴.

En ce qui concerne *Le rapport de Brodeck*, ce chapitre vise à déterminer la fonction du système de références plus ou moins explicites à la Shoah convoqué dans le roman. Nous

¹ D'abord unanimement consacré par l'intelligentsia française lors de sa publication initiale en 1966, *Treblinka* connaîtra la déchéance et l'opprobre dans les années 1980-1990, lorsque certaines prises de position publiques de Steiner ont attiré l'attention sur les erreurs factuelles commises dans le roman et surtout sur la thématique antisémite qui y est développée.

² Refusé par plusieurs éditeurs allemands, le roman a d'abord paru en anglais aux États-Unis où il a connu un important succès. Il a finalement été publié en Allemagne en 1977 et en France en 2010.

³ Parmi les romans qui racontent l'extermination du point de vue du bourreau nazi, nous pourrions aussi nommer *La mort est mon métier* de Robert Merle (1952), qui a fait office de précurseur dans le domaine, ou le très controversé *Et la Terre sera pure* de Silvain Reiner (1969), finalement saisi pour plagiat.

⁴ La brève analyse de la réception des *Bienveillantes* à laquelle se livrent Édouard Husson et Michel Terestchenko – avant de critiquer vertement le roman lui-même – témoigne justement de cette rareté du point de vue des bourreaux : « Le succès inattendu de ce livre atteste que, malgré les dizaines voire les centaines d'ouvrages de rescapés, d'historiens, de sociologues, de philosophes, consacrés à la Shoah, et d'une manière générale au nazisme, une attente était encore là, sourdement présente, et qui demandait à être comblée. Une attente, mais de quoi ? Du désir de comprendre l'incompréhensible ? D'accorder la parole à ceux qui en réalité n'ont jamais revendiqué de la prendre [...] ? De donner une humanité à ceux qui ont détruit chez leurs victimes les derniers vestiges de l'humanité ? Admettons. » (Édouard Husson et Michel Terestchenko, *Les complaisantes : Jonathan Littell et l'écriture du mal*, Paris, François-Xavier de Guibert, 2007, p. 13-14.)

verrons ainsi qu'il n'y a pas qu'au village, lieu principal du roman, que le personnage principal est représenté en tant qu'opprimé ou que victime. Nombre d'éléments emblématiques de l'expérience concentrationnaire telle que relatée par les survivants des camps nazis se retrouvent en effet dans le roman, à l'instar de préoccupations relevant directement de la posture de témoin empruntée par ces survivants, ce qui conduit le lecteur à assimiler le personnage de Brodeck à la figure du rescapé des camps représentée dans certaines œuvres majeures de la littérature de la Shoah.

Bien que l'expérience concentrationnaire n'occupe pas une place diégétique prépondérante dans *Le rapport de Brodeck*, c'est-à-dire que la majorité des actions ne s'y déroulent pas, il n'en demeure pas moins indispensable de lui consacrer un chapitre de ce mémoire. En effet, la Shoah en elle-même ainsi que les écrits portant sur celle-ci servent de cadre certes historique, mais surtout thématique et réflexif à l'ensemble du roman, comme on le verra en détail dans la deuxième partie. Nous établirons alors des parallèles révélateurs entre l'expérience des camps et le contexte d'écriture du rapport et du récit de Brodeck.

2.1 La Deuxième Guerre mondiale et la Shoah suggérées

Le projet de « parabole » de Claudel, de traitement allégorique de la Shoah, implique un certain refus du détail qui se manifeste d'abord par un brouillage du contexte historique et de la géographie. En effet, les mots « juif », « nazi », « SS », etc., n'apparaissent pas une fois, et les repères temporels et géographiques sont soit effacés, soit peu cohérents entre eux⁵, même si le dialecte employé par les personnages permet de situer sans trop se tromper l'histoire du *Rapport de Brodeck* dans une zone en périphérie de l'Allemagne. Malgré le peu de détails fournis, on peut également assimiler, entre autres, la « Capitale » où Brodeck est envoyé pour ses études au Berlin de l'époque et la « *Pürische Nacht* » (Nuit de la Purification) du roman à la *Kristallnacht* (Nuit de Cristal) de novembre 1938. En entrevue, Claudel lui-même avoue d'ailleurs à propos de la localisation ambiguë de l'histoire de son roman : « Les Français voudront y voir l'Alsace, à cause du dialecte que j'ai inventé. Mais des amis

⁵ À titre d'exemple, France Grenaudier-Klijn montre que le faible niveau de développement technologique du village où vit Brodeck évoque le dix-neuvième siècle rural, tandis que plusieurs indices historiques suggèrent que le présent de l'histoire se déroule dans un contexte post-Shoah. Elle souligne aussi que le caractère poreux, indifférencié de l'époque du roman renforce son aspect fabuleux ou symbolique. (France Grenaudier-Klijn, « Landscapes Do Not Lie. War, Abjection and Memory in Philippe Claudel's *Le Rapport de Brodeck* », dans *Essays in French Literature and Culture*, n° 47 (novembre 2010), p. 91-92.)

allemands qui m'ont lu ont pensé à l'Autriche. On peut aussi songer à l'ex-Yougoslavie...⁶ » L'objectif d'un tel brouillage contextuel est double : d'une part, se prémunir contre d'éventuelles critiques quant à l'esthétisation de la Shoah; d'autre part, donner une portée plus symbolique et donc plus universelle au roman. En somme, on peut voir dans le refus du détail de son roman une forme de réponse au souhait formulé par Jorge Semprún dans *L'écriture ou la vie*, soit que « l'enjeu [d'une éventuelle littérature des camps] ne sera pas la description de l'horreur. Pas seulement, en tout cas, ni même principalement. L'enjeu en sera l'exploration de l'âme humaine dans l'horreur du Mal...⁷ » Cependant, à force de se détacher de la sorte de l'événement historique singulier, de romancer et d'universaliser la Shoah, on court le risque, comme le soulignait déjà Elie Wiesel en 1975, de la dénaturer :

As the subject [of the Holocaust] became popularized, so it ceased to be sacrosanct, or rather was stripped of its mystery. People lost their awe. The Holocaust became a literary "free-for-all", the "no-man's-land" of modern writing. Now everyone got into the act. Novelists made free use of it in their work, scholars used it to prove their theories, politicians to win votes. In so doing they cheapened the Holocaust; they drained it of its substance. The Holocaust was now a hot topic, fashionable, guaranteed to gain attention and to achieve instant success.⁸

De plus, et ce sera le sujet des pages qui suivent, contrairement à certains récits tels *L'univers concentrationnaire* de David Rousset et *Si c'est un homme* de Primo Levi, *Le rapport de Brodeck* ne s'aventure pas dans une description de la survie quotidienne au camp ni ne tente d'expliquer son fonctionnement ou son organisation. Ce choix constitue, pour nombre de romanciers qui n'ont pas fait l'expérience des camps, une sorte de devoir de réserve, de

⁶ Grégoire Leménager, « Une parabole sur la Shoah », dans *Le Nouvel Observateur*, 23-29 août 2007, p. 55.

⁷ Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 138.

⁸ « A mesure que le sujet [de l'Holocauste] a gagné en popularité, il a cessé d'être sacro-saint, ou plutôt il a été dépouillé de son mystère. Les gens ont perdu leur respect. L'Holocauste est devenu un "fourre-tout" littéraire, le "no-man's land" de l'écriture moderne. Tout le monde s'y est mis. Les romanciers l'ont utilisé librement dans leurs œuvres, les universitaires s'en sont servis pour prouver leurs théories, les politiciens pour remporter des votes. En agissant de la sorte, ils ont déprécié l'Holocauste, en ont drainé la substance. L'Holocauste est désormais un sujet à la mode, celui qui garantit d'attirer l'attention et d'obtenir un succès instantané. » (Elie Wiesel, « For some measure of humility », dans *Sh'ma – A Journal of Jewish Responsibility*, vol. V, n° 100 (31 octobre 1975), p. 315, notre traduction.)

Par ailleurs, aussi tôt que dans les années cinquante et soixante, en France, Jean Cayrol et Roger Errera avaient critiqué l'exploitation romanesque – et pécuniaire – de la Shoah par certains écrivains : « peu importe les témoins et les historiens, écrit Errera, le respect des hommes et celui des faits : il s'agit de fabriquer, puis de vendre, selon des recettes éprouvées, un produit. » (Roger Errera, « La déportation comme best-seller », dans *Esprit*, vol. XXXVII, n° 387 (décembre 1979), p. 919.) Cf. Jean Cayrol, « Témoignage et littérature », dans *Esprit*, vol. XXI, n° 201 (avril 1953), p. 575-578.

marque de respect envers les survivants⁹. À ce propos, dans *Le génocide dans la fiction romanesque*, Charlotte Wardi affirme qu'« [a]fin d'évoquer l'extermination, les romanciers misent généralement sur la puissance suggestive d'épisodes ou d'objets-symboles dont le lecteur déchiffre aussitôt le référent historique¹⁰ ». Ces « épisodes » ou « objets-symboles » que mentionne Wardi sont le plus souvent directement issus des témoignages de la Shoah et sont assez peu modifiés ou adaptés au cadre fictionnel, pour « que l'invention n'attente pas à la vérité de l'histoire ni à la vraisemblance de la fiction¹¹ ». En fait, ce sont les récits de déportation eux-mêmes qui ont favorisé l'émergence de tels épisodes emblématiques, car, comme l'explique Karla Grierson, même si un témoignage se réfère à une expérience réelle,

le système d'écriture sur lequel il repose renvoie à des précédents et consensus culturels et surtout littéraires, c'est-à-dire à d'autres textes. Pour l'exprimer différemment, ce qui est une question de vérité existentielle pour l'événement historique ou le vécu personnel, ne peut être, dans le cadre d'une représentation, qu'une question de vraisemblance ou de conformité par rapport à un ensemble de canons esthétiques, sociaux, et dans le cas des récits de déportation, moraux.¹²

Ces « précédents et consensus culturels », ces « canons » sur lesquels s'édifie une œuvre littéraire traitant de la déportation ont pour fonction, d'un point de vue communicationnel, d'alimenter les attentes du lecteur. Tout univers représenté dans une œuvre ne pouvant être décrit exhaustivement par le seul texte, il emprunte certaines de ses propriétés au monde de référence du lecteur virtuel¹³, lequel puise alors dans ses connaissances communes (provenant de la vie courante) et intertextuelles (tirées d'autres textes) afin d'actualiser le texte¹⁴ – de le lire, de le comprendre, de l'interpréter. Or, étant donné le caractère extrêmement singulier et sensible de la Shoah¹⁵, les romans relatant ou racontant une expérience

⁹ Ce n'est évidemment pas le cas de certains romans que nous avons évoqués précédemment comme *Les Bienveillantes* de Littell ou *Treblinka* de Steiner. De son côté, Grenaudier-Klijn perçoit aussi une forme de respect dans le fait que le caractère fabuleux du *Rapport de Brodeck* – qui se manifeste par la présence de nombreux aphorismes, l'opposition entre la sagesse animale et la sauvagerie humaine, etc. – soit absent des épisodes concentrationnaires (France Grenaudier-Klijn, *art. cit.*, p. 89, 95).

¹⁰ Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1986, p. 154.

¹¹ *Ibid.*, p. 155.

¹² Karla Grierson, « “Vérité”, littérarité et vraisemblance dans le récit de déportation », dans Annette Wiewiorka et Claude Mouchard (dir.), *La Shoah : témoignages, savoirs, œuvres*, Orléans, Presses universitaires de Vincennes, 1999, p. 215.

¹³ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 27-28.

¹⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p. 67, 102-106.

¹⁵ Wiesel insiste d'ailleurs sur le fait que ceux « qui n'ont pas vécu cet événement ne le connaîtront jamais... entre notre mémoire [de survivants] et sa réflexion se dresse un mur qui ne peut être percé. [...] Nous utilisons un code, nous les survivants, et ce code ne peut être brisé, ne peut être déchiffré, pas par vous, peu

concentrationnaire fictionnelle en appellent presque exclusivement à la matière intertextuelle, d'autant plus que de nos jours les gens ayant vu l'intérieur des camps de concentration et d'extermination autrement qu'en touristes se font de plus en plus rares. Autrement dit, ainsi que l'affirme Alfred Grosser, « [l]a mémoire d'un vécu, d'abord dominante, a [...] progressivement cédé la place à la mémoire acquise, transmise, apprise.¹⁶ » C'est donc à partir de ces connaissances intertextuelles que se met en place une représentation stéréotypée et réaliste de l'expérience concentrationnaire dans une œuvre fictionnelle comme *Le rapport de Brodeck*.

Les éléments emblématiques des camps nazis que les romanciers empruntent – consciemment ou non – aux témoignages afin de représenter l'expérience concentrationnaire peuvent être autant des motifs (au sens de détails récurrents) et des thèmes que des personnages types ou des épisodes circonscrits. Alors qu'Anny Dayan Rosenman parle d'« étapes obligatoires¹⁷ », Régine Waintrater nomme « moments clés » ces épisodes « désormais connus du public, qui offrent des repères codifiés partageables à la fois par les témoins et les témoins¹⁸ ». À titre d'exemple, l'appel, ce rituel concentrationnaire de base au cours duquel les détenus sont rassemblés debout, officiellement à des fins de dénombrement, est un de ces moments clés que, selon Waintrater, tous les récits concentrationnaires mentionnent¹⁹. Mais ces moments clés ne sont pas que mentionnés dans les récits; ils en influencent aussi grandement l'articulation. Les déportés ayant été dépouillés des repères fondamentaux que sont le temps et l'espace ainsi que de leurs repères habituels (habitation, voisinage, vie quotidienne, etc.) à leur arrivée au camp, leurs récits sont organisés selon les seuls repères disponibles dans cette nouvelle réalité imposée par les nazis²⁰. Cela explique que les témoi-

importe à quel point vous essayez » (Elie Wiesel, cité par Robert Eaglestone, *The Holocaust and the Postmodern*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 17, notre traduction).

¹⁶ Alfred Grosser, *Le crime et la mémoire*, Paris, Flammarion (Champs), 1997 [1989], p. 88.

¹⁷ Anny Dayan Rosenman, *Les alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 181.

¹⁸ Régine Waintrater, *Sortir du génocide : témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot, 2003, p. 145.

¹⁹ *Ibid.*, p. 169-170.

²⁰ Brodeck parle d'ailleurs de son séjour au camp comme de ces « années loin de notre monde » (RB – 28), signe de la radicale étrangeté du camp par rapport à son environnement d'origine qu'est le petit village au creux des montagnes.

gnages soient fréquemment fondés sur les mêmes séquences événementielles principales : arrestation, déportation, mise en ghetto, arrivée au camp, sélection, etc.²¹

Dans la fiction du *Rapport de Brodeck*, justement, la déportation du personnage principal se déroule en grande partie le long de ces « moments clés » dont il vient d'être question : le transport jusqu'au camp, l'appel, la pendaison, le vidage des latrines, la libération et le retour chez soi après le camp²² sont tous des éléments emblématiques de l'expérience concentrationnaire qui permettent d'associer celle de Brodeck à celles relatées dans les témoignages sur la Shoah. Plutôt que d'examiner minutieusement le traitement de chacun de ces épisodes dans le roman de Claudel, nous nous intéresserons plus particulièrement à un seul d'entre eux, peut-être le plus détaillé et révélateur parce que raconté plusieurs fois : le transport jusqu'au camp. Mais d'abord, il sera question de la reprise du motif de l'enfer et du thème de la déshumanisation dans le roman. Afin de bien saisir l'origine de ces éléments emblématiques et les conséquences de leur reprise ou de leur adaptation sur *Le rapport de Brodeck*, l'expérience concentrationnaire fictionnelle racontée dans ce roman sera mise en relation avec certains des témoignages les plus connus sur la Shoah : *Si c'est un homme* de Primo Levi, *La nuit d'Elie Wiesel* et, dans une moindre mesure, *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprún et *L'espèce humaine* de Robert Antelme. « L'immanentisme absolu mène à l'impasse, écrit Vincent Jouve : le personnage, bien que donné par le texte, est toujours perçu par référence à un au-delà du texte.²³ » Ainsi, au cours de ce rapprochement, nous verrons notamment que la représentation du personnage de Brodeck pendant une partie du roman se rapporte pour beaucoup à l'héritage intertextuel concentrationnaire qu'illustrent ces récits, autant en ce qui concerne l'expérience des camps en elle-même que les considérations entourant le fait de devoir la raconter.

²¹ Régine Waintrater, *op. cit.*, p. 146.

²² Il serait néanmoins faux de croire que, dans *Le rapport de Brodeck*, l'ensemble des éléments relevant de la déportation sont empruntés à des témoignages sur les camps. Certains passages, comme ceux où le protagoniste est réduit à agir comme un chien ou celui du piétinement de la *Zeilenesseniss* par la foule de prisonniers, apparaissent en effet peu vraisemblables – au regard des témoignages que nous avons lus, du moins. Leur fonction relève plus probablement du raccourci symbolique : animalisation et renversement des valeurs pour le premier et, pour le second, « l'emblème [des] bourreaux » (RB – 150) anéanti par ceux qui peu à peu redevennent des hommes lors de la libération du camp.

²³ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 10.

2.2 Éléments emblématiques de l'expérience concentrationnaire

2.2.1 L'enfer, les Enfers

« [M]étaphore du dernier degré du terrible²⁴ », l'enfer est fréquemment mentionné dans les œuvres littéraires portant sur les camps de concentration et d'extermination. *Si c'est un homme* de Levi en est probablement l'exemple le plus frappant. Il contient en effet nombre de citations et d'allusions à la *Divine Comédie* de Dante Alighieri grâce auxquelles l'auteur met en parallèle son propre parcours en tant que détenu s'enfonçant dans l'horreur du camp et la descente aux Enfers de Dante²⁵. Quant à *La nuit* de Wiesel, même si les références à l'enfer y sont également nombreuses, celles-ci sont cependant plus éparses, moins systématiques. Le camp y est tour à tour un « enfer [qui] ne dure pas éternellement », « un véritable enfer » ou le « centre de l'enfer », et la « sélection » (examen qui détermine si le détenu est apte au travail ou si, trop faible, il doit être gazé) est comparée au Jugement dernier, moment de l'ultime distinction entre justes et damnés²⁶. *Le rapport de Brodeck*, lui, se rapproche davantage de *La nuit* en ce qui a trait aux références infernales puisque celles-ci y sont assez dispersées. Le personnage principal nommé métaphoriquement *Kazerskwir*, c'est-à-dire « cratère », l'« année de pleine obscurité » (RB – 28) qu'il a passée en déportation, « dans un lieu d'où toute humanité s'était retirée » (RB – 27) et il nomme à quelques occasions le camp « les Enfers »²⁷, par exemple quand il dit qu'il était « parvenu à tromper la vigilance de ceux qui gardent les Enfers, les vrais » (RB – 95) ou que « lorsqu'on a quitté les Enfers, jamais il ne faut s'en retourner vers eux. » (RB – 153)

En fait, si l'enfer est souvent présent dans la littérature sur les camps, ce n'est toutefois pas la version théologique de « lieu de supplices éternels où sont envoyés les pécheurs après

²⁴ Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 141.

²⁵ C'est notamment le cas au chapitre onze intitulé « Le chant d'Ulysse », dans lequel Primo Levi traduit à un de ses compagnons des fragments du chant XXVI de *L'Enfer* de Dante. Interprétés à l'aune d'Auschwitz, les vers prennent un sens passablement différent de leur sens original, évoquant non plus le châtement d'Ulysse qui a osé dépasser les colonnes d'Hercule en quête de connaissance, mais plutôt la survie de l'humanité chez deux détenus discutant de littérature malgré la barbarie qui les entoure.

²⁶ Elie Wiesel, *La nuit*, Paris, Minuit, 2007 [1958], p. 89, 132, 138 et 134.

²⁷ Notons que le terme « Enfers », avec une majuscule et au pluriel, désigne spécifiquement le royaume des morts dans la mythologie gréco-romaine, tandis qu'« enfer », avec une minuscule et au singulier, réfère au lieu voué au supplice des damnés dans de nombreuses religions.

leur mort²⁸ » qui est généralement retenue. Comme le souligne Rachel Falconer dans *Hell in Contemporary Literature*, c'est plutôt un enfer profane que tend à privilégier l'imaginaire occidental, un enfer devenu synonyme courant d'horreur absolue, certes, mais aussi de passage transformateur, de voyage parsemé d'épreuves et de dégradations qui consolident ou remettent en question l'identité du héros²⁹. Cette conception particulière de l'enfer provient sans doute des catabases, ces descentes dans l'Hadès qu'ont effectuées plusieurs héros grecs de l'Antiquité, notamment Orphée, qui devient inconsolable après avoir échoué à ramener des Enfers sa femme Eurydice, ou encore Énée y rencontrant son père Anchise, qui l'enjoint de partir pour le Latium où ses descendants fonderont un jour la ville de Rome.

La référence à l'enfer la plus commune retrouvée dans les témoignages consiste évidemment à comparer le camp de concentration ou d'extermination au royaume des morts. Or, une telle analogie entraîne nombre de survivants à avouer qu'ils n'ont justement pas complètement renoué avec le royaume des vivants, que l'expérience de la mort a laissé en eux une trace indélébile. Ainsi Jorge Semprún, dans *L'écriture ou la vie*, se qualifie régulièrement de « revenant » plutôt que de « rescapé » : « Peut-être n'avais-je pas tout bêtement survécu à la mort mais en étais-je ressuscité : peut-être étais-je immortel, désormais. En sursis illimité, du moins, comme si j'avais nagé dans le fleuve Styx jusqu'à l'autre rive.³⁰ » Ce motif du retour depuis la mort est également présent dans *La nuit*, particulièrement à la toute fin du récit lorsque le jeune Eliezer se contemple dans une glace : « Du fond du miroir, un cadavre me contemplait. Son regard dans mes yeux ne me quitte plus.³¹ » Bref, on ne voyage pas impunément au royaume des morts, et c'est précisément cet aspect de la relation entre l'enfer et le camp qui est le plus exploité dans *Le rapport de Brodeck*. En effet, à l'instar de Semprún et Wiesel, le personnage principal du roman de Claudel, à son retour du camp, fait à plusieurs reprises état de son impression d'être un mort ressuscité, de retour parmi les vivants :

Je venais de quitter le centre de la terre. J'avais eu cette chance, moi, de sortir du *Kazerskwir*, de remonter le long de ses parois, et chaque mètre gagné me semblait être une résurrection. J'avais pourtant le corps d'un mort. [...] Peut-être tout simplement [...] que,

²⁸ Rachel Falconer, *Hell in Contemporary Literature: Western descent narratives since 1945*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 1.

²⁹ *Ibid.*, p. 3.

³⁰ Jorge Semprún, *op. cit.*, p. 25.

³¹ Elie Wiesel, *La nuit*, *op. cit.*, p. 200.

sans le savoir, j'étais déjà mort. Oui, peut-être [...] que j'étais mort, comme les autres, comme tous les autres, dans le camp, mais que je ne le savais pas, que je ne voulais pas le savoir (RB – 94-95).

Comme Semprún et Wiesel, Brodeck insiste sur la difficulté, voire l'impossibilité d'échapper complètement au camp, même en ayant quitté et survécu à celui-ci physiquement. La mort étant probablement l'opération irréversible par excellence, les rescapés – ou les revenants – des camps l'utilisent pour illustrer leur sentiment que rien ne peut combler le fossé qui existe entre le reste du monde et eux. Même pour le personnage fictionnel qu'est Brodeck, revenir d'entre les morts, ce n'est pas nécessairement revenir vivant.

Le rapport de Brodeck s'inscrit donc dans la tradition millénaire de la catabase, de la descente au royaume des morts. À l'instar des témoignages de Levi, Wiesel et Semprún qui reprennent eux aussi à des degrés variables ce motif, le roman compare les camps nazis à l'enfer ou aux Enfers et considère l'expérience concentrationnaire comme un voyage duquel nul ne revient indemne ou inchangé. C'est que l'analogie avec l'enfer fait partie de ces procédés qui aident à raconter le camp, qui le rendent plus facilement imaginable pour le lecteur, comme le montre bien Luba Jurgenson :

Le lecteur appréhende la réalité du camp avant tout à partir de son propre être mortel et de toutes les représentations dont l'humanité a investi le passage de la vie à la mort. C'est cette expérience commune qui rend le camp « racontable ». Aussi grande que fût la différence entre la mort dans un camp et la mort dans le monde libre, [...] la représentation du camp est possible à partir de ce lieu de culture qui fait de la mort ce qui donne sens à tout récit et à toute représentation.³²

L'élément fondamental de la symbolique concentrationnaire qu'est le motif quasi universel de l'enfer³³ contribue donc à rendre plus vraisemblable la représentation du camp dans *Le rapport de Brodeck* en arrimant l'expérience concentrationnaire racontée dans le roman à celles relatées par Levi, Wiesel et Semprún, créant ainsi une parenté sinon de registre, du moins de contexte, qui permet d'assimiler facilement le personnage de Brodeck à la figure que ces survivants représentent. Comme eux, il a vécu l'enfer des camps et par-dessus tout il a eu « cette chance » (RB – 94) de revenir tant bien que mal du royaume des morts. L'enfer dans *Le rapport de Brodeck* permet ainsi de raconter en peu de mots l'horreur ex-

³² Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, op. cit., p. 142.

³³ Annette Wieviorka parle quant à elle de quasi-stéréotype qui agit « comme un moyen de surmonter les limites du langage et de trouver un modèle antérieur à celui des camps. » (*Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, p. 180.)

trême de l'expérience concentrationnaire du protagoniste tout autant que de souligner le destin remarquable de celui qui est parvenu à y échapper. Brodeck s'en trouve donc en quelque sorte représenté à la fois en victime et en miraculé.

2.2.2 La déshumanisation

Les exemples de déshumanisation ne manquent pas dans les œuvres littéraires traitant des camps nazis, au point que Christine Baron en parle même comme d'un « thème banal de la littérature des camps³⁴ ». Des différences considérables existent néanmoins d'un témoignage à l'autre, par exemple entre ceux de Robert Antelme et de Primo Levi. En effet, bien que leurs récits respectifs, *L'espèce humaine* et *Si c'est un homme*, ont en commun d'attirer l'attention, dès le titre, sur le processus de déshumanisation au cœur du fonctionnement des camps³⁵, leurs conclusions quant au résultat de ce processus divergent sensiblement. Pour Antelme, l'humanité en chaque homme est indestructible :

Nous sommes au point de ressembler à tout ce qui ne se bat que pour manger et meurt de ne pas manger, au point de nous niveler sur une autre espèce, qui ne sera jamais nôtre et vers laquelle on tend [...]. Mais il n'y a pas d'ambiguïté, nous restons des hommes, nous ne finirons qu'en hommes.³⁶

L'appartenance à l'espèce humaine serait donc plus forte que la puissance et la cruauté des nazis, que toutes les dégradations et les humiliations imposées par ces derniers. À l'inverse, *Si c'est un homme* fait la démonstration que « [l]e système nazi est parvenu à faire toucher à l'humanité le fond sans fond du néant.³⁷ » Le récit de Levi contient effectivement plusieurs de ces « spécimens d'humanité bien ordinaires³⁸ » qui, confrontés à des conditions de vie extrêmes, tendent – occasionnellement ou en permanence selon le cas – à se rapprocher davantage d'un objet ou d'une bête que d'un humain. Pensons à Elias Lindzin : laid, fou et doté d'une musculature impressionnante, Elias est voleur par nature et en toute innocence. Il témoigne en cela de la ruse instinctive des animaux sauvages, ce qui fait de lui le spécimen

³⁴ Christine Baron, « Témoignage et dispositif fictionnel », dans Jean Bessière et Judit Maar (dir.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Paris, L'Harmattan (Les Cahiers de la nouvelle Europe), Paris, 2005, p. 90.

³⁵ Mentionnons également le poème servant d'ouverture à *Si c'est un homme* qui commande explicitement une réponse, une évaluation de la part du lecteur : « Vous qui vivez en toute quiétude / Bien au chaud dans vos maisons, / Vous qui trouvez le soir en rentrant / La table mise et des visages amis, / Considérez si c'est un homme / Que celui qui peine dans la boue, / Que celui qui ne connaît pas de repos, / Qui se bat pour un quignon de pain, / Qui meurt pour un oui pour un non. » (Primo Levi, *op. cit.*, p. 9.)

³⁶ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p. 228-229.

³⁷ Philippe Mesnard, *Primo Levi : le passage d'un témoin*, Paris, Fayard, 2011, p. 209.

³⁸ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 2003 [1947], p. 19.

humain le plus approprié au mode de vie du camp³⁹ non régi par la morale, alors qu'il serait un individu sous-adapté ou aliéné dans une société normale. En fait, dans *Si c'est un homme*, la déshumanisation, et le renversement des valeurs qui accompagne celle-ci, sont généralisés : la fin justifiant les moyens, tous les détenus sont poussés à certaines compromissions afin de garantir leur survie. De façon similaire, *La nuit* de Wiesel contient aussi plusieurs analogies entre détenus et bêtes, et nombreux sont ceux qui délaissent des valeurs comme la justice, l'entraide ou la compassion au profit de leur survie individuelle : « Ici, chacun doit lutter pour lui-même et ne pas penser aux autres. [...] Chacun vit et meurt pour soi, seul.⁴⁰ »

À la déshumanisation généralisée que l'on retrouve dans les témoignages comme ceux d'Antelme, de Levi et de Wiesel s'oppose la déshumanisation singulière représentée dans *Le rapport de Brodeck*. Singulière, car dans le roman de Claudel la déshumanisation est fortement concentrée sur le personnage de Brodeck. L'exemple le plus révélateur est sans doute celui où le personnage principal devient *Chien Brodeck*, c'est-à-dire que, contraint par les gardes, il doit se comporter en tous points comme un chien et même vivre avec les molosses du camp :

Nous n'avions pas le droit de les regarder [les gardes] en face. Il fallait maintenir toujours notre tête vers le sol et recevoir les coups sans mot dire. Chaque soir, ils versaient la soupe dans les gamelles de leurs chiens de garde, des dogues au pelage miel, aux gueules retroussées dont les yeux bavaient des larmes un peu rouges. Nous devions nous tenir à quatre pattes, comme les chiens, et prendre la nourriture en nous servant seulement de nos bouches, comme les chiens.

La plupart de ceux qui étaient enfermés avec moi ont refusé de le faire. Ils sont morts. Moi, je mangeais comme les chiens, à quatre pattes et avec ma bouche. Et je suis vivant. [...]

Les gardes ne m'appelaient plus Brodeck, mais *Chien Brodeck*. Et ils riaient de plus belle. La plupart de ceux qui étaient avec moi refusèrent de faire le chien, et ils moururent, soit de faim, soit des coups répétés que les gardes portaient sur eux.

Aucun des autres prisonniers ne m'adressait plus la parole depuis longtemps. « Tu es pire que ceux qui nous gardent, tu es un animal, tu es une merde Brodeck ! » Comme les gardiens, ils répétaient que je n'étais plus un homme. Ils sont morts. Tous morts. Moi, je suis vivant. (RB – 31-32)

L'extrait précédent peut être divisé en trois parties afin de mieux saisir la manière dont est traitée la déshumanisation dans le roman. Premièrement est décrite une animalisation extrême que doivent subir plusieurs détenus. Bien qu'une imitation forcée aussi radicale et

³⁹ Primo Levi, *op. cit.*, p. 147-150.

⁴⁰ Elie Wiesel, *La nuit*, *op. cit.*, p. 192.

explicite d'un comportement animal n'ait pas, à notre connaissance, été rapportée par des survivants des camps nazis, elle met en évidence la déshumanisation vécue au quotidien par les prisonniers dans le roman. Deuxièmement, alors que dans le premier paragraphe de l'extrait plusieurs détenus doivent subir cette animalisation, Brodeck devient rapidement le seul à se plier aux humiliations que les gardes imposent, à endurer l'animalisation jusqu'au bout. Autrement dit, en choisissant la survie à la mort, il a souffert *davantage* que les autres prisonniers. En l'espace d'une dizaine de lignes, il insiste d'ailleurs à trois reprises sur le fait que ceux-ci ont refusé de faire comme lui, soit d'abandonner leur identité au profit de la sauvegarde de leur existence physique⁴¹, c'est pourquoi ils ont péri et que lui a survécu. Finalement, au dernier paragraphe, Brodeck est même présenté comme un paria parmi les prisonniers. Ces derniers, « [c]omme les gardiens », répètent qu'il n'est plus un homme. En somme, l'extrait établit une sorte de hiérarchie à l'intérieur de laquelle Brodeck est à la fois méprisé par les gardiens et répudié par les autres détenus, faisant de lui la victime absolue du camp. Tandis que la plupart des témoignages évoquent les effets de la déshumanisation chez tous les détenus, *Le rapport de Brodeck* les concentre plutôt sur le protagoniste, seul parmi tous les détenus à accepter une animalisation quasi complète. Ce qui dans les témoignages apparaît comme le *principe* fondamental sur lequel s'appuie le camp pour détruire moralement les prisonniers apparaît essentiellement dans ce roman comme un *moyen* de caractériser le personnage de Brodeck, qui se trouve alors érigé en victime suprême de l'enfer concentrationnaire, celle qui a le plus souffert.

La déshumanisation que subit Brodeck participe donc à la construction d'un personnage-victime qui a enduré des souffrances s'apparentant à celles des victimes des camps nazis ou semblant même pires. Comme l'univers narratif qui, nous l'avons mentionné, ne peut se constituer de façon autonome, le personnage romanesque est lui aussi « rarement perç[u] comme une créature originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures d'autres textes. Le personnage ne se réduit pas à ce que le roman nous dit de lui : c'est en interférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif⁴² », écrit Vincent Jouve, en prenant ensuite pour exemple le personnage de Frédéric Moreau

⁴¹ Michaël Rinn, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1998, p. 83.

⁴² Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 48.

dans *L'éducation sentimentale* de Flaubert, dont « [l]a représentation [...] en “jeune homme aux cheveux longs” est largement influencée par la figure de l'adolescent romantique en proie au “mal du siècle” tel qu'on le rencontre fréquemment dans la littérature de l'époque.⁴³ » Ainsi le personnage de Brodeck – du moins pour ce qui relève de la dimension concentrationnaire du roman à l'intérieur duquel il évolue – est en partie le produit d'autres textes quasi canoniques relatant une expérience concentrationnaire : sans être spécifiquement Primo, Eliezer ou n'importe quelle autre figure de la littérature concentrationnaire, il est en quelque sorte une synthèse des personnages d'œuvres telles que *Si c'est un homme*, *La nuit*, etc. qui le déterminent aux yeux du lecteur. En lui conférant ce que Jouve appelle une « épaisseur intertextuelle⁴⁴ », ces figures participent en l'occurrence à la représentation de Brodeck en victime exemplaire de l'enfer et de la déshumanisation des camps nazis dans le roman de Claudel.

2.2.3 *Le transport vers le camp*

Un des moments clés de la déportation racontée dans *Le rapport de Brodeck*, l'épisode du transport jusqu'au camp de concentration ou d'extermination, constitue dans les récits de la Shoah une charnière majeure en ce qu'il marque « une rupture définitive avec l'avant⁴⁵ ». « [D]ésormais, nous nous sentions “de l'autre côté”⁴⁶ », écrit Primo Levi, afin de bien faire comprendre qu'à partir de ce moment, les repères de la réalité antérieure ont tous disparu et que les détenus débarquent dans un monde complètement nouveau pour eux, avec ses propres codes, ses propres règles qui n'ont plus rien en commun avec ce qu'ils ont connu auparavant. Ce moment du transport est à la fois le premier contact des détenus avec la réalité imposée par les nazis et la préfiguration de ce que sera la vie au camp avec ce qu'elle comportera de promiscuité désagréable, de privations et de souffrance.

Dans *Si c'est un homme*, Primo Levi raconte cet épisode particulier en évoquant « des wagons de marchandises, fermés de l'extérieur [dans lesquels sont] entassés sans pitié comme un chargement en gros, hommes, femmes et enfants, en route pour le néant, la chute, le

⁴³ *Id.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵ Régine Waintrater, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁶ Primo Levi, *op. cit.*, p. 21.

fond.⁴⁷ » Il insiste également sur la soif, le froid, la faim, la fatigue et l'insomnie qu'éprouvent durement les déportés lors du transport⁴⁸. Quant à Elie Wiesel, il décrit dans *La nuit* un « convoi de wagons à bestiaux⁴⁹ » dans lesquels les prisonniers, faute de place, doivent s'asseoir à tour de rôle⁵⁰ et où « [l]a chaleur, la soif, les odeurs pestilentielles, le manque d'air [les] étouffaient⁵¹ ». Comme le note Régine Waintrater, lorsque les survivants racontent l'épisode du transport, ce sont principalement des souvenirs sensoriels qui remontent à la surface, justement à cause de l'état de déprivation qui caractérise le voyage⁵².

Sans surprise, *Le rapport de Brodeck* contient certaines descriptions de cet épisode qui rappellent les témoignages de Levi et Wiesel, autant par les éléments mentionnés que par l'absence de fioritures dans le discours : « Le wagon, et tous les autres wagons semblables au nôtre, dans lesquels, comme dans le nôtre, des dizaines de femmes et d'enfants et d'homme étaient dévorés par la soif, la fièvre, la faim, dans lesquels ils suffoquaient, dans lesquels ils étaient serrés les uns contre les autres » (RB – 374-375). Néanmoins, d'autres passages du roman évoquent plutôt l'épisode du transport à l'aide d'un discours beaucoup plus imagé que celui des témoignages. Les « wagons de marchandises » de Levi et « le convoi de wagon à bestiaux » de Wiesel deviennent dans le roman de Claudel « un grand étau de métal qui avançait à une allure de limace » (RB – 78). Plus loin, le manque d'eau, que Levi et Wiesel nomment austèrement « la soif⁵³ », est décrit dans *Le rapport de Brodeck* à grand renfort de figures de style :

Au début, j'eus très soif. Ma bouche me brûlait. J'avais l'impression que ma langue devenait énorme et sèche comme une vieille souche et qu'elle emplissait ma bouche au point de la faire exploser. Je n'avais plus de salive. Mes dents me semblaient être des braises qui enfonçaient leurs petits poignards rouges dans mes gencives (RB – 373).

La différence est pour le moins flagrante. D'un côté, les récits de Levi et Wiesel emploient un discours dépouillé – particulièrement ceux du premier –, ce qui s'explique par le fait que le témoignage est avant tout fondé sur le principe de transmission, comme le souligne Primo Levi dans la préface à *Si c'est un homme* : « Le besoin de raconter aux “autres” [...]

⁴⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁹ Elie Wiesel, *La nuit*, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁵¹ *Ibid.*, p. 67.

⁵² Régine Waintrater, *op. cit.*, p. 157-158.

⁵³ « La soif et le froid nous faisaient souffrir » (Primo Levi, *op. cit.*, p. 20); « au bout de deux jours de voyage, la soif commença à nous torturer » (Elie Wiesel, *La nuit*, *op. cit.*, p. 62).

avait acquis chez nous [...] la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires; c'est pour répondre à un tel besoin que j'écris mon livre⁵⁴ ». Elie Wiesel, insiste quant à lui davantage sur l'importance d'écrire de la façon la plus épurée possible, lorsqu'il se remémore le manuscrit qu'il a jadis soumis aux Éditions de Minuit : « je redoutais tout ce qui pouvait paraître superflu. Ici, la substance seule comptait. Je récusais l'abondance.⁵⁵ » Une écriture sobre, documentaire et resserrée permet de faire contrepoids au chaos régnant au camp et de coller le plus possible à la réalité des faits ou, à tout le moins, elle donnerait cette impression puisque, selon Charlotte Wardi, c'est la volonté délibérée de dépouillement qui confère au texte sa puissance suggestive et à l'écrit sa vérité : « Plus la réalité est démente, et plus le mot qui la dépeint doit être précis, approprié.⁵⁶ » De plus, il est significatif que, lorsqu'ils évoquent la soif ressentie durant le transport vers le camp, Levi et Wiesel emploient tous deux la première personne du pluriel : « [la] soif et le froid *nous* faisaient souffrir », « la soif commença à *nous* torturer » (nous soulignons). C'est que le témoignage est fondé sur une parole commune, explique Anny Dayan Rosenman : celui qui témoigne le fait non seulement pour lui, mais aussi pour ceux qui ne sont pas revenus du camp⁵⁷. L'expérience concentrationnaire relatée dans *Si c'est un homme* et *La nuit* doit donc être considérée autant comme le parcours d'un individu que comme un prétexte à la transmission d'un destin collectif.

De l'autre côté, un discours riche en figures de style tel que celui du *Rapport de Brodeck* s'inscrit dans un processus global de fabulation, principal moyen pour un romancier n'ayant pas vécu les camps d'insuffler un brin d'originalité dans sa représentation de l'expérience concentrationnaire sans trop en compromettre la vraisemblance. Cette fabulation particulière, selon Wardi, « se traduit par le libre jeu des mots, des métaphores [et des comparaisons] par l'intermédiaire desquelles s'exprime l'indicible et s'engage le dialogue culturel avec le lecteur⁵⁸ ». Autrement dit, les nombreuses figures de style de l'extrait précédent du *Rapport de Brodeck* possèdent une fonction herméneutique autant

⁵⁴ Primo Levi, préface à *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁵ Elie Wiesel, préface à *La nuit*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁶ Charlotte Wardi, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁷ Anny Dayan Rosenman, *op. cit.*, p. 138.

⁵⁸ Charlotte Wardi, *op. cit.*, p. 53.

qu'expressive⁵⁹ : herméneutique parce qu'elles facilitent la conceptualisation, l'interprétation d'un inconnu du lecteur⁶⁰, en l'occurrence l'expérience de la déportation, abstraite, difficilement imaginable autrement. Tandis que la relative sobriété des récits des survivants vise à transmettre aussi directement que possible la vérité⁶¹, l'ornementation de l'écriture dans *Le rapport de Brodeck* favorise plutôt la transmission de sensations et d'émotions, ce qui permet aussi au lecteur d'appréhender le réel concentrationnaire, quoique d'une manière sensiblement différente. Les métaphores et les comparaisons de l'extrait précédent (la langue « énorme et sèche comme une vieille souche », les dents comme « des braises [enfonçant] leurs petits poignards rouges dans les gencives », par exemple) expriment évidemment des sensations pour le moins désagréables. Plus précisément, elles attirent l'attention sur les souffrances physiques du seul protagoniste – elles vont même jusqu'à les intensifier – en plus de faire ressentir ces souffrances au lecteur, de les rendre plus facilement concevables, imaginables. Un tel effet dysphorique n'est cependant pas fortuit. Comme l'écrit Catherine Fromilhague, « [l]e style figuré sert la manipulation affective et psychologique⁶² ». Ainsi, dans l'épisode du transport vers le camp raconté dans *Le rapport de Brodeck*, l'insistance sur le pathos, sur les tourments qu'endure le personnage principal du roman, permet d'orienter la lecture. C'est son corps à lui (« ma bouche », « ma langue », « mes dents, « mes gencives ») qui souffre, c'est son expérience singulière de déportation que met de l'avant l'abondance de figures de style décrivant son état. Alors que dans les témoignages de Primo Levi et Elie Wiesel, ce sont tous les déportés qui ont soif, *Le rapport de Brodeck* accumule et surtout concentre la souffrance sur le seul personnage de Brodeck, faisant de lui non pas *une* victime parmi d'autres, mais bien *la* victime. Comme la déshumanisation au point précédent, le discours servant à raconter dans le roman l'épisode du

⁵⁹ Et esthétique, évidemment.

⁶⁰ Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Nathan, 1995, p. 90.

⁶¹ « Quand la forme littéraire, l'allusion et le style empiètent sur le compte rendu de la victime, nous risquons d'oublier où nous sommes », écrit à ce propos Lawrence Langer dans son ouvrage *Holocaust Testimonies* (New Haven, Yale University Press, 1991, p. 45, notre traduction). Toutefois, Elizabeth Scheiber nuance l'idée que tous les témoignages sur les camps sans exception s'en tiennent à une écriture dépassionnée. Elle note en effet que certains d'entre eux emploient aussi un style figuré afin de faciliter la transmission de la Shoah, souvent décrite comme indicible. (Elizabeth Scheiber, « Figurative Language in Delbo's *Auschwitz et après* », dans *CLCWEB: Comparative Literature and Culture*, vol. XI, n° 1 (2009), [en ligne]. <http://docs.libpurdue.edu/clcweb/vol11/iss1/3> [Texte consulté le 4 avril 2013].)

⁶² Catherine Fromilhague, *op. cit.*, p. 87. Selon Fromilhague, comme la tragédie vise à exciter pitié, terreur, admiration, etc., le style figuré permet de susciter certaines passions en particulier et constitue donc un moyen efficace pour diriger la lecture.

transport vers le camp montre que le parcours d'un seul semble prévaloir sur le destin collectif; en témoigne aussi le fait qu'une fois dans l'enceinte du camp, aucun autre détenu que Brodeck n'est nommé ou même mentionné : il y a Brodeck et il y a les « autres » qui, semble-t-il, importent peu.

Primo Levi écrit dans l'appendice à l'édition de 1976 de *Si c'est un homme* : « J'ai délibérément recouru au langage sobre et posé du témoin plutôt qu'au pathétique de la victime⁶³ ». Nul doute qu'en ce qui concerne le discours employé pour raconter les camps, *Le rapport de Brodeck* fait davantage pencher la balance vers le second terme de l'opposition.

2.3 Brodeck comme témoin

2.3.1 Raconter pour les morts

Dans son article « La honte du témoin », Claudine Kahan fait la distinction entre deux rôles que peut emprunter le rescapé des camps de concentration, celui de victime et celui de témoin⁶⁴. Alors que le premier concerne le fait d'avoir vécu les camps, le second implique d'avoir en plus transposé cette expérience dans la sphère publique, de l'avoir racontée. Bien que le discours employé dans *Le rapport de Brodeck* pour raconter l'expérience concentrationnaire souligne, voire amplifie la souffrance individuelle du personnage principal, on retrouve tout de même chez Brodeck certaines considérations relevant plus spécifiquement d'une posture de témoin, un rôle que plusieurs survivants de la Shoah ont endossé en racontant leur expérience, autant « en vue d'une libération intérieure⁶⁵ » qu'afin de dire la vérité « pour l'Histoire⁶⁶ ». Or, nous l'avons déjà esquissé, une des fonctions du témoin est d'agir comme relais, en ce qu'il se doit de raconter un destin collectif; il est chargé de prendre la parole pour ceux qui ne l'ont pas ou ne l'ont plus⁶⁷ : « Pour le survivant qui se veut témoin, [écrit Elie Wiesel dans la préface à *La nuit*,] le problème reste simple : son devoir est de déposer pour les morts autant que pour les vivants, et surtout pour les générations fu-

⁶³ Primo Levi, « Appendice à l'édition de 1976 », *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 278.

⁶⁴ Claudine Kahan, « La honte du témoin », dans Catherine Coquio (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 494.

⁶⁵ Primo Levi, préface à *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁶ Anny Dayan Rosenman, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 138. Dayan Rosenman fait d'ailleurs de ce lien aux morts un des enjeux fondamentaux du témoignage, aux côtés de la réhabilitation du langage, de la construction de l'histoire et de la mise en place d'un jugement symbolique de la part du destinataire (p. 133-142).

tures⁶⁸ ». C'est d'ailleurs pourquoi, dans *La trêve*, Primo Levi sent le besoin de parler d'Hurbinek, un enfant de pas plus de trois ans, muet, né et mort au camp : « Hurbinek n'était rien, c'était un enfant de la mort, un enfant d'Auschwitz. [...] Il ne reste rien de lui : il témoigne à travers mes paroles.⁶⁹ » C'est justement par le fait que « la parole [...] manquait⁷⁰ » à l'enfant, autant dans la vie que dans la mort, que Levi légitime son témoignage et que celui-ci prend son sens.

Brodeck en arrive lui aussi à jouer un rôle semblable de relais lorsque Kelmar, son compagnon de voyage durant les six jours qu'a durés le transport jusqu'au camp, l'enjoint de se souvenir de lui et de ce qu'ils ont vécu, car lui-même mourra dans les instants qui suivront : « Tu penseras à moi, quand tu reviendras dans ton pays, [...] tu penseras à l'étudiant Moshe Kelmar. Et puis tu raconteras, tu diras tout. Tu diras le wagon, tu diras aussi ce matin, Brodeck, tu le diras pour moi, tu le diras pour tous les hommes... » (RB – 82) Involontairement, Brodeck se retrouve chargé d'une responsabilité envers un mort en particulier, Kelmar, ainsi qu'envers l'ensemble de l'humanité, bref il doit se souvenir « pour l'histoire » – un aspect qui prendra une place grandissante dans le roman avec les dessins de l'*Anderer* et le rapport du narrateur qui en révèlent *trop* sur le passé. Ici, comme dans le cas des rescapés ayant témoigné de leur expérience concentrationnaire, c'est uniquement par l'intermédiaire de la parole, du récit, que peut s'accomplir « la promesse faite aux morts⁷¹ », ce devoir de mémoire du survivant exprimé à nouveau par Wiesel : « Souviens-toi – c'était ce que le père disait à son fils et celui-ci à son camarade. Ramasse les noms. Les visages. Les larmes. Si par miracle, tu t'en sors, tâche de tout dévoiler, de ne rien omettre, de ne rien oublier.⁷² » Dans cet extrait comme dans *Le rapport de Brodeck*, l'injonction de se souvenir et de raconter est formulée tout juste avant l'ultime séparation et le caractère total, précis, du récit qui doit être fait est souligné par celui qui s'apprête à s'éteindre. Cette responsabilité du lien aux morts que porte le personnage de Brodeck conduit à l'assimiler à la figure de témoin et donc à celle de rescapé des camps chargé du fardeau de raconter, mais d'autres préoccupations d'ordre testimonial sont également pré-

⁶⁸ Elie Wiesel, préface à *La nuit*, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁹ Primo Levi, *La trêve*, Paris, Grasset, 1997 [1963], p. 21-23.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁷¹ Anny Dayan Rosenman, *op. cit.*, p. 138.

⁷² Elie Wiesel, cité par Anny Dayan Rosenman, *op. cit.*, p. 139.

sentes dans le roman, qui accorde décidément une grande importance au fait de prendre la parole ou, comme on le verra au point suivant, de la retrouver.

2.3.2 Revenir dans l'humanité, revenir dans le langage

Le récit de Brodeck, troué, fragmentaire, ponctué d'aveux d'impuissance et dans lequel quelque chose résiste décidément à être raconté, n'est pas sans rappeler une des inquiétudes les plus récurrentes chez les survivants d'une abomination comme la Shoah, à savoir si le langage suffit ou non à raconter une expérience aussi invraisemblable, aussi inhumaine⁷³. Mais si cette question du langage est devenue centrale pour les rescapés, selon Catherine Coquio, c'est aussi parce qu'au camp ceux-ci ont été « trop bien réduits au silence pour ne pas [le] désirer⁷⁴ », une « réduction » qui s'opérait entre autres à travers le processus de déshumanisation dont il a déjà été question. Michaël Rinn précise que cette association entre langage et humanité se rapporte à une conception ancienne voulant que l'homme se distingue de l'animal essentiellement par son langage⁷⁵. Elle est particulièrement importante pour celui qui témoigne et dont le récit est écouté, car « revenir dans le langage, écrit Anny Dayan Rosenman, c'est réaffirmer son appartenance inaliénable à l'humanité⁷⁶ ». On le voit d'ailleurs dans *Le rapport de Brodeck* lorsque le protagoniste, de retour du camp, est hébergé et soigné par un vieil homme attentionné qui ne cesse de parler. Brodeck prend alors « un plaisir curieux à [s]e laisser entourer par ses mots. [Il a] l'impression grâce à eux de revenir dans la langue, la langue derrière laquelle, étendue, faible et encore malade, se tenait une humanité qui ne demandait qu'à guérir. » (RB – 103)

En fait, dans le roman, le retour de Brodeck parmi les hommes est intrinsèquement lié à sa reconquête du langage. Initialement, au camp, ce « lieu d'où toute humanité s'était retirée »

⁷³ Pour Robert Antelme et David Rousset, par exemple, l'inadéquation entre le langage et l'expérience vécue paraît insurmontable, hormis par le choix et l'imagination (Robert Antelme, *op. cit.*, p. 3 et David Rousset, *Les jours de notre mort*, Paris, Hachette, 1993 [1947], p. 9), tandis que pour d'autres l'« indicible » que beaucoup attribuent à l'expérience concentrationnaire n'est qu'« alibi [o]u signe de paresse » (Jorge Semprún, *op. cit.*, p. 23), un « mot de fortune trouvé par impatience idéaliste » (Catherine Coquio, « Du malentendu », dans Catherine Coquio (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, *op. cit.*, p. 61). Anny Dayan Rosenman, quant à elle, considère plutôt que la résistance inscrite explicitement à l'intérieur des récits est moins le signe d'une impossibilité de dire que l'effet d'une position éthique permettant d'accomplir « quelque chose d'une modeste transmission, puisque cette incapacité à communiquer, ce caractère irréductible de l'expérience, est aussi ce que le témoin souhaite transmettre. » (Anny Dayan Rosenman, *op. cit.*, p. 199.)

⁷⁴ Catherine Coquio, « Du malentendu », *loc. cit.*, p. 61.

⁷⁵ Michaël Rinn, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁶ Anny Dayan Rosenman, *op. cit.*, p. 145.

(RB – 27), *Chien Brodeck* n'entretient pas de communication avec qui que ce soit autrement que pour recevoir des ordres ou des invectives de la part des gardes et des autres détenus. Au mieux peut-être peut-il japper. Par la suite, recueilli par le vieillard au sortir du camp, il renoue lentement avec le genre humain puisqu'on ne lui parle plus comme à un animal : « C'était le premier homme qui, depuis bien longtemps, s'adressait à moi comme si j'étais un homme. » (RB – 99) Néanmoins, il reste encore un long chemin à parcourir pour que sa renaissance soit complète, ce qui explique que, pénétré de « l'impression d'être un enfant » (RB – 100), Brodeck ne réussisse d'abord pas à parler : « J'ai ouvert la bouche, j'ai essayé de dire quelque chose, mais je n'ai pas pu. » (RB – 99). Son humanité ayant été déniée au camp, l'organe nécessaire à la communication s'est en quelque sorte atrophié chez le rescapé et requiert, pour se régénérer et permettre la transmission du récit, qu'il retrouve sa dignité humaine. Ainsi, ce n'est qu'après avoir bu, mangé, dormi une nuit et une journée entière, s'être lavé et habillé convenablement que Brodeck constate avoir retrouvé au moins une partie de celui qu'il était avant le camp : « Quand j'eus fini de m'habiller, je vis un homme qui me regardait dans le miroir, un homme qu'il m'avait semblé connaître dans une autre vie. » (RB – 101). Il trouve alors la force de prendre la parole pour la première fois depuis qu'il a quitté le camp, en adressant au vieillard quelques mots qui associent étroitement son retour dans le langage à celui de son identité humaine : « Je m'appelle Brodeck » (RB – 102), les mêmes mots par lesquels il a d'ailleurs entamé son récit.

Enfin, c'est justement par le récit que se concrétise son retour parmi les hommes quand, encore en piteux état à son arrivée au village, il parvient à narrer à Fédorine son séjour au camp, et que celle-ci l'écoute : « J'ai raconté à Fédorine mes années loin de notre monde. C'est elle qui m'a soigné quand je suis revenu [...]. Elle ne m'a pas posé de questions. Elle a attendu que les mots sortent d'eux-mêmes. Et elle a écouté, longtemps. Elle sait tout. Ou presque. » (RB – 29) Pour le rescapé, le fait d'être « [a]ccueilli, écouté, entendu...⁷⁷ », d'après Dayan Rosenman, met définitivement fin au statut dégradant que lui avaient infligé ses bourreaux, car il se rassure de « pouvoir dire ce qu'il a subi dans le mouvement même qui le ramène dans une humanité que circonscrit la parole et dont on avait voulu

⁷⁷ *Id.*

l'exclure.⁷⁸ » Pour Brodeck comme pour les véritables survivants des camps nazis, le fait de revenir dans le langage et de pouvoir transmettre son expérience concentrationnaire – donc de la raconter en sachant qu'elle est écoutée⁷⁹ – est intimement lié au processus de ré-intégration du monde des hommes.

En somme, dans *Le rapport de Brodeck*, le personnage principal est marqué par ces enjeux proprement testimoniaux que sont le lien aux morts (qui donne sens au témoignage) et le double recouvrement de la parole et de l'humanité (qui en permet l'avènement), ce qui montre que sa représentation comme survivant des camps est pour le moins complète et donc encore plus susceptible de l'assimiler à la figure marquante du rescapé. Elle ne renvoie pas qu'au seul fait d'avoir vécu les camps, mais aussi à celui de les raconter, étoffant ainsi son « épaisseur intertextuelle » de ces figures de témoins qui peuplent la littérature de la Shoah et y ont donné naissance en produisant des textes qui s'inscrivent désormais parmi les plus importants du XX^e siècle⁸⁰.

2.4 Brodeck, figure du rescapé

« *A novel about Treblinka is either not a novel or not about Treblinka*⁸¹ », énonce solennellement Elie Wiesel dans une conférence en 1977 afin de bien mettre en évidence le fait que l'expérience concentrationnaire dans sa vérité, c'est-à-dire telle qu'elle a été vécue par les détenus des camps, ne peut être transposée dans le langage et encore moins dans un roman. Peut-être conscient de ce dilemme insoluble, Claudel s'efforce de camoufler la Shoah ou de s'en distancier dans son roman, bien qu'au final le lecteur du *Rapport de Brodeck* la reconnaisse sans trop de mal grâce à de nombreux indices du contexte historique implicite et approximatif ainsi qu'à des éléments emblématiques des camps nazis, autant ceux renvoyant au fait d'avoir subi cette expérience terrible que ceux associés à la posture de témoin adoptée par certains rescapés de la Shoah, qui en viennent à se superposer comme

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ Dans *Si c'est un homme*, Levi évoque d'ailleurs cette crainte « du récit fait et jamais écouté » lorsqu'il raconte un rêve dans lequel, de retour du camp, il témoigne de son expérience à sa famille et à ses amis, mais ceux-ci ne lui accordent pas la moindre attention : « C'est une jouissance intense, physique, inexprimable que d'être chez moi, entouré de personnes amies, et d'avoir tant de choses à raconter : mais c'est peine perdue, je m'aperçois que mes auditeurs ne me suivent pas. Ils sont même complètement indifférents » (p. 89-90).

⁸⁰ Anny Dayan Rosenman, *op. cit.*, p. 135.

⁸¹ « Un roman sur Treblinka, ou bien n'est pas un roman, ou bien n'est pas sur Treblinka. » (Elie Wiesel, « The Holocaust as literary inspiration », dans Elie Wiesel et al., *Dimensions of the Holocaust*, Evanston, Northwestern University Press, 1990, p. 5-19, notre traduction.)

autant de couches, de strates, afin de construire une partie de l'« épaisseur intertextuelle » du personnage principal, autrement dit de l'assimiler autant que possible à ces survivants des camps nazis qui ont témoigné de leur expérience.

La Shoah devient alors bel et bien matière romanesque et, par sa portée universelle, un moyen efficace de représenter le personnage principal comme une victime dans *Le rapport de Brodeck*. Les motifs, thèmes, épisodes et enjeux emblématiques de la Shoah que l'on retrouve dans les témoignages et autres récits factuels sont intégrés au roman, soit en étant simplement transposés dans le registre fictionnel, soit en étant adaptés de manière à ériger le personnage principal en victime absolue, presque symbolique. L'expérience concentrationnaire que Brodeck a vécue se trouve ainsi à faire partie de ses attributs de personnage au même titre, par exemple, que l'excentricité que nous avons montrée au chapitre précédent; elle sert la mécanique romanesque en s'appuyant sur le fait que, dans l'imaginaire occidental, le détenu des camps nazis est devenu en quelque sorte la victime étalon. Le fait d'associer le personnage de Brodeck à la figure bien connue du rescapé permet par conséquent de donner à sa souffrance particulière l'ampleur d'un pathos universel, d'accroître la sympathie qu'il inspire – et donc l'efficacité du processus de victimisation mis en place dans le roman –, compte tenu de l'importance des préjudices qu'ont subis les victimes des camps nazis dans l'histoire⁸².

Bref, représenter Brodeck en survivant des camps revient à le héroïser, certes en mettant de l'avant moins sa bravoure que la terrible souffrance qu'il a endurée, mais tout de même à le représenter de façon éminemment positive, voire élogieuse, car en tant que lecteurs nous avons tendance à nous identifier à cette figure : « nous aimons le héros de l'étrangeté radicale qu'est le rescapé, et le principe espérance nous fait épouser sa traversée du nihilisme. Nos moindres solitudes croient se reconnaître dans son isolement radical, en partie surmon-

⁸² Lucien Ayissi, « La complexité du statut de la victime dans la dialectique de la violence », dans *Éthiopiennes*, n° 79 (2/2007), [en ligne]. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1558> (Texte consulté le 18 mai 2013).

À ce sujet, Alain Finkielkraut met en garde contre « l'hitlérocentrisme de la mémoire » qui aurait cours en Europe et aurait pour conséquence d'occulter d'autres réalités historiques. De son côté, François Dosse s'oppose vivement à cette idée. Ce soi-disant « hitlérocentrisme » est selon lui tout à fait normal puisque le caractère démesuré et singulier de la Shoah en fait un événement supra-signifiant (pour reprendre un terme de Ricœur) à la source de projections identitaires, ici négatives : « il est donc juste que l'histoire de ce traumatisme soit au cœur de la conscience européenne. » (Alain Finkielkraut, « La nouvelle immortalité », dans Alain Houziaux (dir.), *La mémoire, pour quoi faire ?*, Paris, Éditions de l'Atelier (Questions de vie), 2006, p. 106-107, 112.)

té déjà lorsque nous accédons à son horreur⁸³ », au point de conduire au leurre que constitue, selon Catherine Coquio, « l'identification fusionnelle du lecteur d'aujourd'hui au rescapé d'hier⁸⁴ ». C'est d'ailleurs cette identification trop importante qui à terme permettra le renversement au cœur du roman, au moment où la qualité de victime absolue du personnage de Brodeck sera éventuellement remise en question.

⁸³ Catherine Coquio, « Du malentendu », *loc. cit.*, p. 64.

⁸⁴ *Id.*

CHAPITRE 3

CONFIGURATION DU RÉCIT ET DIFFICULTÉ DE RACONTER

Nous avons montré précédemment que la dynamique sociale en place dans *Le rapport de Brodeck* ainsi que l'influence des récits de la Shoah sur l'expérience concentrationnaire du personnage principal contribuent essentiellement à dépeindre ce dernier comme une victime et à susciter la compassion chez le lecteur. Après avoir lié la difficulté de raconter au contenu des récits des camps, nous chercherons cette fois à montrer qu'elle investit en fait l'ensemble du *Rapport de Brodeck*, qu'elle constitue le fondement de l'organisation particulière d'un récit marqué par un jeu complexe d'hésitations, d'omissions, d'allusions et surtout de retours en arrière. Les pages qui suivent seront donc consacrées moins à la succession temporelle des événements dans la diégèse qu'à l'« ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit¹ », pour reprendre les mots de Gérard Genette, à leur mise en intrigue. C'est donc l'action ordonnatrice ou configuratrice du narrateur autodiégétique qui retiendra principalement notre attention, car l'intrigue achronologique ou alinéaire qui se met en place dans le roman, loin d'être fortuite ou gratuite, permet de caractériser significativement le responsable de ce désordre : Brodeck. Celui-ci apparaît en fait constamment en position de faiblesse, voire d'impuissance, par rapport à son récit qu'il commente d'ailleurs avec profusion, tantôt pour en justifier la disposition particulière, tantôt pour faire part de son embarras à écrire, à raconter.

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur le processus de rétrospection à l'œuvre dans *Le rapport de Brodeck* afin de clarifier celui-ci dans la mesure du possible et d'esquisser le rapport qu'entretient le narrateur avec le passé et, plus généralement, avec le temps. Puis, nous étudierons certains procédés narratifs utilisés dans le roman pour voiler la représentation d'événements pénibles à raconter et, finalement, la tendance à la digression au cœur de certaines séquences événementielles permettra de déterminer la logique qui soutient la configuration du récit de Brodeck.

¹ Gérard Genette, « Figures III », dans *Discours du récit*, Paris, Seuil (Points Essais), 2007, p. 23.

3.1 Mémoire et temporalité dans *Le rapport de Brodeck*

Dans *Figures III*, Genette insiste sur l'importance des déterminations temporelles de l'instance narrative. Il note que, si on peut raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se déroule, il est en revanche « presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à [l']acte narratif²», une histoire devant nécessairement être racontée à un temps du présent, du passé ou du futur. En fonction des rapports, sur le plan temporel, entre l'histoire racontée et l'acte narratif, Genette définit quatre types de narration : ultérieure (récit au passé), antérieure (récit prédictif), simultanée (récit contemporain de l'action) et intercalée (récit entre les moments de l'action)³. Dans ce dernier type, que Genette considère comme étant le plus complexe des quatre et qui est souvent employé dans le journal intime ou l'échange épistolaire, un narrateur tantôt expose les pensées et les sentiments qui lui viennent au moment de l'écriture, tantôt raconte ce qui s'est déjà passé, comme c'est justement le cas dans *Le rapport de Brodeck*. Ici, toutefois, cette narration intercalée produit des effets différents selon la distance temporelle qui sépare, d'un côté, la narration simultanée servant à mettre en scène l'acte narratif et à commenter plus ou moins brièvement la forme ou le contenu du récit; de l'autre, le récit d'événements antérieurs appartenant à un passé soit récent, soit lointain.

3.1.1 Passé récent, mémoire volontaire

Par « passé récent », tout d'abord, nous entendons les événements qui ont lieu à partir du début de l'écriture, trois mois après l'*Ereignis* (le meurtre de l'*Anderer* à l'auberge), jusqu'au départ de Brodeck et de sa famille du village, une fois que Brodeck a remis son rapport au maire qui le brûle aussitôt. Il s'agit essentiellement de la vie quotidienne du protagoniste en compagnie de sa femme Emélia, de sa petite fille Poupchette et de la vieille Fédorine, ainsi que de l'enquête qu'il mène plus ou moins discrètement auprès de certains villageois afin de rédiger son rapport officiel et son récit officieux. Ce qu'il y a de particulier avec ce passé récent, c'est qu'il s'inscrit dans une narration différée :

Je suis toujours dans la resserre. J'ai du mal à me calmer. Il y a une demi-heure à peu près, j'ai cru entendre un drôle de bruit près de la porte, une sorte de frottement. J'ai arrêté de taper sur la machine, tendu l'oreille. Rien. Le bruit s'était arrêté. J'étais certain pourtant d'avoir entendu quelque chose. (RB – 89)

² *Ibid.*, p. 223.

³ *Ibid.*, p. 224-225.

Ces événements récents sont toujours racontés peu après leur occurrence et situés temporellement grâce à diverses expressions déictiques telles que « [h]ier » (RB – 63), « il y a quelques jours » (RB – 142) ou, dans l'extrait précédent, « [i]l y a une demi-heure », déictiques qui ne sont pas sans rappeler le mode diaristique. Ce compte rendu à peu près quotidien se trouve à être un présent différé, en léger décalage avec la simultanéité des pensées et des sentiments du narrateur⁴. De plus, parce qu'elle suggère une sélection – même inconsciente – des événements racontés, l'organisation du temps à la façon d'un journal met en évidence l'action de l'énonciateur (le diariste, dans le cas d'un véritable journal; ici, Brodeck, le narrateur autodiégétique) sur le temps plutôt que l'action du temps sur lui, contrairement à d'autres formes plus traditionnelles du récit, qui dans une perspective d'unification du sujet raconté cherchent davantage à tisser des liens entre des éléments disparates⁵. En somme, le fait que ce pan du récit qu'est le passé récent soit immanquablement introduit par des expressions déictiques et qu'il respecte la chronologie montre qu'il est aisément maîtrisable pour le narrateur qui n'éprouve pas de difficulté à le contenir, à le circonscrire, à l'ordonner. Le passé récent du *Rapport de Brodeck* relèverait donc de ce que Gilles Deleuze, dans son essai *Marcel Proust et les signes*, nomme « mémoire volontaire⁶ ». Par opposition à la mémoire involontaire, davantage liée aux sensations, à l'affect, la mémoire volontaire repose exclusivement sur l'intelligence, sur la saisie intellectuelle du passé, afin d'évoquer « quelque chose qui fut présent et ne l'est plus⁷ ». Cette manière indirecte de saisir le passé récent dans *Le rapport de Brodeck*, c'est-à-dire en le recomposant à l'aide de la pensée, lui confère une certaine stabilité, ce qui fait contrepoids à l'éparpillement ou à la dispersion caractérisant, comme nous nous apprêtons à le voir, le passé lointain.

3.1.2 Passé lointain, mémoire involontaire

Si les événements récents sont racontés sur un mode différé s'apparentant à celui du journal par sa quasi-quotidienneté et sa chronologie, c'est loin d'être le cas pour ceux qui appartiennent au passé plus lointain se situant avant le début de l'écriture de Brodeck, donc antérieur

⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵ Emmanuel Caquet et Diane Debailleux, *Leçon littéraire sur le temps*, Paris, Presses universitaires de France (Major), 1996, p. 58.

⁶ Gilles Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 51.

⁷ *Id.*

à l'ensemble du temps de la narration. En fait, ce passé lointain est composé de nombreux événements disparates que Brodeck se remémore sans souci chronologique ou bien qu'il rapporte après avoir interrogé d'autres villageois. Ces événements peuvent succéder à la narration au présent ou bien à un épisode plus ou moins bref du passé récent. Parmi les événements plus anciens à être racontés, les plus déterminants sont sans doute le séjour de Brodeck dans la Capitale pour ses études, sa déportation au camp de concentration, les violences faites à sa femme Emélia, l'*Anderer* qui vient chambouler la vie des villageois avant d'être assassiné et la requête qui lui est faite d'écrire un rapport sur ce qui s'est passé. Ce passé lointain est parfois introduit par des signaux temporels non déictiques et passablement vagues comme « jadis » (RB – 169), « au début » (RB – 203) ou « il y a longtemps » (RB – 219), mais le plus souvent, comme dans l'exemple suivant, les événements antérieurs lointains ne sont pas situés dans le temps autrement que par le changement de temps verbal qui indique leur appartenance au passé :

Je suis face au mur du fond de la resserre. La machine [à écrire] est devant moi. [...]

Lorsque je cherche mes mots et que je lève les yeux, je rencontre le mur, et alors je me dis que je n'aurais peut-être pas dû mettre la table contre lui. Il a trop de personnalité. Il est trop présent. Il me parle du camp. J'ai rencontré là-bas un mur pareil au mien.

Lorsque l'on arrivait au camp, on passait tous à la *Büxte* – la « boîte ». C'est ainsi que les gardes appelaient l'endroit, une petite cage de pierre d'un mètre cinquante sur un mètre cinquante, dans laquelle on ne pouvait ni se tenir debout, ni se coucher. (RB – 77)

Alors que Brodeck, au présent, se met en scène en train d'écrire et qu'il réfléchit à son récit, des événements du passé font brusquement irruption pour l'entraîner dans le récit de son arrivée au camp de concentration. Cette analepse inopinée, que Philippe Mesnard nomme « décrochement⁸ », est déclenchée par la ressemblance entre deux endroits exigus, entre deux sensations : regarder le mur de la resserre, au village, lui rappelle celui de la *Büxte*, au camp. Il n'est pas rare, dans la littérature comme dans la vie, que la sensation engendrée par la rencontre d'un objet serve ainsi de tremplin vers le passé. « Tous les sens collaborent à la recherche anamnésique⁹ », écrivent Emmanuel Caquet et Diane Debailleux, que ce soit la vue, le toucher, l'ouïe, le goût ou encore l'odorat, multipliant ainsi les possibilités qu'une réminiscence s'imisce dans la narration, comme d'ailleurs lorsque l'odeur régnant chez le

⁸ Philippe Mesnard, « VERSUS, confronter *Les Bienveillantes* au *Rapport de Brodeck* » dans Dominique Viart (dir.), *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres modernes Minard (Écritures contemporaines, 10), 2009, p. 247.

⁹ Emmanuel Caquet et Diane Debailleux, *op. cit.*, p. 82.

trappeur que Brodeck est allé questionner fait dévier rapidement le récit vers le camp de concentration où Brodeck était chargé du vidage des latrines, ce qu'il raconte ensuite pendant quelques pages :

Nous nous sommes assis face à face, et nous avons mangé, en silence, au milieu de cette puanteur aux relents de charogne qui en aurait sans doute fait fuir plus d'un. Mais moi, la puanteur, je connaissais. Elle ne me dérangeait pas. J'avais connu pire. Après la *Büxte* et avant de devenir *Chien Brodeck*, au camp, j'ai été pendant de longs mois le *Scheizeman* – « l'homme-merde ». Mon rôle consistait à vider les latrines au-dessus desquelles les ventres de plus de mille prisonniers se soulageaient plusieurs fois par jour. (RB – 122)

À la moindre brèche, les souvenirs de Brodeck se fraient donc un chemin jusqu'au jour, perturbant soit le présent de la narration, soit le passé récent. Contrairement à ce dernier qui *est introduit* par des déictiques ou des formules d'introduction, le passé lointain, lui, *s'introduit* le plus souvent de force dans le récit de Brodeck dès qu'une sensation familière crée une ouverture. Rapidement, la sensation initiale (la vue d'un mur, une odeur pestilentielle, etc.) « cède la place à une résurrection du passé, immédiate et totale¹⁰ », et Brodeck se plonge entièrement dans ses souvenirs du camp qu'il raconte plus ou moins longuement. Cette façon d'arrimer le passé lointain au présent, en « ordonnant » les événements presque uniquement selon la succession de leur surgissement, renvoie au second terme de l'opposition de Deleuze : la « mémoire involontaire », qui « rend l'ancien contexte inséparable de la sensation présente[, e]n même temps que la ressemblance entre les deux moments se dépasse vers une identité plus profonde¹¹ ». Lorsque la remémoration est aussi subite que dans les exemples que nous venons de présenter, les frontières entre présent et passé deviennent véritablement poreuses et le temps bien plus difficile à gérer pour le narrateur du *Rapport de Brodeck*, qui semble souvent se soumettre au passé en se laissant happer par lui, en se laissant dicter le chemin à emprunter par ses souvenirs : « Les mots viennent dans mon cerveau comme la limaille de fer sur l'aimant, et je les verse sur la page, sans plus me soucier de quoi que soit. » (RB – 253)

¹⁰ *Id.*

¹¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 53. Deleuze complète en affirmant que la mémoire volontaire ne permet d'accéder qu'à un ersatz du passé, tandis que la mémoire involontaire, parce qu'elle met en place un rapport intériorisé, immanent entre deux moments, fait advenir, par le souvenir, le passé dans toute sa plénitude et sa pureté (p. 51-54.)

Les brusques transitions entre les différents temps d'un récit sont nommées par Lawrence Langer « *unannounced time shifts*¹² » ou « déplacements temporels imprévus ». Caractéristiques d'une œuvre qui met en place un véritable « dialogue avec la mémoire¹³ », elles peuvent certes perturber la lecture, mais elles marquent aussi la spontanéité de l'écriture, qui se tient alors au plus près de la pensée, en plus de témoigner plus fidèlement du travail mémoriel, lequel est loin d'être linéaire¹⁴ et perdure tout au long du *Rapport de Brodeck*.

Cette manière de lier le passé et le présent ou encore différents niveaux de passé entre eux dans une narration à la première personne n'est pas sans rappeler les récits de Jorge Semprún dans lesquels la remémoration inopinée constitue souvent le moteur de l'intrigue. Dans *L'écriture ou la vie*, par exemple, œuvre dont nous avons parlé au chapitre précédent, la manière dont les différentes strates temporelles s'arriment l'une à l'autre renvoie clairement à cette « mémoire involontaire ». Elles cohabitent, voire s'emboîtent ou se chevauchent à l'intérieur du récit, créant ainsi un improbable temps intemporel de la remémoration, en dépit de l'apparente incohérence qui s'en dégage :

Peut-être le moment est-il venu de parler du lieutenant Rosenfeld. Il est devant moi [...]. Pendant que je lui explique de quoi il était question dans l'essai de Blum, [...] j'aurai le temps de vous [le lecteur] parler de Rosenfeld. [...] [Ç]a va me prendre quelque temps, juste celui qu'il me faudra pour vous présenter le lieutenant Rosenfeld¹⁵.

Cependant, bien qu'il exploite lui aussi le mode de la remémoration et dans une moindre mesure celui du ressassement, le roman de Claudel ne va pas jusqu'à fusionner comme chez Semprún le présent et le passé. En fait, contrairement à son homologue de *L'écriture ou la vie*, le narrateur du *Rapport de Brodeck*, de façon générale, ne fait pas montre d'une grande maîtrise sur la temporalité narrative ou sur ses souvenirs, ce qu'il admet lui-même : « Je ne suis pas conteur. Ce récit, si jamais il est lu, le prouve assez, où je ne cesse d'aller

¹² Lawrence Langer, cité par Alain Goldschläger, « La littérature de témoignage dans la Shoah. Dire l'indicible – lire l'incompréhensible », dans *TEXTE : « Le narratif hors fiction »*, vol. XIX-XX (1996), p. 273.

¹³ Alain Goldschläger, *art. cit.*, p. 273.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 106-107. Exit, donc, la « linéarité pédagogique » et « la volonté de limpidité » (Anny Dayan-Rosenman, *Les alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 199) que l'on retrouvait à l'intérieur de certains récits concentrationnaires plus anciens comme *Si c'est un homme* de Levi ou *La nuit de Wiesel*; Semprún croit au contraire qu'il faut « faire [du] témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. » (*L'écriture ou la vie, op.cit.*, p. 23.) Cf. Friedrich Wolfzettel, « La littérisation de l'horreur », dans Karsten Garscha, Bruno Gelas et Jean-Pierre Martin (dir.), *Écrire après Auschwitz : mémoires croisées France-Allemagne*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, p. 73-94.

vers l'avant, de revenir, de sauter le fil du temps comme une haie, de me perdre sur les côtés » (RB – 142). Les « décrochements », soit les fréquentes et soudaines irrptions du passé lointain dans la narration, suggèrent en effet plus souvent qu'autrement la perte de contrôle, voire la confusion, comme dans cet extrait où la remémoration est provoquée par l'émoi et la terreur que ressent Brodeck à la suite de l'apparition menaçante du voisin Göb- bler à sa porte :

J'ai tremblé de nouveau. J'étais toujours dans le noir de la resserre et dans le noir de ma question. Et soudain le souvenir du premier jour a dansé dans ma tête à la façon d'une scie dans un bois trop vert [...]. Tous les visages de ceux que j'ai croisés me sont alors apparus (RB – 92-93).

De même, un peu plus loin, alors que le narrateur s'affaire à raconter son retour chez lui après la guerre et son bonheur fébrile d'alors à l'idée de retrouver sa femme, c'est plutôt le visage de la terrifiante épouse du directeur du camp qui le détourne de ce récit pour l'entraîner dans celui de certains événements ayant eu lieu au camp :

Mais tout à coup m'est apparu le visage de la *Zeilenesseniss*, et je me suis figé net [...] un peu comme si on m'avait versé une grande poignée de neige entre ma chemise et ma peau nue. Pourquoi donc, à cet instant précis, le visage de cette femme était-il sorti des limbes pour danser devant mes yeux ? (RB – 145-146)

On le voit, le souvenir de la *Zeilenesseniss* saisit le narrateur avec toute sa charge de violence originelle et semble vécu par celui-ci comme un choc, comme une confrontation avec un événement antérieur qui aurait laissé des traces indélébiles dans son esprit. Dans les deux extraits, l'irruption pour le moins brutale du passé prend la forme d'une vision inquiétante et fantomatique qui « dans[e] » « dans [l]a tête » ou « devant [l]es yeux »; elle perturbe le récit initial pour ensuite le supplanter complètement, ce dernier n'étant plus tard jamais repris et complété, signe de l'emprise qu'exerce le passé lointain sur Brodeck.

Bref, le « dialogue avec la mémoire » ne semble pas être de tout repos pour le narrateur du *Rapport de Brodeck*, qui se trouve plutôt tiré à droite et à gauche par des souvenirs surgissant inopinément et avec force. Ce côté peu maîtrisé du récit n'est cependant pas réservé qu'à la gestion de la temporalité dans le roman; il est aussi visible, comme nous nous apprêtons à le montrer, dans la manière de raconter et surtout d'agencer les événements.

3.2 L'absence d'expression : imprécision, suspension, dissimulation

Dans *Le rapport de Brodeck*, la difficulté de raconter se manifeste fréquemment par l'absence d'expression dans la narration. Nous regroupons sous ce vocable d'« absence d'expression » les figures d'imprécision, de dissimulation et de suspension qui concernent à la fois les événements racontés dans le roman et la configuration de l'intrigue. Cette narration tantôt ambiguë, tantôt lacunaire (que l'on retrouve par ailleurs dans d'autres œuvres de Claudel¹⁶) dévoile le rapport conflictuel que Brodeck entretient avec son récit, ce qui contribue grandement à caractériser le narrateur, l'image de celui-ci dépendant autant du contenu de son récit que de la manière qu'il le livre. Par exemple, le narrateur autodiégétique d'un roman policier qui garderait pour lui certaines informations à propos du crime sur lequel il enquête deviendrait forcément suspect aux yeux du lecteur et son récit, sujet à caution. Dans un tout autre registre, on peut penser à *Lolita*, de Vladimir Nabokov, dans lequel le fait que l'inceste n'est jamais décrit à mots découverts mais plutôt uniquement suggéré par des formes elliptiques mène à une érotisation du texte¹⁷ qui illustre à merveille l'idéalisme dans lequel le narrateur s'efforce de draper Lolita, idéalisme qui peut être soit « de bonne foi », soit feint et ainsi constituer une – odieuse – tentative de réhabilitation de soi de la part du narrateur. Justement, dans son analyse de l'œuvre de Vladimir Nabokov, *Nabokov ou le sourire du chat*, Yona Dureau accorde une grande attention à l'absence d'expression qui nous intéresse ici. Elle y affirme entre autres que

deux raisons prévalent à l'absence d'expression : la volonté de ne pas dire (pour des raisons qui peuvent être liées à une stratégie d'écriture ou à une éthique donnée); et l'impossibilité de dire (pour des raisons qui ne sont pas toujours d'ordre éthique, mais parce que le blanc porte la trace d'un inconnu absolu ou parce qu'il traduit une souffrance psychique, ou parce que le phénomène considéré par le texte dépasse les possibilités du langage et le porte à ses limites).¹⁸

Pour mieux comprendre ce que l'absence d'expression dans *Le rapport de Brodeck* nous révèle sur le personnage principal, nous emprunterons à Dureau cette distinction entre « la volonté de ne pas dire » (le non-dit) et « l'impossibilité de dire » (l'indicible). À travers les stratégies ou procédés tels que l'imprécision du discours, la dissimulation d'informations

¹⁶ Avec *Le rapport de Brodeck*, c'est probablement dans *Les âmes grises* (Paris, Stock, 2003) que ce procédé est le plus saillant. Dans ce roman, un policier tente d'élucider un ancien meurtre à travers un récit déstructuré, marqué par la maladresse et la peur d'éventer de pénibles secrets, auquel il mêle son propre drame antérieur.

¹⁷ Yona Dureau, *Nabokov ou le sourire du chat*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 2001, p. 221 et 247.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14-15.

ou la suspension du récit de certains événements, nous examinerons d'abord la manière dont le récit de l'*Ereigniës* est constamment soit voilé, soit reporté dans la narration, après quoi notre analyse se concentrera sur la représentation ambiguë du personnage d'Emélia, laquelle traduit le mieux la difficulté qu'éprouve le narrateur à raconter certains événements éprouvants.

3.2.1 *La volonté de ne pas dire*

Nous l'avons montré plus tôt lorsqu'il était question de l'emploi de mots du dialecte, puis afin de lier *Le rapport de Brodeck* à certains récits concentrationnaires, la narration de ce roman est fréquemment marquée par l'hésitation et l'imprécision. Cela est notamment visible quand sont utilisés des mots au sens mouvant comme « *Kazerskwir* » ou « *Ereigniës* »¹⁹ afin d'évoquer des événements dramatiques de façon allusive. Par l'intermédiaire d'une langue plus floue et donc en l'occurrence plus commode, le narrateur éviterait ainsi de se replonger complètement dans un passé pour lui pénible. Un tel retardement, en plus de souligner la difficulté de dire du narrateur, permet aussi de conserver une aura de mystère autour d'événements qui restent en partie ou en totalité à être racontés, bref de susciter la curiosité chez le lecteur, un point sur lequel nous reviendrons plus loin. En outre, les précisions apportées à propos de ces termes du dialecte amplifient l'incertitude en générant plus de questions que de réponses. « *Ereigniës* », par exemple, signifie simplement en langue commune « la chose qui s'est passée » et permet donc au narrateur, de « qualifier l'inqualifiable » (RB – 13), une façon de laisser croire qu'il concerne un événement passablement tragique. Mais insister de la sorte sur le caractère dramatique d'un événement avant même de le narrer – ou plutôt, dans ce cas-ci, sans jamais le narrer – ne peut que forcer le lecteur à s'interroger : Que s'est-il donc passé ? Sans compter que le texte continue de cultiver l'imprécision à grand renfort de pronoms démonstratifs neutres comme « cela » « ce » et « ça » qui permettent à leur tour de référer à l'événement fatidique sans devoir pour autant le révéler, autrement dit qui en reportent constamment le récit :

Cela venait donc de se produire. (RB – 13)

J'y reviendrai sur *ce* à quoi les couteaux ont servi. Forcément j'y reviendrai. (RB – 15)

¹⁹ Rappelons que Brodeck désigne par « *Kazerskwir* » ses deux années passées au camp de concentration ainsi que les séquelles psychologiques qu'il en a conservées, et par « *Ereigniës* » l'événement tragique qui s'avérera être l'assassinat de l'*Anderer* à l'auberge du village.

Quand je suis entré dans l'auberge, ils étaient là, presque tous les hommes de notre village, avec des yeux tellement sombres, une immobilité de pierre, que j'ai tout de suite deviné *ce* qui s'était passé. (RB – 21)

« Vous n'avez pas fait *ça* quand même... ? » (RB – 21, nous soulignons dans tous les extraits)

Ainsi, la gêne à raconter ressentie par le narrateur, qui se traduit ici par des propos imprécis, crée une attente, elle permet de repousser l'*Ereigniës*, d'en clore la relation sans avoir à la développer davantage dans le présent²⁰. Même si l'incertitude initiale (Que s'est-il passé ?) est partiellement résolue lorsque Brodeck décrit le couteau du maire, « qui la veille au soir s'était sans doute planté à plusieurs reprises dans le corps de l'*Anderer* » (RB – 47), le mystère entourant les circonstances de ce qui a toutes les apparences d'un meurtre et les raisons qui ont motivé celui-ci persiste, lui, jusqu'aux derniers chapitres du *Rapport de Brodeck* : Orschwir a-t-il agi seul ? Pourquoi l'*Anderer* a-t-il été assassiné ? Etc. Ainsi, du fait de l'imprécision, la représentation de certains événements comme l'*Ereigniës* apparaît insuffisante dans le roman, ce dont le narrateur s'excuse d'ailleurs en quelques occasions, rappelant notamment que son récit, loin d'être une sinécure, remue en lui des souvenirs pour le moins délicats : « J'essaie de revenir au plus près de ces moments [les jours entourant l'*Ereigniës*] alors que tout ce que je souhaiterais, c'est les oublier, et puis fuir, fuir très loin, avec des jambes légères et un cerveau tout neuf. » (RB – 56) Et c'est d'ailleurs ce qu'il se trouve souvent à faire, se sauver des événements problématiques à raconter en évitant littéralement et surtout explicitement de le faire, comme lorsqu'il rappelle que ce sont les autres villageois qui l'ont obligé à prendre la plume pour relater le meurtre de l'*Anderer* et qui depuis gardent en permanence un œil sur lui :

j'aurais pu me taire, mais ils m'ont demandé de raconter, et quand ils m'ont demandé cela, la plupart avaient les poings fermés ou les mains dans les poches, que j'imaginai serrées autour des manches de leurs couteaux, ceux-là mêmes qui venaient juste de... Il ne faut pas que j'aie trop vite, mais c'est difficile parce que je sens maintenant dans mon dos des choses, des mouvements, des bruits, des regards. Depuis quelques jours, je me demande si je ne me change pas peu à peu en gibier, avec toute une battue à mes trousses et des chiens qui reniflent. [...] J'y reviendrai sur ce à quoi les couteaux ont servi. Forcément j'y reviendrai. (RB – 14-15)

En plus de créer une attente, une telle suspension du récit signale, selon Henri-Michel Moyal, « la prééminence de l'affectif sur le rationnel²¹ » chez l'énonciateur, celui-ci ne

²⁰ Henri-Michel Moyal, « Le discours confessionnel : l'énonciation de la faute dans *Les confessions* de Rousseau et *La chute* de Camus », thèse de doctorat en littérature, Columbus, Ohio State University, 1984, f. 84.

²¹ *Id.*

parvenant pas à prendre tout à fait le dessus sur les émotions qui le gouvernent et trahissent sa fragilité. Justement, pour le narrateur du *Rapport de Brodeck*, la difficulté de raconter l'événement central qu'est l'*Ereigniës* apparaît essentiellement causée par la peur que lui inspirent les autres villageois. Ainsi, en plus de la démonstration d'impuissance à laquelle il se livre et que nous avons déjà décrite, on voit bien dans cet extrait que la crainte que Brodeck ressent influence notablement l'organisation de la narration, la circonspection dont il s'efforce de faire preuve l'incitant à repousser, pour la première fois mais non la dernière, son récit de l'*Ereigniës* : « J'y reviendrai [...]. Forcément j'y reviendrai. »

Bien que le lecteur, à force de se raccrocher aux bribes d'information semées ici et là dans le texte, finisse tout de même par comprendre peu à peu les motifs pour lesquels l'*Anderer* a été tué, le récit du meurtre n'est en définitive jamais fait, le narrateur persistant à le dissimuler jusqu'à la toute fin. La configuration générale du *Rapport de Brodeck* s'apparente en somme à une boucle qui ne serait pas tout à fait bouclée : le roman commence quelques instants après le meurtre de l'*Anderer*, puis les prémisses en sont racontées avec moult détours et circonvolutions mais, quand vient le temps, à la fin, de « repren[dre] l'enchaînement des jours qui a mené à l'*Ereigniës* » (RB – 324), le narrateur se contente de raconter que l'*Anderer*, qui passait alors ses nuits à hurler, ne s'est pas fait entendre un certain soir et que Brodeck, à son arrivée à l'auberge, s'est fait enjoindre par les villageois d'écrire le rapport à propos de « ce qu'ils avaient fait » (RB – 388). Comme l'*Anderer* qui s'est tu pour de bon le soir de sa mort, le narrateur n'a de cesse « de taire peut-être, sans le faire exprès, l'essentiel » (RB – 142), de placer son récit sous le signe de l'incomplétude et de l'absence, d'un non-dit récurrent causé par une peur permanente que le manque ainsi créé à l'intérieur du texte met d'autant plus en évidence²². Une certaine incertitude n'est donc jamais totalement dissipée autour de l'événement au cœur du roman, celui qui a initié le récit et le rapport de Brodeck, rapport qui n'est lui non plus, d'ailleurs, jamais dévoilé.

3.2.2 *L'impossibilité de dire*

La réticence du narrateur à raconter influence également la représentation qui est faite du personnage d'Emélia, son épouse. Pendant que Brodeck était détenu au camp de concentration, celle-ci a été violée et laissée pour morte par un groupe d'hommes du village et de

²² Yona Dureau, *op. cit.*, p. 14.

soldats ennemis, ainsi que le lui ont raconté Fédorine et Diodème à son retour. Ayant miraculeusement survécu, Emélia s'est depuis enfermée dans une sorte d'apathie extrême qui la rend absente et passive, insensible à tous les stimuli du monde extérieur. L'enfant d'Emélia et de Brodeck, Poupchette, a en fait été conçue lors de ce viol. Or, plutôt que soit expliqué d'emblée ce que nous venons de résumer en quelques lignes, c'est l'ambiguïté qui plane au-dessus de l'état d'Emélia et de ce qui l'a causé, même si au moment où le narrateur raconte rétrospectivement il dispose déjà de toutes ces informations.

En fait, l'apathie extrême d'Emélia est suggérée à coup de passages imprécis disséminés dans le roman : « Derrière nous, contre la fenêtre, ses yeux perdus au loin vers l'immensité blanche de la combe, Emélia fredonnait sa chanson. » (RB – 184) Cette phrase seule peut sembler bien peu révélatrice, mais elle fait en réalité partie d'un réseau d'allusions que le narrateur met en place et dont la particularité réside dans le fait qu'il s'agit à peu près toujours de la même formule implicite. C'est principalement à force de se faire répéter cette description d'Emélia en train de fredonner *sa* chanson que le lecteur finit par comprendre qu'elle souffre d'un assez sérieux problème. De plus, des analogies²³ et des euphémismes tels « Emélia était entrée dans le grand silence » (RB – 297) ou encore « juste avant son entrée dans la nuit » (RB – 308) sont quelquefois utilisés afin de décrire Emélia de façon enjolivée ou atténuée, de repousser pendant un temps la réalité douloureuse qu'est son absence au monde, que le narrateur semble incapable d'exprimer sans détour, crûment. On voit que, par ces allusions et ces euphémismes, celui-ci ne révèle rien directement et n'explique pas; il recourt plutôt à l'implicite, c'est-à-dire qu'il laisse le lecteur inférer à partir des indices qu'il lui fournit en mettant en place un « effacement seulement partiel dans [son] discours d'un événement crucial apparaissant précocement dans la structure événementielle²⁴ », en l'occurrence le viol subi par Emélia. Seulement partiel, cet effacement, parce qu'à chaque fois, le narrateur dévoile juste assez d'informations à propos d'Emélia pour faire naître puis entretenir un questionnement chez le lecteur (Pourquoi se comporte-t-elle

²³ Grâce à des comparaisons et à des métaphores, le narrateur parvient à décrire Emélia sous un jour presque positif : « Ses yeux semblaient être des papillons, des merveilles mobiles allant ça et là sans raison profonde, comme entraînés par le vent, l'air transparent, mais qui ne songeaient à rien de ce qu'ils faisaient, ni de ce qu'ils voyaient. » (RB – 212)

²⁴ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil (Poétique), 2007, p. 109.

de cette façon ? A-t-elle toujours été comme cela ?), tout en conservant une part d'obscurité qu'il se garde de révéler pour une raison inconnue.

En plus de ce voile d'imprécision ainsi maintenu autour de l'état particulier d'Emélia, il est significatif que chaque occasion qui se présente d'exposer ce qui a engendré cet état est soigneusement évitée, contournée. Par exemple, quand Brodeck se remémore son retour du camp de concentration, il raconte que sa femme « était trop faible encore » (RB – 28) pour le soigner et que c'est la vieille Fédorine qui a dû s'en charger. Mais qu'est-il arrivé à Emélia pendant l'absence de son mari ? A-t-elle été malade, battue, agressée ? Aucune explication n'étant donnée, impossible d'en savoir davantage quant à l'origine de son état. À plusieurs reprises tout au long du roman, le narrateur s'abstient ainsi de raconter ce qui est arrivé à Emélia. Lorsque le professeur Limmat lui demande des nouvelles de Fédorine « et puis, avec un air plus grave et plus doux, d'Emélia et de Poupchette » (RB – 112), Brodeck ne répond tout simplement pas – ou à tout le moins ne rapporte pas sa réponse. Il enchaîne plutôt immédiatement en décrivant « la pluie au-dehors [qui n'a] pas cessé », et à laquelle se mêlent « quelques lourds flocons de neige fondue » (RB – 112), sans plus qu'il soit question de sa femme ou de sa fille pendant plus de vingt pages. Avec ce refus manifeste de détailler l'état d'Emélia, la difficulté de raconter prend une autre dimension : de consciente et avouée qu'elle était entre autres dans le cas de l'*Ereignis*, elle n'est désormais ni commentée, ni assumée, ni justifiée; du non-dit se manifestant par le report ostensible de la représentation complète d'un événement, on en arrive ici à éluder carrément une partie du récit apparemment indésirable aux yeux du narrateur. Une ellipse telle que celle-ci permet donc à Brodeck de sauter « par-dessus un moment²⁵ » particulièrement tragique et difficilement racontable qu'il avait lui-même évoqué ou qu'un autre personnage avait mentionné. Cette manœuvre, peu subtile, d'évitement du récit du viol d'Emélia est répétée à quelques occasions dans le roman, notamment quand Brodeck lit une lettre à l'endos de laquelle Diodème a noté les noms des hommes du village qui ont, comme le lecteur finit par l'apprendre plus loin, agressé Emélia :

« Tu sauras aussi pour Emélia, Brodeck. J'ai tout retrouvé. Je te le devais. Je sais désormais qui a fait cela. » [...] J'ai lu plusieurs fois la fin de la lettre, butant sur les derniers mots, ne pouvant faire ce que Diodème me demandait, tourner la feuille et découvrir des noms. Des noms d'hommes que je connaissais forcément, notre village est si petit. À quelques dizaines

²⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 42.

de mètres de moi, je savais Emélia et Poupchette endormies. Mon Emélia, et mon adorable Poupchette. Je songe soudain à l'*Anderer*. À lui j'avais raconté l'histoire. (RB – 298)

Non seulement Brodeck évite-t-il de découvrir l'identité des agresseurs d'Emélia, mais en plus, au lieu de révéler ce que Diodème entend par le vague « cela » de la quatrième phrase, il revient brièvement au présent le temps d'introduire l'*Anderer* pour ensuite enchaîner avec le récit de leur entretien au cours duquel, après qu'ils aient discuté botanique, il lui a raconté une partie de son histoire depuis sa déportation. À nouveau, donc, le narrateur s'abstient de raconter le viol d'Emélia ou de donner des précisions à propos de celui-ci, même si la révélation de Diodème semblait un point de départ particulièrement propice à un tel récit. C'est que, selon toute apparence, l'état intermédiaire d'Emélia constitue une grande source de douleur et d'oppression pour Brodeck qui se trouve en quelque sorte dans l'impossibilité de faire son deuil, sa femme n'étant ni morte ni tout à fait vivante dans son « grand silence », loin de lui et du monde :

Quelle faute ai-je donc commise ? Emélia, dis-le-moi... Je t'ai laissée. Oui, je t'ai laissée. Je n'étais pas là. Mon ange, pardonne-moi, je t'en prie. Tu sais bien qu'ils m'ont emmené et que je n'y pouvais rien. [...] Dis-moi que tu aimes. Cesse de chançonner, je t'en supplie, cesse de psalmodier cet air qui me fracasse le crâne et le cœur. Ouvre tes lèvres et laisse sortir les mots. (RB – 162)

Toujours tiraillé par la douleur de sa perte – partielle – et une colère teintée de culpabilité, le narrateur prend donc soin de tenir autant que possible à distance l'atroce réalité que constitue l'absence au monde d'Emélia, en évitant carrément et maintes fois d'en raconter les tenants et aboutissants.

Le comblement de ce pan du récit dissimulé et suspendu à quelques occasions se produit finalement dans les dernières pages du roman alors que le viol collectif qu'a subi Emélia est raconté sans trop de détails (RB – 312-315). Mentionnons tout de même qu'encore une fois, après le meurtre de l'*Anderer* qui n'est jamais relaté, l'incertitude demeure intacte quant à l'identité de ceux qui ont agressé et pratiquement tué Emélia. On le voit bien, la narration du *Rapport de Brodeck* ne se départit jamais complètement d'une part d'opacité, elle ne fournit pas toutes les informations, ne répond pas à tous les questionnements. De même que la peur est à la source de nombreux non-dits dans la narration de Brodeck, la souffrance qu'il ressent, notamment quant à l'état d'Emélia, est telle que son discours et l'organisation de son récit s'en trouvent troués, l'empêchant ainsi – au moins temporairement – de racon-

ter certains événements²⁶. En somme, l'absence d'expression dans la narration, qu'elle se présente sous la forme d'un discours imprécis, d'une dissimulation d'informations ou d'une suspension plus ou moins longue du récit d'un événement, permet d'attirer l'attention sur la peur et la souffrance éprouvées par Brodeck, et ainsi de renforcer sa posture de victime devant écrire un récit non seulement contraignant mais aussi douloureux, dans lequel il s'efforce de triompher de ses oppresseurs physiques et psychologiques, de ce qui résiste à être mis en mots et raconté.

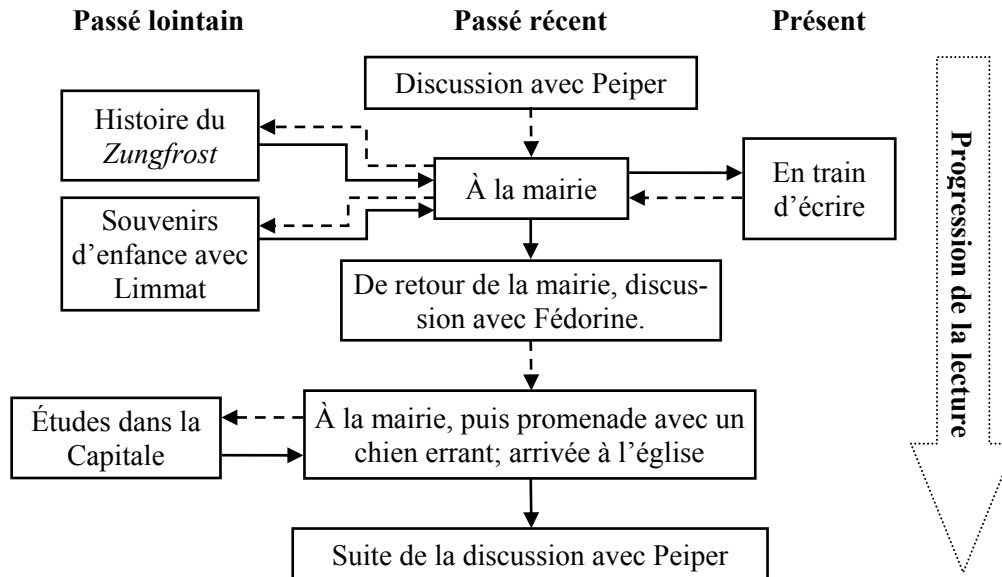
3.3 La dérive des événements

En plus de l'imprécision, de la dissimulation et de la suspension que nous venons de présenter, la difficulté de raconter du narrateur du *Rapport de Brodeck* se manifeste par un désordre flagrant dans le récit. Ce désordre va au-delà de l'articulation des différents temps qui réagissent les uns sur les autres au long du roman, que nous avons déjà traitée. Cette fois, il convient plutôt de s'intéresser au désordre en examinant spécifiquement la manière dont les événements s'enchaînent dans le récit de Brodeck. Une part importante de cette confusion est en réalité produite par la présence généralisée de digressions, de dérives par lesquelles le narrateur glisse d'un événement à l'autre au mépris de la continuité.

L'une des plus représentatives de ces dérives prend place entre les pages 154 et 171 alors que Brodeck se trouve chez le curé Peiper pour obtenir des informations dans le cadre de son enquête. Après avoir raconté quelques échanges qu'il a avec celui-ci, il remonte brusquement le temps afin d'expliquer qu'il s'est arrêté chez Peiper en revenant de la mairie, mais qu'en se rendant là-bas il a rencontré un individu appelé le *Zungfrost*, dont il se met à raconter l'enfance avant de revenir à son entrevue à la mairie, puis de poursuivre la dérive que pour plus de commodité nous synthétisons dans le tableau suivant²⁷ :

²⁶ D'autres éléments de l'histoire semblent aussi – quoique moins – pénibles à raconter pour le narrateur, comme la mort de Cathor ou encore celle de Diodème, cette dernière étant par exemple mentionnée ou brièvement évoquée aux pages 17, 39 et 59, avant que son récit soit finalement repris et complété aux pages 303 et 304.

²⁷ Dans ce tableau, les retours en arrière sont indiqués par une flèche pointillée et les sauts temporels vers l'avant, par une flèche pleine.



On le voit, la conversation avec Peiper est assez vite évacuée au profit de certains événements qui l'ont précédée dans l'histoire ainsi que de digressions narratives telles que le récit d'un rendez-vous avec Emélia au temps de leur jeunesse dans la Capitale : « Je ne sais plus au juste à quoi je songeais dans cette curieuse promenade [en revenant de la mairie]. Mais je sais que soudain, je me suis retrouvé très loin de ces rues, très loin du village, [...] Je marchais avec Emélia. Nous nous tenions bras dessus bras dessous. » (RB – 169). Brodeck passe ainsi d'un événement à l'autre sans s'astreindre à la description complète de chacun ni à une quelconque chronologie, ainsi que le montrent les nombreux va-et-vient temporels que nous avons identifiés. Cette tendance généralisée à la digression, par laquelle la narration du *Rapport de Brodeck* est régulièrement déviée ou et éloignée de son propos initial, n'est pas sans rappeler à son tour *L'écriture ou la vie* de Semprún. Dans les quelque cinquante premières pages de ce récit, trois officiers en uniforme britannique apparaissent à près de dix reprises, mais chaque fois que le narrateur s'apprête à raconter sa rencontre avec ceux-ci il se détourne de cet événement pour en raconter un autre que la présence et l'attitude des officiers lui rappellent. Cette profusion de bifurcations dans la narration, Semprún l'explique d'ailleurs en qualifiant son œuvre de « récit illimité, probablement interminable, illuminé – clôturé aussi, bien entendu – par cette possibilité de se poursuivre à l'infini²⁸ ». Le caractère labyrinthique de l'enchaînement des événements contribue alors à transmettre

²⁸ Jorge Semprún, *op. cit.*, p. 23-24.

la « densité »²⁹ extrême de l'expérience concentrationnaire. De façon similaire, dans *Le rapport de Brodeck*, le désordre des événements, particulièrement dans les séquences riches en glissements, en digressions, exprime le profond désarroi que ressent le narrateur à raconter une histoire qui le dépasse, dans laquelle ses propres drames côtoient l'une des pires tragédies de l'histoire humaine. Les nombreuses dérives du genre de celle débutant chez Peiper s'apparentent moins à des suites qu'à des accumulations pêle-mêle d'événements, comme si l'objectif du narrateur était d'en raconter le plus possible plutôt que de chercher une clarté par trop artificielle ou affectée dans sa narration. Souvent décrite comme un détour, un accroc à la cohérence d'ensemble, la digression va à l'encontre des conventions rhétoriques, qui exigent un texte économique et homogène. Cela explique, selon Christine Montalbetti et Nathalie Piégay-Gros, que nombre de narrateurs, comme Brodeck, demandent qu'on excuse leur tendance à l'écart ou à la déviation, au point que le style digressif peut parfois fonctionner comme une garantie de sincérité³⁰.

Ainsi incapable de s'en tenir au récit d'un seul événement à la fois, le narrateur du *Rapport de Brodeck* fournit d'ailleurs lui-même l'explication à ce besoin, à cette urgence de dire qui de toute évidence l'accable. En effet, après une considérable digression d'une quarantaine de pages (RB – 211-253), constituée d'une suite de glissements d'un événement à l'autre, et avant de reprendre son récit de la fête donnée au village en l'honneur de l'*Anderer*, Brodeck s'excuse de son écriture peu organisée : « J'ai relu tantôt mon récit depuis le début. [...] Cela manque d'ordre. Je pars dans tous les sens. Mais [...] [s]i mon récit ressemble à un corps monstrueux, c'est parce qu'il est à l'image de ma vie, que je n'ai pu contenir et qui va à vau-l'eau. » (RB – 253) Le fouillis régnant dans l'esprit et dans le récit du narrateur, qui se traduit principalement par l'usage récurrent de la digression narrative, est ici nettement rattaché à une sensation de débordement. Le peu de contrôle qu'a Brodeck sur certains pans de sa mémoire ou carrément de sa vie – qu'il « n[e peut] contenir et qui va à vau-l'eau » – ne transparaît donc pas que dans le traitement de la temporalité dans son récit. La digression représentant souvent l'égarément ainsi que l'absence de maîtrise de la narration³¹, la tendance du narrateur à glisser d'un événement à l'autre, apparemment sans égard

²⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁰ Christine Montalbetti et Nathalie Piégay-Gros, *La digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste (Parcours de lecture), 1994, p. 9-10.

³¹ *Ibid.*, p. 11.

à une quelconque linéarité, suggère aussi qu'il est régulièrement inondé par le flux incessant des événements :

J'essaie de revenir au plus près de ces moments alors que tout ce que je souhaiterais, c'est les oublier, et puis fuir, fuir très loin, avec des jambes légères et un cerveau tout neuf. J'ai le sentiment que je ne suis pas fait pour ma vie. Je veux dire que ma vie *déborde* de toute part, qu'elle n'est pas taillée pour un homme comme moi, qu'elle se remplit de *trop* de choses, de *trop* d'événements, de *trop* de misères, de *trop* de failles. [...] Ma tête parfois, je la sens *sur le point d'exploser*, comme une marmite qu'on aurait *bourrée de poudre*. (RB – 56, nous soulignons)

Ce que Brodeck a vécu lui apparaît si démesuré, si excessif – en témoigne entre autres l'accumulation de « trop » – qu'il doit à tout prix le raconter pour se libérer, malgré les difficultés nécessairement associées à une telle entreprise. En cela, la condition du narrateur s'apparente à celle d'une victime d'un traumatisme qui tenterait tant bien que mal de raconter son expérience, de déverser son esprit, une étape « à la fois nécessaire et impossible³² » pour se libérer de l'emprise du trauma, selon Anne Martine Parent, car, « afin d'aller au-delà du choc traumatique, le sujet doit s'immerger au cœur même de sa blessure³³ ». Régine Waintrater pose également le traumatisme « comme un débordement et une rupture : [...] comme une effraction qui submerge le sujet et instaure une coupure radicale entre l'avant et l'après, accompagnée d'une désorganisation plus ou moins durable.³⁴ », ce qui correspond parfaitement à l'impression de débordement exprimée dans le discours réflexif du narrateur autant que dans l'organisation de son récit, impression qui est intimement liée au sentiment d'inadéquation qu'il ressent par rapport à sa vie. Quant à la « désorganisation plus ou moins durable » que mentionne Waintrater, nous avons montré dans les dernières pages qu'elle est justement au cœur du récit de Brodeck, dans lequel les événements, au lieu d'être contenus et ordonnés, se bousculent et s'agglutinent de façon semblable à ce que l'on retrouve dans les témoignages traumatiques, marqués par un manque de cohérence, de

³² Anne Martine Parent, « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens », dans *Protée*, vol. XXXIV, n° 2-3 (2006), p. 117.

³³ *Id.*

³⁴ Régine Waintrater, *Sortir du génocide : témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot, 2003, p. 67-68. Anne Martine Parent insiste elle aussi sur cette impression de débordement que ressentent les victimes traumatiques lorsqu'elle affirme : « L'expérience traumatique est hors du temps et de l'espace, hors normes; le sujet est aux prises avec un événement qui n'en est pas un, car il ne peut être contenu dans ce que nous nommons habituellement "événement", il déborde de partout, déborde tout » (Anne-Martine Parent, *art. cit.*, p. 116).

structure et ultimement de sens et d'intelligibilité³⁵. Ce « manque » s'explique, selon Jenny Edkins, par la difficulté pour la victime d'un traumatisme de concilier le « temps narratif » ou « temps linéaire », constitué de débuts, de milieux et de fins, et le « temps du trauma » qui, foncièrement intemporel, ne peut se plier à une construction de ce genre à moins de dénaturer son propos³⁶. Même si *Le rapport de Brodeck* n'est pas aussi déstructuré qu'un témoignage traumatique, il n'en reste pas moins qu'il se fonde sur une résistance similaire à narrativiser une expérience extrême, à organiser le récit en reliant entre elles des séquences de temps discontinues et disloquées³⁷, empêchant ainsi la restauration, pour le narrateur, d'une certaine forme de maîtrise sur les événements et sur lui-même.

Bref, comme l'affirment Montalbetti et Piegay-Gros dans *La digression dans le récit*, « loin de constituer une séquence pour rien qui parasite le bon fonctionnement du récit, la digression semble bien plutôt participer d'un projet, et remplir un certain nombre de fonctions concertées dans l'économie du texte.³⁸ » Dans *Le rapport de Brodeck*, nous venons de le montrer, sa principale fonction est de mettre en évidence le besoin impérieux de dire que ressent le narrateur, une condition qui n'est pas sans rappeler, par l'impression de débordement entraînée par le désordre du récit, celle d'une victime d'un traumatisme. Or, selon Didier Fassin et Richard Rechtman, « le traumatisme s'inscrit comme la forme la plus consensuellement acceptée de la signature de l'événement tragique dans l'expérience humaine.³⁹ » Loin d'être anodin, le fait d'associer l'état d'esprit de Brodeck au trauma apparaît donc comme une manière sans équivoque et assez universelle d'exprimer la détresse

³⁵ Molly Andrews, « Beyond Narrative: The Shape of Ttraumatic Testimony », dans Matti Hyvärinen *et al.* (dir.), *Beyond Narrative Coherence*, Philadelphie, John Benjamins (Studies in Narrative), 2010, p. 155.

³⁶ Jenny Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2003, p. 40. Cf. Shoshana Felman « Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening », dans Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992, p. 69.

Dans un même ordre d'idées, le psychiatre et psychanalyste français Boris Cyrulnik écrit que « [l]es souvenirs traumatiques ont [...] une forme différente de la mémoire normale. Dans la mémoire traumatique, l'image de l'horreur, l'effroi affectif demeurent dans une sorte de présent, "comme si ça venait d'arriver". Le trauma ne se passe pas dans le passé. » (Boris Cyrulnik, « Mémoire traumatique et résilience », dans Denis Peschanski (dir.), *Mémoire et mémorialisation. Volume 1 : De l'absence à la représentation*, Paris, Hermann (Mémoire(s)), 2013, p. 134.)

³⁷ Anny Dayan-Rosenman, *op. cit.*, p. 145.

³⁸ Christine Montalbetti et Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 11.

³⁹ Didier Fassin et Richard Rechtman, *L'empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, 2011 [2007], p. 38. Les auteurs ajoutent par ailleurs que « la notion de traumatisme s'impose [désormais] comme un lieu commun du monde contemporain, autrement dit comme une vérité partagée. » (*Ibid.*, p. 11).

et la vulnérabilité de celui-ci. De plus, à l'instar des procédés d'imprécision, de dissimulation et de suspension omniprésents dans la narration, la digression permet d'entraîner une certaine énigmatisme de la représentation qui, comme on s'apprête à le voir, influence considérablement la portée de la posture de victime de Brodeck élaborée à l'intérieur du roman.

3.4 Énigmatisme de la représentation et victimisation

La configuration particulière du récit de Brodeck a aussi une incidence notable sur la tension narrative générée par le roman, ce qui ultimement renforce la victimisation du narrateur et personnage principal. Avant d'aller plus loin, présentons tout d'abord en quoi consiste cette « tension narrative » qui vient d'être mentionnée. Il s'agit d'une notion que propose Raphaël Baroni afin de remédier au problème que constitue, selon lui, la trop fréquente occultation de la « force » de l'intrigue – ce qui rend la lecture plaisante et intéressante – par la « forme » de celle-ci. Baroni s'en prend notamment au traitement de la séquence narrative effectué par les structuralistes, laquelle « masque[rait], jusqu'à un certain point, la nature incertaine, tâtonnante, passionnelle et irréductiblement temporelle de toute expérience esthétique⁴⁰ ». Pour en quelque sorte réhabiliter cette « force » de l'intrigue, il développe, dans son ouvrage *La tension narrative* et dans plusieurs articles, une approche du récit qui se situe au croisement de la narratologie et de la psychologie cognitive. S'inspirant des travaux de Meir Sternberg et de William Brewer portant respectivement sur les effets fondamentaux de la narrativité et les modes d'exposition du récit, ainsi que de ceux d'Umberto Eco sur la performance interprétative du lecteur, Baroni aborde l'aspect « passionnel » de la lecture et considère que le récit est structuré par un effet poétique particulier, la tension narrative, définie comme le « phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude⁴¹ ». Cette incertitude à la base de l'intrigue naît d'une réticence – en général temporaire – à communiquer une information que souhaiterait connaître le lecteur. Elle peut prendre différentes formes selon qu'elle con-

⁴⁰ Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

cerne l'évolution incertaine de l'action (suspense) ou une représentation incomplète de celle-ci (curiosité)⁴².

Le suspense apparaît quand, face à une « sélection d'événements instables appelant une résolution pressante, et traités avec une certaine clarté, et dans le respect global de leur chronologie⁴³ », « il y a un retardement stratégique de la réponse par une forme quelconque de réticence textuelle (fin de chapitre ou d'épisode, péripétie, ralentissement de l'action, etc.)⁴⁴ ». Devant une telle indétermination (Que va-t-il arriver ?), le lecteur se fie alors aux informations déjà portées à sa connaissance pour émettre un « pronostic » à propos du développement ultérieur du récit dans le but d'en anticiper le dénouement⁴⁵. En ce qui concerne *Le rapport de Brodeck*, même si certaines séquences chronologiques l'exploitent, force est d'admettre que le suspense n'y occupe pas une place prépondérante, ce qui s'explique par le caractère généralement désordonné, erratique de l'intrigue.

En réalité, c'est plutôt le mode de la curiosité qui prédomine dans *Le rapport de Brodeck* puisque la mise en intrigue y est principalement fondée sur l'incomplétude des événements, amenant ainsi le lecteur à sentir que quelque chose demeure toujours celé et donc à découvrir. Un roman exploite en effet la curiosité lorsque la représentation incomplète de l'action « s'accompagne de l'attente que le texte fournira une réponse après un certain délai⁴⁶ ». Dans ce cas, le lecteur est encouragé à formuler un « diagnostic » pour tenter de comprendre une situation problématique passée ou actuelle du récit, de répondre à des questions telles que « Qui l'a fait ? » ou « Que s'est-il passé ? »⁴⁷. Ainsi, contrairement au suspense, la curiosité suppose un discours structuré de façon téléologique plutôt que chronologique,

⁴² Une troisième modalité de la tension narrative, la surprise, est provoquée par le retournement soudain d'une situation ou par un événement inattendu. Émotion éphémère, contrairement au suspense et à la curiosité, elle ne configure pas l'intrigue, mais en connote les moments forts (*ibid.*, p. 296). Nous la détaillerons davantage dans la deuxième partie de notre recherche, lorsqu'il sera question du renversement de posture du protagoniste du roman.

⁴³ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁵ Raphaël Baroni, « Réticence de l'intrigue », dans John Pier et Francis Berthelot (dir.), *Narratologies contemporaines. Nouvelles approches pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, p. 210.

⁴⁶ Raphaël Baroni, *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 99-100.

⁴⁷ Raphaël Baroni, « Réticence de l'intrigue », *loc. cit.*, p. 210.

ce qui est d'ailleurs particulièrement perceptible, précise Baroni, dans un récit « moins dramatique », qui s'éloigne du roman d'aventure stéréotypé⁴⁸.

Mais qu'est-ce qui au juste rend la représentation de l'action incomplète dans *Le rapport de Brodeck*, qu'est-ce qui fait naître la curiosité ? Essentiellement, c'est le fait que l'organisation du récit de Brodeck, et donc la mise en intrigue du roman, est régie par la tendance du narrateur à l'imprécision, à la dissimulation, à la suspension et à la digression. Et parce qu'elle crée des distorsions entre l'ordre de la fable (l'histoire) et celui du sujet (le récit) en plus de mettre en place un réseau complexe de secrets et de révélations retardées⁴⁹, cette tendance conduit à ce que Baroni nomme une « énigmatization de la représentation⁵⁰ ». Ainsi, nombre d'événements dans *Le rapport de Brodeck* sont soit rendus imprécis, soit en partie dissimulés, soit interrompus plus ou moins brutalement, soit sectionnés par une ou plusieurs digressions. Ces événements incomplètement racontés, comme l'arrivée de Brodeck au camp de concentration, le meurtre de l'*Anderer* ou encore ce qui est arrivé à Emélia, par exemple, sont égrenés ou disséminés tout au long du récit, ce qui leur confère un puissant effet de suggestion. Ils dévoilent donc juste assez d'informations pour susciter une incertitude, un questionnement chez le lecteur tout en conservant une part d'ombre destinée à entretenir le mystère pendant un temps plus ou moins long. Bref, en obscurcissant de façon généralement temporaire la représentation des événements⁵¹, les quatre procédés narratifs que nous avons mis en lumière dans ce chapitre favorisent tous la curiosité, la recherche d'explications à des événements antérieurs, en plus de souligner la difficulté que le narrateur éprouve à raconter et à organiser son récit. La tension narrative est alors concentrée non seulement sur les événements dont le récit est perturbé – événements qui sont souvent parmi les plus pénibles à évoquer pour le narrateur –, mais surtout sur le fait même que le récit soit perturbé, donc sur le travail du narrateur, travail qui, comme nous l'avons montré, participe à la construction du rôle de victime de Brodeck.

⁴⁸ Raphaël Baroni, *La tension narrative*, op. cit., p. 89 et 258.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 88-89.

⁵⁰ Raphaël Baroni, « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative » (2004), dans *Vox-poetica : lettres et sciences humaines*, [en ligne]. <http://www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html> [Texte consulté le 18 octobre 2012].

⁵¹ Rappelons que le meurtre de l'*Anderer*, notamment, est certes représenté à plusieurs reprises de manière incomplète, mais n'est au final jamais raconté entièrement.

Ainsi, dans le roman de Claudel, il y a concordance entre la difficulté de raconter qui ressort de la narration et la tension narrative générée lors de la lecture, la seconde attirant forcément davantage l'attention du lecteur sur la première. Ces deux aspects complémentaires du *Rapport de Brodeck* sont d'ailleurs exposés dans cet extrait du discours réflexif du narrateur :

Quand je relis les pages précédentes de mon récit, je me rends compte que je vais dans les mots comme un gibier traqué, qui file vite, zigzague, essaie de dérouter les chiens et les chasseurs lancés à sa poursuite. Il y a de tout dans ce fatras. J'y vide ma vie. Écrire soulage mon cœur et mon ventre. (RB – 142)

On retrouve exprimée ici, d'une part, la posture de victime du narrateur et protagoniste qui se dépeint comme une proie que des prédateurs traquent et pour qui écrire correspond à se délester d'un fardeau. D'autre part, afin de décrire son écriture ou sa narration, Brodeck affirme qu'il « zigzague », qu'il cherche à « dérouter », des termes qui soulignent autant le caractère tâtonnant ou désordonné de son récit que le processus d'énigmatisme sur lequel repose l'intrigue du roman.

En somme, l'aspect désordonné du récit de Brodeck est intimement lié à la posture de victime que celui-ci emprunte pendant la majeure partie du roman. La narration rétrospective marquée par un discours imprécis, une dissimulation d'informations et une suspension de certains événements contribue à présenter le narrateur comme celui pour qui raconter est à la fois contraignant, difficile, douloureux, au point que le récit demeure irrémédiablement troué, « in-fini⁵² », pour reprendre une expression de Martine Delvaux. De plus, le fait que les souvenirs de Brodeck fassent régulièrement irruption dans la narration, chamboulant la temporalité, ainsi que l'impression de débordement causée par le nombre important de digressions et d'amas de digressions, indiquent le peu de contrôle que le narrateur exerce apparemment sur son récit. Et cette peine à rassembler des morceaux épars, des événements inassimilables⁵³ – ce dont il s'excuse, mais ne se cache pas –, joue un rôle crucial dans la mise en place de la mécanique de la curiosité qui régit l'intrigue du roman en ce qu'elle crée sans cesse des incomplétudes demandant à être comblées, des incertitudes appelant une résolution. La tension narrative s'allie alors à la difficulté de raconter afin de présenter

⁵² Martine Delvaux, citée par Évelyne Ledoux-Beaugrand, *De l'écriture au don de soi : Les pratiques confessionnelles dans La honte et L'événement d'Annie Ernaux*, Montréal, Les Cahiers de l'IREF (Institut de recherches et d'études féministes), n° 12 (2005), p. 99.

⁵³ Shoshana Felman, *loc. cit.*, p. 5.

encore davantage le narrateur autodiégétique du *Rapport de Brodeck* comme une victime dont la faiblesse réside, cette fois, dans ses (in)capacités narratives.

Déjà sollicitée par la marginalisation de Brodeck au sein de la société qu'est le village et de sa représentation comme rescapé de la Shoah, la compassion du lecteur envers le personnage de Brodeck ne se trouve ainsi que raffermie par sa difficulté manifeste de raconter. « Être une victime peut [...], paradoxalement, apparaître comme un privilège⁵⁴ », écrit Lucien Ayissi, étant donné l'importante empathie que cela est susceptible de susciter chez l'observateur ou le lecteur. Dans *Le rapport de Brodeck*, toutefois, cette bienveillance ressentie envers le personnage principal et narrateur, dépeint comme foncièrement innocent et inoffensif dans une grande partie du roman, est ultimement ce qui, comme nous le verrons dans la seconde partie de ce mémoire, permet le renversement de situation – la surprise, pour reprendre le terme employé par Baroni – autour duquel se cristallise l'enjeu au cœur du roman.

⁵⁴ Lucien Ayissi, « La complexité du statut de la victime dans la dialectique de la violence », dans *Éthiopiennes*, n° 79 (2/2007), [en ligne]. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1558> (Texte consulté le 18 mai 2013).

PARTIE II

VICTIME *ET* COUPABLE : LA MÉMOIRE COMME RESPONSABILITÉ

Nous avons montré dans les chapitres précédents que le personnage de Brodeck relevait d'une représentation tripartite. Socialement marginalisé dans son milieu, détenteur d'une certaine autorité testimoniale que lui garantit son statut de survivant de la Shoah et oppressé par sa difficulté à raconter, il est posé en victime pendant la majeure partie du *Rapport de Brodeck*, ce qui n'est pas exactement étonnant dans une œuvre ayant pour contexte implicite la Seconde Guerre mondiale et l'après-guerre en Europe. Néanmoins, si ce roman intègre ainsi nombre de caractéristiques formelles et thématiques propres à la littérature de la Shoah, c'est aussi pour mieux faire surgir un dilemme ou un questionnement éthique qui finit par investir l'ensemble du roman. En effet, l'innocence caractérisant Brodeck, personnage principal et narrateur, est remise en question au fur et à mesure que sont révélés des pans de son passé, auparavant éludés, qui tendent néanmoins à l'incriminer. Ce mouvement vers l'aveu se manifeste dans le récit par un doute quant à la fiabilité du narrateur, puis par un passage d'un mode essentiellement testimonial à un mode hybride, relevant à la fois du témoignage et de la confession, qui exprime plus fidèlement la dualité inscrite dans le personnage de Brodeck. Avec la fonction de scribe qui lui est attribuée ainsi que la présence en filigrane de la Shoah dans le roman, il apparaît conséquent de mettre en relief la problématique de la mémoire, en particulier les questions portant sur le rôle et la valeur de celle-ci au sein de la société.

CHAPITRE 4

ENTRE INNOCENCE ET CULPABILITÉ

Le fait d'avoir multiplié les liens avec le genre du témoignage et plus particulièrement avec les récits de la Shoah, comme nous l'avons montré aux chapitres 2 et 3, a permis au *Rapport de Brodeck* de créer un certain horizon d'attente afin de consolider le statut de victime du narrateur et personnage principal. Or, affirme Raphaël Baroni, « l'existence d'attentes génériques chez les lecteurs fournit un levier appréciable pour les induire stratégiquement en erreur¹ », et c'est précisément ce qui se produit dans le roman de Claudel avec la progressive remise en question des capacités et de l'intégrité du narrateur, comme nous le verrons au cours de ce chapitre.

Il a déjà été question à l'intérieur de ce mémoire de la curiosité et dans une moindre mesure du suspense; il convient maintenant de traiter de la troisième modalité de la tension narrative que décrit Baroni, la surprise, qui est provoquée par le renversement soudain d'une situation ou par un événement inattendu. Bien qu'elle « se défini[sse] essentiellement par le moment de son surgissement et non par sa durée [et qu'elle ne soit donc] pas en mesure de configurer une intrigue² », il n'en demeure pas moins qu'afin de ne pas paraître trop incongrue, une surprise peut être préparée par le texte et en conséquence anticipée plus ou moins distinctement par le lecteur. Il s'agit alors d'une surprise dite « complète » puisqu'elle succède à une attente tendue et conduit à une véritable réognition, à l'inverse de la surprise « simple », qui ne concerne souvent qu'une péripétie ou qu'un passage de l'œuvre narrative³.

Ce chapitre sera donc consacré à la mise en place de ce principal retournement du *Rapport de Brodeck*, point d'orgue de la confession du narrateur et personnage principal qui, à la fin du roman, après avoir raconté tous les outrages dont il a été victime pendant des années, avoue avoir volé la bouteille d'eau d'une jeune mère et de son bébé dans le train les menant au camp de concentration.

¹ Raphaël Baroni, « Bluffs littéraires et fictions mensongères. Une lecture modèle de *La forme de l'épée* de J.L. Borges » (2006), dans *Vox-poetica : lettres et sciences humaines*, [en ligne]. <http://www.vox-poetica.org/t/baronibluff.htm> (Texte consulté le 18 octobre 2012).

² Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil (Poétique), 2007, p. 296.

³ *Ibid.*, p. 304.

4.1 Fragilisation de l'autorité narrative

4.1.1 Autorité narrative et non-fiabilité

Depuis qu'a paru en 1983 l'ouvrage de Susan Suleiman *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, la figure de l'auteur a progressivement perdu de son importance dans les travaux portant sur l'établissement de l'autorité narrative au profit d'autres instances intratextuelles. Mais en quoi consiste au juste cette notion d'« autorité narrative » ? Frances Fortier, qui s'est penchée sur les liens entre celle-ci et la vraisemblance, la définit ainsi : « Garante du récit et de son sens, l'autorité narrative, en contexte de fiction, renvoie essentiellement à une question d'adhésion et de crédibilité, soit qu'on se fie au narrateur, au récit lui-même ou au genre.⁴ »

La confiance que le lecteur accorde ou non au texte et qui permet ou non au pacte d'illusion consentie (*captatio illusionis*) de s'établir repose sur différents procédés. Selon Cécile Cavillac, qui affirme dans l'article « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle » que l'autorité narrative dépend avant tout de conventions littéraires, pour qu'un narrateur dispose d'une certaine autorité permettant ultimement à son récit d'être cru, il se doit de posséder au moins deux « qualités » principales susceptibles de susciter l'adhésion : il faut d'une part qu'il puisse être tenu pour véridique, digne de foi, et qu'il adhère à son propre discours; d'autre part, il doit paraître compétent en présentant une relation des faits qui soit cohérente⁵. Ces « qualités » que Cavillac attribuent au narrateur ne sont pas sans rappeler la notion de non-fiabilité qui a connu une indéniable popularité auprès de la critique, notamment anglo-saxonne (*unreliability*), initiée par l'ouvrage *The Rhetoric of Fiction* de Wayne C. Booth. Selon ce dernier, la fiabilité reposerait sur la concordance des paroles et des actes du narrateur avec celles de l'auteur implicite de l'œuvre⁶. Dans le but d'évacuer le concept peu opérant d'auteur implicite⁷, nous préférons à la définition de Booth celle plus générale de Shlomith Rimmon-Kenan : « *A unreliable narrator [...] is one whose rendering of*

⁴ Frances Fortier, « La problématisation de l'autorité narrative dans la fiction québécoise : modalités et perspectives », dans *Voix et Images*, vol. XXXVI, n° 1, (2010), p. 97.

⁵ Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », dans *Poétique*, n° 101 (février 1995), p. 25.

⁶ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1967 [1961], p. 158-159.

⁷ Cf. Ansgar F. Nünning, « Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches », dans James Phelan et Peter J. Rabinowitz (dir.), *A Companion to Narrative Theory*, Malden & Oxford, Blackwell Publishing (Blackwell Companions to Literature and Culture), 2005, p. 91-92 et Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, London-New York, Methuen, 1983, p. 102.

*the story and/or commentary on it the reader has reasons to suspect.*⁸ » Autrement dit, la non-fiabilité vient perturber l'autorité conférée au narrateur par le lecteur en raison de l'émergence d'un doute sur la qualité (cohérence, fiabilité) de son récit. Bien que, comme l'indiquent Frances Fortier et Andrée Mercier, la non-fiabilité ne soit qu'« une des manifestations, parmi d'autres, d'une problématisation de l'autorité narrative⁹ », elle n'en apparaît pas moins fort révélatrice pour saisir la fragilisation de celle-ci qui se produit dans *Le rapport de Brodeck* et que nous détaillerons dans les pages qui suivent, entre autres à partir des commentaires que le narrateur émet à propos de lui-même et de son récit.

4.1.2 *Forme du récit : « Je ne suis pas conteur »*

Nous avons mis en évidence au chapitre précédent la perte de contrôle caractérisant la « narration infaisable¹⁰ » de Brodeck, ce qui résulte en un récit à la forme pour le moins complexe puisque peu subordonné à la chronologie. Ce désordre non maîtrisé constitue en fait la première faille connue de Brodeck, sa première incapacité. Étant le seul lecteur intradiégétique de son récit et le premier lecteur du rapport qu'il doit rédiger, Brodeck met d'abord lui-même en doute son aptitude à raconter l'histoire qu'il a pour mission de transmettre. Effectivement, si l'incipit du roman révèle qu'il a été désigné « scribe » – et de ce fait narrateur – par les villageois à cause de ou grâce à ses capacités scripturales (« Toi tu sais écrire, [...] tu sais les mots, et comment on les utilise, et comment aussi ils peuvent dire les choses. » (RB – 11)), il semble désormais que celles-ci ne suffisent plus à la tâche :

On m'a chargé d'une mission qui dépasse de très loin la capacité de mes épaules et celle de mon intelligence. [...] Je ne suis pas conteur. Ce récit, si jamais il est lu, le prouve assez, où 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. (RB – 142)

On constate facilement ici que le fait de raconter est laborieux pour Brodeck, qui ne se gêne pas pour s'autocritiquer, voire s'autodénigrer en prétendant que la forme plutôt chaotique de son récit relève de son inaptitude à maîtriser les codes narratifs et par conséquent à produire un récit intelligible et conforme à la vérité – fictionnelle. Bien sûr, lorsqu'une

⁸ « Un narrateur non fiable [...] est celui dont le rendu de l'histoire et le commentaire qu'il en fait apparaissent suspects aux yeux du lecteur. » (Shlomith Rimmon-Kenan, *op. cit.*, p. 101, notre traduction.)

⁹ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 117.

¹⁰ Dominique Bonnet, « *Le rapport de Brodeck* : sur les traces du récit lacunaire à la manière de Jean Giono », dans *Cédille : Revista de Estudios Franceses*, n° 8 (2012), p. 66.

instance disserte de la sorte sur sa difficulté à raconter, cela ne manque pas, soulignent Fortier et Mercier, « d'ébranler le statut de l'autorité narrative et de compromettre l'adhésion du lecteur à l'histoire racontée.¹¹ »

Néanmoins, ce genre d'aveu d'incompétence, s'il semble mettre en doute la crédibilité de Brodeck en tant que narrateur du fait qu'il omet de raconter une partie des événements essentiels de l'histoire, peut aussi paradoxalement agir comme gage de sincérité, ainsi que le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni : « Avouer ses doutes, ses incertitudes, les approximations de son récit, c'est faire preuve d'une telle honnêteté intellectuelle que c'est le récit dans son ensemble qui s'en trouve, singulièrement, authentifié.¹² » Cela va de pair avec les nombreuses marques linguistiques et discursives de la difficulté de raconter présentes dans les premières pages du *Rapport de Brodeck* que nous avons relevées au premier chapitre. En effet, les signaux textuels mettant de l'avant la subjectivité de l'énonciateur peuvent autant être interprétés comme une démonstration de la sincérité de celui-ci que comme une preuve de sa non-fiabilité¹³, indique Liesbeth Korthals Altes. Dans le cas qui nous occupe, il semble donc que ce soit davantage les compétences du narrateur qui soient peu à peu discréditées plutôt que sa sincérité : faute d'être en mesure de dire la vérité absolue à travers un récit qui serait efficace, Brodeck s'engage à rendre compte de sa propre expérience le plus adéquatement possible, avec la part de relativité et d'interprétation que cela comporte.

4.1.3 Contenu du récit : imagination ou vérité ?

La fiabilité du narrateur du *Rapport de Brodeck* pourrait demeurer à peu près intacte si, en plus de la forme, le contenu du récit de Brodeck n'était à plusieurs occasions dans le roman remis en question. En effet, autant Brodeck lui-même que d'autres personnages ne se privent pas de mentionner que le narrateur tend à préférer ses rêves à la réalité, ce qui s'avère pour le moins problématique lorsqu'on doit écrire un rapport portant sur des faits aussi sen-

¹¹ Frances Fortier et Andrée Mercier, « Ces romans qui racontent. Formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain*, Québec, Nota Bene, 2009, p. 178.

¹² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin (Linguistique), 1980, p. 44. Cf. Liesbeth Korthals Altes, « Sincerity, Reliability and Other Ironies – Notes on Dave Eggers' *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* », dans Elke D'Hoker et Gunther Martens (dir.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2008, p. 109-110.

¹³ Liesbeth Korthals Altes, *loc. cit.*, p. 116. Cf. 1.1 Incipit compassionnel.

sibles que le meurtre collectif d'un homme et livrer un témoignage dont on souhaite qu'il soit cru par son destinataire.

Parmi les villageois, c'est sans doute Ernst-Peter Limmat, coureur des bois qui distribuait ses prises aux plus nécessiteux et ancien maître d'école pour qui Brodeck ressent confiance et admiration, qui met le plus en doute la capacité de celui-ci à s'acquitter de la tâche qui lui a été confiée, c'est-à-dire raconter. Limmat confie d'abord à Brodeck qu'il l'avait dès son enfance trouvé différent des autres élèves de l'école : « Tu n'étais pas comme les autres car tu regardais toujours au-delà des choses... Tu voulais toujours voir ce qui n'existait pas. » (RB – 110). Plus loin, lors d'une convocation de Brodeck à la mairie pour qu'il fasse état de l'avancement de son rapport, Limmat en rajoute :

[Brodeck,] c'est un rêveur, et je le dis sans mal, car je pense que c'est une grande qualité de rêver, mais en l'espèce, il ne faudrait pas qu'il embrouille tout, qu'il mélange les songes et le réel, ce qui existe et ce qui n'a pas eu lieu... Je le conjure de faire attention, je le conjure de rester dans le chemin tracé, de ne pas laisser son imagination gouverner ses pensées et ses phrases. (RB – 166-167)

En prodiguant un tel « conseil » à Brodeck, Limmat vient à la fois discréditer Brodeck aux yeux des autres personnages présents ainsi que semer le doute chez le lecteur qui dorénavant y réfléchira certainement à deux fois avant de prendre pour véridiques les dires de ce narrateur ayant prétendument tendance à confondre le produit de son imagination avec la réalité. En plus, jusqu'à ce point du texte, Limmat n'est pas présenté comme un opposant nuisant à l'enquête de Brodeck, mais bien comme un adjutant – le seul présent lors de cet épisode à la mairie, d'ailleurs – qui a participé de près à son éducation et le conseille toujours du fait de ses connaissances et de sa sagesse. Cela confère donc de la crédibilité à sa mise en garde¹⁴ et rend d'autant plus sujet à caution le contenu du discours du narrateur.

Plus loin, ce sera même au tour de Diodème, ami de Brodeck, de mettre en doute un élément fondamental du récit de ce dernier : « [...] tu n'es sûr de rien, peut-être qu'il [l'*Anderer*] est parti sans rien dire à personne, peut-être qu'il a tiré son chapeau et fait sa

¹⁴ Il en va tout autrement de l'avertissement que sert Orschwir à Brodeck, plus tôt dans le roman : « je me dois de te mettre en garde, en tant que Maire, et en tant que... Ne t'éloigne pas du chemin, de grâce, et ne cherche pas ce qui n'existe pas, ou ce qui n'existe plus. » (RB – 50-51). Ici, la crédibilité du narrateur ne se trouve pas particulièrement compromise puisque Orschwir est en général présenté comme hostile et peu empressé de voir toute la lumière être faite sur ce qui est arrivé à l'*Anderer*. Au contraire, comme nous l'avons vu dans la première partie, de telles remarques de la part d'un oppresseur peuvent même attirer l'empathie ou la compassion du lecteur à l'endroit du personnage principal.

révérence, et qu'il est parti comme il est arrivé, tu n'as rien vu, tu l'as dit toi-même ! A-t-il même seulement existé ton *Anderer* ? » (RB – 322) Ce personnage, dont on ne cesse de souligner l'étrangeté, la marginalité, voire l'artificialité, pourrait-il n'être finalement que le fruit de l'imagination d'un narrateur dépassé par les événements ou tout simplement instable, prêt à tout pour être cru, même à s'inventer un *alter ego* fantaisiste qui aurait été brutalement assassiné ? Drôle d'enquête en effet que celle de Brodeck, dans laquelle l'essentiel de la preuve réside dans la disparition même des preuves¹⁵ : l'*Anderer* lui-même, ses animaux, ses dessins...

De son côté, Brodeck ne fait rien pour renverser la vapeur et susciter davantage la confiance à propos de son aptitude à raconter fidèlement. Par exemple, après qu'il eut rapporté avoir épié quatre villageois qui menaçaient à demi-mot de s'en prendre à l'*Anderer* à cause de ce qu'il semblait savoir sur eux, il met aussitôt en cause l'existence même de cette conversation qu'il vient pourtant de raconter en détail :

Ensuite, rien. J'ai attendu. Je n'osais pas bouger. Au bout d'un moment tout de même, j'ai penché un peu ma tête derrière le pilier. Personne. Les quatre hommes étaient partis sans que je les entende. [...] Je me suis même demandé si je n'avais pas rêvé tout ce que j'avais entendu. (RB – 138)

Du reste, cela ne serait pas si surprenant puisque, comme il le dit lui-même, ses cauchemars ont l'air « tellement vrais » (RB – 184). Ailleurs, quand il croit avoir reconnu Ulli Rätte, un de ses anciens amis de la Capitale, parmi les gardiens du camp de concentration où il est détenu, Brodeck avoue qu'il « préf[ère] le doute à la vérité, même le doute le plus mince, le plus fragile » (RB – 248), signe qu'il est prêt à faire certaines compromissions dans le but de se préserver, à fermer les yeux un instant afin de ne pas voir ses illusions ruinées et ses idéaux détruits.

Cette inclination à embellir la réalité ou à simplement l'éluder pour y substituer ce que lui commande son imagination est par ailleurs parfaitement exprimée par l'histoire préférée de Brodeck lorsqu'il était enfant. Elle raconte l'histoire de Bilissi, un tailleur moins bouleversé par le fait que le Roi ait tué sa mère puis sa femme que par l'expectative qu'il donne vie à la petite fille que Bilissi s'imagine avoir depuis toujours. Il choisit donc de vivre avec des

¹⁵ Fransiska Louwagie, « Broder une Histoire : *Le rapport de Brodeck* de Philippe Claudel », dans *Traces de mémoire*, n° 5 (septembre 2012), p. 9.

chimères plutôt qu'avec la vérité, dans des rêves plutôt que dans la réalité. Serait-il donc possible que Brodeck, qui semble s'identifier au tailleur de la fable aveuglé par ses illusions¹⁶, croit comme celui-ci « que les songes sont plus précieux que la vie » (RB – 387) ? Après tout, Poupchette, la petite fille de Brodeck, est elle-même décrite de façon très minimaliste dans le roman et ses « beaux yeux trop brillants » (RB – 18) ne sont pas sans rappeler ceux de la fillette qui se révèle être une poupée à la toute fin de *La petite fille de Monsieur Linh*, le roman précédent de Claudel...¹⁷

En outre, certains épisodes remettent en cause l'existence même d'Emélia et de Poupchette, entre autres lorsqu'en visite chez Brodeck le maire Orschwir agit comme s'il n'avait pas conscience de leur présence dans la maison, ce qui fâche le narrateur (RB – 144), de la même manière que s'indigne Monsieur Linh quand on ne traite pas sa fillette-poupée avec assez d'égards. Inévitablement, le rapprochement entre Brodeck, Bilissi et Monsieur Linh amène à douter : et si l'enfant du personnage principal n'était qu'une chimère ? Et si d'autres éléments du discours de Brodeck devaient être remis en question étant donné sa propension à imaginer ou à fermer les yeux sur la réalité ?

Sans complètement discréditer le discours narratorial, les tares ou les failles de celui-ci que nous avons décrites dans les pages précédentes incitent tout de même le lecteur à ne pas le tenir pour acquis, elles font naître chez lui un doute persistant quant à la cohérence et à la fiabilité du récit de Brodeck. Bref, la perte de crédibilité du narrateur n'est pas liée qu'à la forme du récit et à l'intelligibilité de celui-ci; elle envahit également le contenu même de ce qu'il raconte au point de consister en une « non-fiabilité factuelle¹⁸ ». C'est la compétence du narrateur, son aptitude à rendre compte des faits tels qu'ils sont censés s'être déroulés

¹⁶ « J'avais le sentiment en l'entendant [l'histoire de Bilissi] que le sol se dérobaît sous mes pieds, que je ne pouvais plus m'accrocher à rien, et que ce que je voyais devant mes yeux n'existait peut-être pas tout à fait. » (RB – 386)

¹⁷ Monsieur Linh, originaire d'Asie du Sud-Est, arrive avec sa petite-fille qu'il a miraculeusement sauvée de la mort dans un nouveau pays en tant que réfugié et peine à s'adapter à sa nouvelle vie. C'est seulement au dernier chapitre, lorsque la narration emprunte un point de vue autre que le sien, que le lecteur apprend que sa petite-fille est une poupée dont il s'occupait « comme s'il s'était agi d'une véritable enfant » (Philippe Claudel, *La petite fille de Monsieur Linh*, Paris, Stock, 2005, p. 157).

¹⁸ Ansgar F. Nünning, *art. cit.*, p. 92.

dans le monde fictionnel¹⁹, qui est compromise et non cette fois encore sa sincérité, soit son intention de transmettre ces faits, ou – pour l’instant du moins – sa moralité.

4.1.4. *Doute et suspicion à l’égard du narrateur*

La tendance à miner par petites touches la véracité du discours du narrateur, autant par les propres commentaires et allusions de celui-ci à propos de l’exactitude de son récit que par ceux d’autres personnages, est sans doute ce qui pousse Fortier à écrire que *Le rapport de Brodeck* fait partie de ces romans qui « repensent le procès romanesque en assumant, voire en exploitant, la suspicion à l’intérieur même du cadre fictionnel.²⁰ » Autrement dit, les procédés que nous avons détaillés contribuent à fragiliser l’autorité dont dispose le narrateur²¹, à faire de celui-ci un narrateur à tendance non fiable, dont le récit, pour reprendre la définition proposée par Rimmon-Kenan, apparaît parfois au lecteur comme étant sujet à caution. Par ailleurs, indique Ansgar F. Nünning, une telle mise en cause du discours narratorial a pour effet de focaliser l’attention du lecteur sur les particularités de l’état psychologique du narrateur²², parfois même au détriment de l’histoire qu’il s’efforce de raconter. Les nombreuses marques de subjectivité et de non-fiabilité que l’on retrouve dans le récit de Brodeck conduisent donc à éclipser les événements racontés pour mieux insister sur les défauts et les défaillances du narrateur, qui devient alors l’objet – ou même l’enjeu – principal de la lecture.

Malgré le vœu de sincérité maintes fois réitéré de Brodeck, c’est donc en tant que narrateur que le lecteur se met d’abord à douter de celui-ci, lui qui à l’origine semble pourtant être un des seuls représentants du Bien dans ce récit marqué par la noirceur, lui qui affirme au dé-

¹⁹ Sylvie Patron, *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 144. Cf. Ansgar F. Nünning, *art. cit.*, p. 92.

²⁰ Frances Fortier, « La problématisation de l’autorité narrative dans la fiction québécoise : modalités et perspectives », *art. cit.*, p. 111.

²¹ Cependant, comme le soulignent Fortier et Mercier, l’autorité narrative ne dépend pas que de la crédibilité ou de la compétence du narrateur, mais aussi « d’une articulation singulière des codes de vraisemblance ». Il pourrait ainsi être intéressant, dans un travail se consacrant plus longuement à la notion d’autorité, d’étudier par exemple comment le fait que Brodeck soit un « narrateur mandaté » qui recourt souvent à des intermédiaires afin de rapporter certains dialogues et de raconter des événements auxquels il n’a pas participé dont celui, central, du meurtre de l’*Anderer*, influence la vraisemblance pragmatique et corrélativement l’autorité en place dans le roman. (Frances Fortier et Andrée Mercier, « Ces romans qui racontent. Formes et enjeux de l’autorité narrative contemporaine », *loc. cit.*, p. 178-183.)

²² Ansgar F. Nünning, « Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses », dans Walter Grünzweig et Andreas Solbach (dir.), *Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, p. 59.

but du roman que « les mots deviennent très dociles [lorsqu'il écrit], à venir [lui] manger dans la main comme des petits oiseaux » (RB – 48). Avant longtemps, les capacités et les tentatives de rigueur de Brodeck s'avèrent toutefois insuffisantes et il devient alors pour lui « bien difficile de coudre les témoignages, d'établir un portrait juste, de saisir la vérité de ce qui [s'est] déroulé durant les derniers mois » (RB – 165-166). L'éthos de Brodeck, c'est-à-dire l'image de sincérité, de sympathie et de compétence qu'il projette depuis le début de son récit²³, s'en trouve pour le moins fragilisé. Ébranlée par la suspicion suscitée par les signes de non-fiabilité, la confiance du lecteur à l'égard de Brodeck n'ira qu'en s'amenuisant dans la suite du roman, puisqu'en plus de ces signes qui lui font perdre considérablement de lustre en tant que narrateur, comme personnage, son innocence et sa qualité de victime absolue seront à leur tour remises en question.

4.2 Personne n'est innocent, ou le renversement moral généralisé

La problématisation de la moralité apparaît comme un passage obligé dans une œuvre – en particulier fictionnelle – ayant la Deuxième Guerre mondiale pour contexte, que ce soit par exemple en exhibant l'universelle dépravation humaine en action²⁴, comme dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, ou bien en présentant un portrait plus nuancé des écarts que chacun est prêt à faire afin de s'adapter à des circonstances exceptionnelles, comme dans *Le rapport de Brodeck* : « C'est parce que la peur avait saisi quelques-uns [des villageois] à la gorge, que j'avais été livré aux bourreaux [les pseudo-SS], et ces mêmes bourreaux, *ces hommes qui jadis avaient été comme moi*, c'est aussi la peur qui les avait changés en monstres, et qui avait fait proliférer les germes du mal qu'ils portaient en eux, *comme nous les portons tous en nous*. » (RB – 287, nous soulignons) Ainsi, dans les deux cas, même si le traitement du sens moral varie considérablement (et par extension la controverse entourant leur parution), on semble néanmoins tenir pour acquis que personne n'échappe complètement au mal, du moins pas en temps de guerre.

²³ Hendrik van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion (Champion Classiques. Références et dictionnaires), 2005, p. 186.

²⁴ Lorsqu'il interpelle avec autorité le lecteur au tout début de son récit (« Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé »), le narrateur des *Bienveillantes* se propose justement de raconter « un véritable conte moral » (Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Gallimard (Folio), 2006, p. 13). Dans la suite du roman, on apprendra sans trop de nuance mais avec beaucoup de fluides corporels que tous les hommes, lecteur compris, sont inmanquablement prédisposés au mal.

Bien que Brodeck consacre une partie de son récit à se distinguer de ses congénères, soit les autres villageois – tout particulièrement ceux responsables de la mort de l'*Anderer*, qui l'ont chargé de rédiger un rapport sur le sujet –, l'aspect moral semble pourtant échapper à cette différenciation :

J'ai pensé à ce que tous ces hommes que je connaissais depuis des années venaient de faire [assassiner l'*Anderer*]. Ce n'étaient pas des monstres, mais des paysans, des artisans, des commis de ferme, des forestiers, des petits fonctionnaires. Des hommes comme vous et moi en somme. (RB – 24)

Brodeck se présente donc comme étant semblable à ces personnages sur la foi de leur appartenance commune à l'espèce humaine, laquelle aurait à différents degrés la capacité de faire autant le mal que le bien. D'ailleurs, un nombre impressionnant de renversements moraux auront lieu parmi les personnages secondaires tout au long du *Rapport de Brodeck*. Celui qui passait pour un fourbe inconditionnel fera à l'occasion preuve de compassion, mais le plus souvent dans le roman l'inverse se produira : l'ami, le camarade en qui on avait confiance deviendra traître.

Il y a d'abord le cas que nous avons déjà mentionné du professeur Limmat. Auparavant admiré par Brodeck, qui profitait de ses conseils judicieux, il choisit cependant de s'acoquiner avec le maire et ses acolytes et entreprend alors de le discréditer. Pensons aussi à Diodème, un des seuls amis de Brodeck au village, mais qui finit par trahir ce dernier façon Judas Iscariote en participant à sa dénonciation comme « *Fremdër*²⁵ » aux forces d'occupation qui le déportent aussitôt au camp de concentration. Ou encore à Ulli Rätte, ce compagnon d'études avec qui s'était intimement lié le personnage principal en raison de leur commune origine modeste, devenu par la suite gardien au camp de concentration où est détenu Brodeck, une conversion tellement radicale que ce dernier refuse d'abord de l'accepter et se cache le visage lorsqu'il le croise. Car l'accepter, ce serait perdre espoir non pas seulement en Ulli Rätte, mais bien en toute l'humanité, lui-même compris :

Je ne voulais pas croiser ses yeux. Et ce que je voulais surtout, c'était conserver au plus profond de mon esprit l'illusion que cet homme grand et gras, heureux d'être un bourreau, qui était tout près de moi mais qui était désormais dans un autre monde que le mien, dans le monde des vivants, pouvait ne pas être 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

²⁵ Dans le langage de l'occupant, le mot « *Fremdër* » signifie autant « pourriture » qu'« étranger » et est utilisé par les soldats ennemis pour désigner ceux dont ils doivent se débarrasser afin de « purifier » et parfois terroriser la population (RB – 282).

pomme de terre, des heures heureuses, des rêves, d'infinies promenades bras dessus bras dessous. Je préférerais le doute à la vérité, même le doute le plus mince, le plus fragile. Oui je préférerais cela, car je crois que la vérité aurait pu me tuer. (RB – 248)

Ce que craint ici Brodeck, c'est précisément que le potentiel de faire le mal puisse se trouver en chacun, n'attendant que certaines circonstances particulières pour se manifester. Malheureusement pour lui, les exemples de Limmat, Diodème et Ulli Rätte que nous venons d'évoquer brièvement suggèrent que cette crainte pourrait être fondée, du moins en ce qui concerne l'univers du *Rapport de Brodeck*, dans lequel il semble que chaque personnage doive tôt ou tard subir un retournement moral d'ampleur variable motivé tantôt par la lâcheté, tantôt par la peur.

D'ailleurs, dans le roman, le caractère précaire, voire réversible du sens moral se traduit généralement en termes actantiels par le passage d'un personnage du rôle d'adjuvant à celui d'opposant. Le premier a pour fonction, selon Greimas, d'« apporter de l'aide en agissant dans le sens du désir²⁶ »; quant au second, au contraire, il « cré[e] des obstacles, en s'opposant [...] à la réalisation du désir²⁷ ». Le « désir » en question, ici, c'est celui du sujet, incarné par Brodeck, qui cherche simplement à être accepté au village et à y vivre en paix avec sa femme Emélia. Ainsi, rédiger le rapport qu'on attend de lui étant justement un moyen de retrouver cette vie paisible à laquelle il aspire, les commentaires dépréciatifs formulés par son mentor Limmat nuisent clairement à l'accomplissement de son désir. Cette transformation de l'adjuvant en opposant est aussi particulièrement visible lorsque l'on s'intéresse à la fonction de l'actant que constitue l'ensemble du village dans le récit, dont l'attitude et les actions à l'égard de Brodeck sont pour le moins représentatives de la volatilité de la morale dans le roman.

Deux raisons nous permettent de considérer le village – ou les villageois – comme un seul actant, une seule force agissante. Premièrement, tout au long du roman se développe une opposition entre Brodeck et « les autres », c'est-à-dire cette masse indistincte dont il est chargé, par son rapport, de défendre ou à tout le moins de justifier les actes lors de la soirée du meurtre collectif de l'*Anderer*. Deuxièmement, la plupart des habitants du village, qu'ils soient nommés (le maire Orschwir, le voisin Göbbler, l'aubergiste Schloss, etc.) ou non

²⁶ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Presses universitaires de France (Formes sémiotiques), 1986, p. 178.

²⁷ *Id.*

dans le roman, sont motivés par une cause commune qui est celle de leur survie comme groupe homogène, de leur pérennité, ce qui les pousse à agir et à réagir avec une certaine unité ou uniformité, que ce soit de façon concertée – en dénonçant Brodeck comme étranger – ou par instinct, comme le soir de l'*Ereigniës*. Orschwir exprime d'ailleurs cette unité des villageois lorsque Brodeck l'interroge à propos du discours qu'il a prononcé pour accueillir l'*Anderer* : « Eh bien dis-toi que ce discours, c'est nous tous qui l'avons pensé et écrit. C'est moi qui l'ai lu peut-être, mais c'est nous tous qui l'avons imaginé. Contente-toi de cela. » (RB – 260)

Voyons maintenant quelques actions posées par le village qui montrent comment celui-ci, successivement, aide et nuit au protagoniste. Tout d'abord, lorsque Fédorine et Brodeck, tout jeune, arrivent au village, ils sont accueillis par des habitants généreux qui leur fournissent gracieusement nourriture et logement, ce qui pousse le narrateur à déclarer : « ce village [...] est devenu notre village. [...] C'était un paradis. » (RB – 74-75). Par la suite, les villageois, constatant l'intelligence de Brodeck, se cotisent afin de l'envoyer dans la Capitale afin qu'il puisse parfaire son instruction : « c'est un peu tout le monde qui m'y a porté et soutenu » (RB – 219), affirme celui-ci en racontant la quête effectuée à chaque fin de mois dans le village pour payer ses études et lui fournir de quoi vivre. On le voit bien, le village hospitalier est alors sans conteste un adjuvant, l'aide qu'il accorde à Brodeck favorisant son intégration à la communauté et lui permettant de commencer une nouvelle vie heureuse, loin de la violence et de la destruction ayant marqué son enfance.

Une fois la guerre éclatée, toutefois, le rôle du village change de façon considérable : son pouvoir devient foncièrement négatif en ce qu'il empêche Brodeck de réaliser son désir de vivre en paix, voire carrément de vivre. En effet, après l'avoir accueilli, l'avoir envoyé étudier à l'extérieur et lui avoir confié un travail, les principaux habitants du village se retournent contre lui pendant la guerre. Lorsque les soldats ennemis réclament la purification du village, la confrérie de l'Éveil, qui rassemble l'élite des villageois, choisit de dénoncer Brodeck comme étranger, conduisant ainsi à sa déportation vers les camps de la mort, où bien sûr il souffrira de nombreuses privations et de l'éloignement de sa femme. Pendant ce temps, d'ailleurs, cette dernière sera victime d'un viol perpétré par des soldats et « aussi des *Dörfermesch* – des hommes du village » (RB – 298), dont le narrateur refuse

d'apprendre l'identité (et donc de la communiquer), ce qui renforce par le fait même l'impression d'unité du village.

Ce passage du village du rôle d'adjuvant à celui d'opposant se poursuit après le retour de Brodeck du camp par le biais de plusieurs actions négatives de la part de différents personnages à l'encontre du protagoniste. Alors que Brodeck s'efforce de rédiger son rapport, on se montre de plus en plus méfiant envers lui, voire carrément agressif, qu'il s'agisse par exemple de son voisin, Göbbler (collaborateur notoire durant la guerre), qui le menace et l'intimide à plusieurs reprises à propos de ce qu'il écrit dans son rapport, des commentaires lancés par Limmat à la mairie ou de Gustav Röpel « qui *était* un camarade » (RB – 118, nous soulignons), un ami d'enfance de Brodeck, mais qui le fuit depuis qu'il a participé au meurtre de l'*Anderer*. Tout porte à croire que depuis la guerre l'ensemble du village a adopté la pensée du capitaine Buller, le chef des envahisseurs : « qu'est-ce que la morale, et à quoi sert-elle ? L'unique morale qui prévaut, c'est la vie. » (RB – 293) Il ne s'agit donc pas tant d'un retournement moral que d'une suspension ou d'un rejet de la moralité qui conduit les villageois, jadis fort accueillants, à s'opposer à Brodeck en dressant des obstacles sur sa route afin de l'empêcher de ressasser le passé et donc de faire la paix avec celui-ci, ce qui lui permettrait de réaliser son désir le plus cher, soit retrouver sa paisible vie antérieure.

Enfin, à la lumière de ce phénomène du renversement moral ou du rejet de la moralité qui caractérise bon nombre de personnages secondaires du *Rapport de Brodeck* – en particulier ceux faisant partie du village – ainsi que ce dernier pris dans son ensemble, le lecteur ne peut faire autrement que se demander si, la frontière entre bien et mal étant à ce point poreuse, le personnage principal qui semblait voué au premier peut lui aussi en arriver à faire le second. Brodeck suggère en effet qu'il ne fait pas exception et est loin d'être immunisé contre le vice :

C'est aussi cela qui me frappait de terreur : savoir que si j'avais été dans l'auberge [le soir du meurtre de l'*Anderer*], je n'aurais rien fait pour empêcher ce qui s'est produit, je me serais fait le plus petit possible, et j'aurais assisté impuissant à l'épouvantable scène. Cette lâcheté, même si elle n'avait pas eu lieu, me dégoûtait. Au fond, j'étais comme les autres, comme tous ceux qui m'entouraient (RB – 121).

Brodeck, lui qui cherche à rétablir la justice par son récit, qui a de surcroît souffert le martyr et souvent été persécuté au cours de sa vie, cacherait-il malgré cela quelque terrible secret inavouable ? Après tout, comme le lui confie le curé Peiper, la guerre n'a pas sa pa-

reille pour perturber la moralité de tous les hommes : « La guerre, c'est une grande main qui balaie le monde. C'est le lieu où triomphe le médiocre, le criminel [y] reçoit l'auréole du saint [...] » (RB – 174). Peut-être que pour lui aussi, à l'instar de la majorité des personnages du *Rapport de Brodeck*, « [l]'unique morale qui prévaut, c'est la vie. » N'oublions pas que ce qu'il veut par-dessus tout, justement, c'est vivre, vivre en compagnie de sa femme au village; c'est ce mantra, ce souhait sans cesse répété qui lui a permis de surmonter le désespoir au camp de concentration ainsi que de faire les sacrifices et les compromis nécessaires à sa survie, comme il l'exprime avec une certaine fierté ou satisfaction au début du roman : « Ils sont morts. Tous morts. Moi, je suis vivant. [...] *Chien Brodeck* est revenu chez lui, vivant, et a retrouvé son Emélia qui l'attendait. » (RB – 33) Les allusions à l'affaiblissement et au rejet du sens moral au profit de la survie épargnant très peu de personnages du roman, il apparaît de plus en plus vraisemblable au fur et à mesure qu'avance celui-ci que Brodeck pourrait lui aussi avoir quelque chose à se reprocher. Toutefois, cette incertitude à saveur de suspicion qui grandit progressivement à son égard et devient en quelque sorte un potentiel de surprise, ne pourra trouver sa confirmation qu'avec l'éventuel aveu du principal intéressé, faute d'avoir un autre point de vue que le sien.

4.3 Confession : le chemin vers l'aveu

4.3.1 Considérations sur le mode de la confession

L'aveu peut advenir dans deux situations différentes, écrivent Renaud Dulong et Jean-Marie Marandin : il peut soit répondre à une accusation, soit s'inscrire dans une confession²⁸. Dans *Le rapport de Brodeck*, les personnages qui dévoilent une faute qu'ils ont commise le font tous dans le cadre de confessions livrées spontanément, les plus marquantes étant sans aucun doute celles de Diodème et de Brodeck. Mais avant de porter notre attention sur le secret honteux que révèle finalement ce dernier une quinzaine de pages avant d'achever son récit, il convient de s'intéresser au mode de la confession, car celui-ci, de la même façon que certains enjeux et mécanismes propres au témoignage sont intégrés dans *Le rapport de Brodeck*, devient de plus en plus présent au fur et à mesure qu'avance le

²⁸ Renaud Dulong et Jean-Marie Marandin, « Analyse des dimensions constitutives de l'aveu en réponse à une accusation », dans Renaud Dulong (dir), *L'aveu : histoire, sociologie, philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 135.

roman et qu'un sentiment de culpabilité s'empare de plusieurs personnages, dont le principal.

Comme l'indique Dennis A. Foster dans *Confession and Complicity in Narrative*, étudier la confession est un moyen efficace d'explorer la ou les motivations à l'origine d'un récit²⁹. Cela nous permettra donc de mettre en lumière et de mieux comprendre les tensions morales qui tiraillent certains personnages du *Rapport de Brodeck*. D'abord, qu'est-ce exactement que la confession ? À l'instar de Peter Brooks dans *Troubling Confessions*, nous ne l'aborderons pas uniquement dans son aspect religieux, littéraire ou même juridique, mais bien comme le fait culturel né de la conjugaison de ces trois aspects et de leur évolution à travers les époques³⁰.

De façon générale, la confession implique qu'un émetteur révèle un secret à un récepteur de manière à ce que celui-ci puisse comprendre, juger, pardonner et parfois même sympathiser avec le confessant³¹. Pour certains, comme Jean-Paul et Jacqueline Laffitte, à la différence de l'acte confessionnel de la religion catholique qui vise l'expiation par l'aveu des péchés devant un prêtre ou d'autres fidèles³², la confession en littérature ne s'entendrait « pas seulement de l'aveu des fautes [mais] aussi de la louange³³ ». On peut penser par exemple aux œuvres de saint Augustin et de Jean-Jacques Rousseau qui s'écartent de la confession strictement religieuse pour mettre en place, selon Dominique Dumas, une explication des effets par les causes, de soi par le passé³⁴. Toutefois, pour Marcel Lobet ainsi que pour la plupart des critiques, la confession littéraire doit être avant tout « le témoignage que le scripteur porte sur lui-même, mettant l'accent sur ses erreurs, sur ses déficiences et non sur ses quali-

²⁹ Dennis A. Foster, *Confession and Complicity in Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 2.

³⁰ Peter Brooks, *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law & Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 4. Dans un même ordre d'idées, Foster affirme que la relation confessionnelle entre deux individus ou personnages ne se limite pas au domaine religieux ou fictionnel. Elle serait au contraire présente dans bon nombre de récits reproduisant les schémas de pouvoir, de désir, de culpabilité et d'obligation également à l'œuvre dans ou lors de la confession. (Dennis A. Foster, *op. cit.*, p. 7.)

³¹ Dennis A. Foster, *op. cit.*, p. 7.

³² Dominique Dumas, *Étude sur J.-J. Rousseau : Les confessions (livres I à IV)*, Paris, Ellipses (Résonances), 2006, p. 11.

³³ Jean-Paul Laffitte et Jacqueline Laffitte, « Réflexion sur le thème de "l'écriture de soi" », dans Jean-Paul Laffitte *et al.*, *L'écriture de soi*, Paris, Vuibert, 1996, p. 25. Notons toutefois que cette définition n'est pas acceptée par tous les critiques, comme Renaud Dulong et Jean-Marie Marandin, pour qui la confession est indéniablement liée à l'aveu d'une action répréhensible.

³⁴ Dominique Dumas, *op. cit.*, p. 11.

tés. [...] Il importe qu'à défaut de contrition, et tout au moins implicitement, apparaisse un certain sens du bien et du mal.³⁵ » En parallèle à cet objectif d'expliquer ou de justifier les actions du passé, il s'en trouve un autre davantage émotionnel, que résume bien la philosophe María Zambrano. Celle-ci assimile la confession à une fuite hors de soi-même dont le « présumé est comme celui de toute sortie, un espoir et un désespoir; le désespoir face à ce qui est, l'espoir que quelque chose que l'on n'a pas encore apparaisse³⁶ ». La parole dans pareil contexte est donc expression de la honte et de la culpabilité d'un moi qui veut d'abord se repousser; ultimement, elle permet de surmonter l'horreur de la faute commise dans l'espoir que la paix – intérieure, extérieure – survienne ou revienne.

4.3.2 *Le discours confessionnel dans Le rapport de Brodeck*

Embrassée par plusieurs personnages, la confession occupe une place d'importance dans *Le rapport de Brodeck* : certains des villageois se confessent au curé du village, l'aubergiste Schloss se confie à Brodeck, Diodème écrit à celui-ci en quêtant son pardon et Brodeck lui-même finit par décharger sa conscience du secret qui le taraude. En fait, selon Fransiska Louwagie, « [l]e registre confessionnel [permet même d'établir] des parallèles entre le discours des différents personnages³⁷ » du roman, tout particulièrement, comme nous le verrons, dans le cas de Diodème et de Brodeck.

Le premier aveu présenté dans le roman est en fait celui de Diodème, l'instituteur du village, qui écrit à son ami Brodeck une lettre « qui est en vérité une longue confession » (RB – 273) et dans laquelle il avoue avoir participé à la dénonciation de celui-ci comme étranger, entraînant ainsi sa déportation au camp de concentration : « La lettre de Diodème commen[ce] par ces mots “Pardonne-moi Brodeck, pardonne-moi je t'en prie...”, et se termin[e] par eux. » (RB – 273) Pris de remords, Diodème n'aura ensuite de cesse, en guise de pénitence, de prendre soin d'Emélia et de Fédorine durant la guerre en l'absence de Brodeck, tout particulièrement une fois qu'a eu lieu le viol de la première. On retrouve là plusieurs des éléments constitutifs de la confession : l'aveu, la recherche du pardon et l'expiation. De plus, Diodème insiste sur la dette qu'il a en quelque sorte contractée auprès de Brodeck après s'être, le temps de quelques courtes phrases, placé du point de vue de ce-

³⁵ Marcel Lobet, *Écrivains en aveu : essai sur la confession littéraire*, Bruxelles, Brepols, 1962, p. 10-11.

³⁶ María Zambrano, *La confession, genre littéraire*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2007, p. 36.

³⁷ Fransiska Louwagie, *art. cit.*, p. 8.

lui qui reçoit la confession : « Tu trouveras donc la lettre, tôt ou tard. Et tu sauras tout. Tout. [...] Je te le devais » (RB – 298) Cet extrait de la lettre de Diodème met donc de l'avant la responsabilité incombant au confessant pour ses actions, intentions, discours ou pensées qui ont pu causer tort à d'autres³⁸. Ce n'est qu'en prenant la parole pour finalement transmettre un savoir honteux et expliquer le passé qu'il sera en mesure d'assumer cette responsabilité et donc de profiter de « l'apaisement consécutif à l'aveu³⁹ », sur lequel on a de tout temps insisté, autant du côté des religieux comme Saint François de Sales⁴⁰ que chez l'écrivain Rousseau⁴¹. À défaut de réduire la honte du confessant, l'aveu de la faute peut à tout le moins atténuer le sentiment de culpabilité qui l'habite à condition d'obtenir le pardon recherché. En définitive, il semble cependant que Diodème n'ait ni assumé pleinement sa responsabilité ni trouvé le contentement de s'être confessé, puisqu'il a plutôt « trouvé la mort » (RB – 321) en se suicidant avant d'avoir complété sa confession, soit avant que Brodeck ait pris connaissance de la lettre qui lui était destinée. S'il est vrai que « la confession libère l'homme »⁴², la mort le fait tout autant et peut parfois apparaître comme un chemin plus aisé...

Quant à Brodeck, avant de finalement avouer ce qu'il a fait, il est à deux reprises placé dans une position propice à la confession, mais il se contente alors de se confier sur des événements n'impliquant pas de faute de sa part. D'abord, au curé Peiper qui a pourtant servi de confesseur à pratiquement tous les villageois après la guerre puis après le meurtre de l'*Anderer*⁴³, il ne livre que ses doutes et ses effrois quant à l'écriture de son rapport, décou-

³⁸ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 5-6.

³⁹ Jean Delumeau, *L'aveu et le pardon : les difficultés de la confession, XIII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard (Nouvelles études historiques), 1990, p. 45.

⁴⁰ « [A]yez bon courage, mon enfant, dites hardiment vos péchés, et ne vous mettez nullement en peine : vous aurez tantôt un grand contentement de vous être bien confessé, et ne voudriez pour chose du monde n'avoir si entièrement déchargé votre conscience ». (Saint François de Sales, « Avertissements aux confesseurs », dans *Œuvres complètes (tome deuxième)*, Paris, Béthune, 1836, p. 623.)

⁴¹ « Cependant je n'ai jamais pu prendre sur moi de décharger mon cœur de cet aveu dans le sein d'un ami. [...] Ce poids est donc resté jusqu'à ce jour sans allègement sur ma conscience; et je puis dire que le désir de m'en délivrer en quelque sorte a beaucoup contribué à la résolution que j'ai prise d'écrire mes confessions. » (Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions (livre deuxième)*, Paris, Honoré Champion (Champion classiques. Série « Littératures »), 2010, p. 165-166.)

⁴² Marcel Lobet, *op. cit.*, p. 12.

⁴³ « [Les villageois] viennent me voir car ils savent que je suis le seul à pouvoir les soulager, et ils me disent tout. Je suis l'égout, Brodeck. Je ne suis pas le prêtre, je suis l'homme-égout. Celui dans lequel on peut déverser toutes les sanies, toutes les ordures, pour se soulager, pour s'alléger. Et ensuite, ils repartent comme si de rien n'était. Tout neufs. Bien propres. Prêts à recommencer. Sachant que l'égout s'est refermé sur ce qu'ils lui ont confié. » (RB – 173)

ragé qu'il est d'en dire davantage par l'aspect dégénéré du curé. Plus loin dans le récit, à l'*Anderer* qui l'invite dans sa chambre et lui dit que « raconter est un remède sûr⁴⁴ » (RB – 318), il raconte une grande partie de sa déportation ainsi que le viol subi par Emélia pendant la guerre, mais ne va pas plus loin, bien qu'il affirme avoir « sans doute besoin, plus qu'[il] ne pouvai[t] [s]e l'avouer, de sortir de [s]on cœur tout ce qui l'alourdissait. » (RB – 304). Il n'est par ailleurs pas innocent que cet entretien ayant eu lieu quelques mois avant la narration ne soit raconté par le narrateur qu'immédiatement après avoir cité la lettre de confession de Diodème, qu'il vient tout juste de découvrir et dont il « mesure combien il a dû lui en coûter de l'écrire » (RB – 276). L'enchaînement des événements dans le récit dépendant davantage d'un rapport d'analogie que de la causalité ou de la chronologie, cela place ainsi le dialogue entre Brodeck et l'*Anderer* sous le signe de la culpabilité et surtout de la confession, bien qu'au final cette dernière ne se concrétise pas à ce moment. C'est malgré tout la première fois du roman que Brodeck s'abandonne à un autre personnage au point de lui en raconter autant, ce que lui-même explique par l'extrême étrangeté de l'*Anderer*, qui lui confère une certaine neutralité inspirant la confiance : « J'ai dit que l'*Anderer* avait un sourire qui ne semblait pas appartenir à notre monde. Mais c'est tout simplement parce que lui-même n'était pas de notre monde. Il n'était pas de notre histoire. Il n'était pas dans l'Histoire. » (RB – 305)

Un autre élément associe cette discussion entre Brodeck et l'*Anderer* avec l'idée de la culpabilité : la pervenche des ravines. Il s'agit d'une fleur magnifique et légendaire, très difficile à trouver, qui peut-être même a cessé de pousser puisque, selon Brodeck, les hommes ne la mériteraient plus. Pour le narrateur, cette fleur est intimement liée à un épisode en particulier – le long transport dans les wagons à bestiaux jusqu'au camp de concentration – et à un personnage – Moshe Kelmar, l'étudiant avec qui il se lie durant ce voyage. Or, celui-ci, au sortir du wagon, a une attitude qui demeure inexplicée pendant une bonne partie du roman : vivement affecté par une horreur dont on ignore l'origine (« Je ne pourrai pas vivre avec ce que tu sais » (RB – 82), dit-il alors à Brodeck), il se laisse volontairement tomber par terre pour être abattu par les gardes du camp, non sans avoir demandé à Brodeck de trouver la fameuse pervenche à son retour du camp, laquelle devient alors symbole de la prise de parole associée, pense-t-on à ce moment de la lecture, au fait

⁴⁴ Il s'agit d'une phrase que Claudel a empruntée à Primo Levi, dans la nouvelle « Le défi de la molécule ».

de témoigner de l'expérience concentrationnaire, de raconter pour les morts, enjeu fondamental de l'entreprise testimoniale⁴⁵ :

Tu penseras à moi, quand tu reviendras dans ton pays, quand tu trouveras la *pervenche des ravines*, tu penseras à l'étudiant Moshe Kelmar. Et puis tu raconteras, tu diras tout. Tu diras le wagon, tu diras aussi ce matin, Brodeck, tu le diras pour moi, tu le diras pour tous les hommes... (RB – 82)

Voilà qui explique que, dès que Brodeck aperçoit dans un ouvrage que lui présente l'*Anderer* une planche illustrant la pervenche des ravines, « cette fleur [qu'il cherche] depuis tellement de temps... » (RB – 304), il pense aussitôt à Kelmar et au wagon qu'ils ont partagé avec des dizaines d'autres déportés. Plutôt que de poursuivre le récit de cet épisode, il s'empresse d'enchaîner avec l'histoire de l'occupation du village durant la guerre. Nous l'avons montré ailleurs, Brodeck évite à de nombreuses reprises de raconter certains événements ou à tout le moins de les raconter en entier. En cela, il n'est pas sans rappeler la pervenche des ravines elle-même, dont les « pétales d'un bleu profond paraissent soudés à ne jamais vraiment vouloir s'ouvrir » (RB – 83). Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que le narrateur évoque ce qui s'est passé à l'intérieur du wagon de manière évasive, sans véritablement le raconter :

[À l'arrivée au camp, n]ous étions faibles, nous n'avions rien mangé depuis six jours, et presque rien bu. (RB – 78)

Il y avait tout près de nous une jeune mère et son enfant de quelques mois. Une très jeune mère et son petit enfant. Je me souviendrai d'eux toute ma vie. (RB – 78)

Nous n'avions rien mangé depuis six jours, et à peine bu. (RB – 81)

– Après ce que nous avons fait dans le wagon, Kelmar, j'aurais dû m'arrêter, comme toi, ne plus courir, m'arrêter sur le chemin.

– Je ne sais pas si j'ai eu raison. La mort d'un homme ne rachète jamais le sacrifice d'un autre homme. Ce serait trop simple. (RB – 275)

Tous ces extraits font naître un certain questionnement, que ce soit par l'insistance sur le fait de n'avoir *presque rien* bu ou par le manque d'informations à propos de la jeune mère et de son enfant ainsi que de ce qui a poussé Kelmar à, lui aussi, « trouver la mort ». Si les trois premières citations donnent assez peu d'indices sur ce qui aurait pu se produire lors du transport en wagon, la dernière, en revanche, tirée d'un rêve du narrateur, révèle qu'un fort sentiment de honte ou de culpabilité entoure cet épisode, ce qui expliquerait d'ailleurs pourquoi Brodeck s'abstient de le raconter dans le détail. Comme Diodème avant lui, il se

⁴⁵ Anny Dayan Rosenman, *Les alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 138.

trouve donc à son tour pris de remords, au point même de considérer qu'il aurait mérité de mourir là-bas au camp.

Étant donné le contexte concentrationnaire éprouvant dans lequel ils s'inscrivent, les remords de Brodeck s'assimilent en fait aux manifestations d'un trouble bien connu par les psychologues : le syndrome du survivant. Décrit à partir des années 1960 par William G. Niederland et Henry Krystal, entre autres, il est composé d'un ensemble de symptômes psychopathologiques liés au fait d'avoir été persécuté, parmi lesquels on retrouve au premier chef un profond sentiment de culpabilité⁴⁶ : le survivant, en somme, « doit inévitablement justifier le fait d'avoir survécu⁴⁷ » et s'en trouve le plus souvent incapable. Ce sentiment, « absolument irrationnel⁴⁸ », précise Bruno Bettelheim, peut d'une part conduire à s'interroger à propos des raisons qui expliqueraient sa propre survie : pourquoi ai-je, moi plutôt qu'un autre, été épargné ? Et si j'ai eu la chance de survivre, est-ce parce qu'un autre est mort à ma place ? Les hallucinations, les souvenirs et les rêves sont autant de vecteurs de la culpabilité à l'intérieur desquels ceux ayant péri adressent des reproches au survivant⁴⁹, qui a alors l'impression d'être tenu à une obligation particulière envers eux. D'autre part, il arrive aussi que la culpabilité soit ressentie du fait de gestes que l'on a soi-même posés ou évité de poser, le plus souvent dans le but de favoriser sa propre survie⁵⁰. C'est justement ce genre de sentiment qui semble désormais hanter le narrateur du *Rapport de Brodeck* lorsqu'il repense ou rêve à Kelmar.

Alors que l'épisode du wagon servait initialement à mettre de l'avant une posture de témoin ayant survécu à un terrible événement (« Et puis tu raconteras, tu diras tout [...], Brodeck, tu le diras pour moi [Kelmar], tu le diras pour tous les hommes...⁵¹ » (RB – 82)), il

⁴⁶ Régine Waintrater, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot, 2003, p. 80. Cf. Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard (Arcades), 2008 [1989], p. 80.

⁴⁷ Evelyn Cobby, « Mémoires/Mémorial de guerre », dans *Études françaises*, vol. XXXIV, n° 1 (1998), p. 47. « Commémorer, poursuit Cobby, serait ainsi une tentative de réduire la culpabilité grâce à la confession. Paradoxalement, le besoin même d'avouer ses propres actions durant la guerre représente une tentative de justification qui ne peut qu'aggraver le sens de la culpabilité. »

⁴⁸ Bruno Bettelheim, « Traumatisme et intégration », dans *Survivre*, Paris, Robert Laffont, 1979, p. 41-42.

⁴⁹ Louis Crocq, *Les traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 177.

⁵⁰ Bruno Bettelheim, *loc. cit.*, p. 42.

⁵¹ Cette injonction de Kelmar fait d'ailleurs écho à un passage du début du récit, alors que Brodeck décrit aux villageois comment il écrira son rapport au nom de tous, celui-ci constituant justement un témoignage destiné à rendre compte des événements qui se sont déroulés au village durant le séjour de l'*Anderer* : « je dirai "je" comme dans mes rapports, parce que je ne sais pas raconter autrement, mais je vous préviens, ça voudra dire

n'apparaît dorénavant que comme une importante source de remords pour le narrateur. La culpabilité que ressent Brodeck ne concerne pas que le fait d'être vivant contrairement à son compagnon, mais aussi et peut-être surtout des actions répréhensibles qu'ils auraient tous deux commises : « Après ce que nous avons *fait* dans le wagon, Kelmar, j'aurais dû m'arrêter [...] » (RB – 275, nous soulignons). Si Brodeck finit par raconter ce qui s'est véritablement passé à l'intérieur du wagon, révéler ce que Kelmar et lui ont fait de si condamnable, il semble bien que ce récit devra s'écarter du témoignage pour tendre davantage vers la confession, vers l'aveu de la faute censé libérer.

En fait, plus le récit de Brodeck avance, plus il semble structuré par le non-dit volontaire (qui suggère la honte ou la culpabilité) plutôt que par l'indicible ou le non-dit involontaire (associés à la souffrance endurée et à l'inaptitude), comme c'était davantage le cas dans la première moitié du roman. Le sentiment de culpabilité qui tourmente Brodeck va de pair avec la méfiance et la suspicion qui pèsent de plus en plus sur lui à cause de son apparente inaptitude à raconter et de la moralité précaire de bon nombre de personnages. Certaines remarques qui semblaient anodines ou plus générales prennent alors une toute nouvelle couleur à la lumière de cette ambivalence grandissante du personnage principal, par exemple cette phrase qui peut autant s'appliquer aux luttes sanglantes entre les hommes que faire allusion à un tiraillement moral à la source de bien des remords : « [...] ce qui est juste n'a pas toujours triomphé de ce qui est sale. » (RB – 251)

4.3.3 *L'aveu de la faute*

Certes, les démonstrations d'amoralité ou d'immoralité de nombre de personnages secondaires semblent constituer des détours ou des égarements soulignant simplement la difficulté de raconter de Brodeck dont la narration, rappelons-le, est régie moins par une logique chronologique que par la similitude entre deux épisodes ou par le besoin et l'impératif de dire. Mais elles permettent aussi de préparer la surprise principale du roman en mettant à l'avant-plan la culpabilité (d'abord l'état : *être coupable*) généralisée qui plane au-dessus du roman. Par la suite, la confession de Diodème, autant que celle, imminente, presque annoncée, de Brodeck qu'en quelque sorte elle préfigure, ont pour effet d'insister

tout le monde, tout le monde vous m'entendez. Je dirai "je" comme je dirais tout le village, tous les hameaux autour, nous tous quoi, d'accord ? » (RB – 24)

cette fois sur le sentiment de culpabilité (le fait de *se sentir* coupable) qui prend de plus en plus de place dans le roman, en particulier chez le personnage principal, qui semble détenir un secret honteux à propos d'un geste qu'il aurait posé durant la guerre.

Après que le narrateur eut été, comme nous l'avons montré précédemment, placé à deux reprises dans une situation propice à la confession sans y céder, c'est finalement le récit qu'il fait des prémisses de l'*Ereigniës* – l'assassinat de l'*Anderer* – qui le conduira à mettre le point final à « toute cette confession » (RB – 253), soit à avouer ce qu'il considère comme une grave faute – si du moins on se fie à l'importance de la culpabilité qu'il ressent. En effet, Brodeck le dit lui-même, son histoire n'est pas achevée. Il se doit encore d'« aller dans certains sentiers », d'« assembler quelques pièces », d'« ouvrir quelques portes » (RB – 324), autrement dit de révéler certains secrets. Toutefois, de l'avis du narrateur, un point si crucial nécessite une certaine préparation : « il faut avant cela que je reprenne l'enchaînement des jours qui a mené à l'*Ereigniës*. » (RB – 324) Il se met donc à raconter l'exposition qu'a organisée l'*Anderer* à l'auberge et qui s'est terminée en véritable saccage quand les villageois ont sauvagement détruit les dessins qui en dévoilaient trop à leur sujet. Ils ont ensuite enjoint à l'étranger de partir, ce que celui-ci n'a pas fait. Quelques jours plus tard, en signe d'ultime avertissement, son cheval et son âne ont été retrouvés noyés dans la rivière, leurs pattes liées entre elles, privant ainsi l'étranger de son seul moyen rapide de quitter le village...

Autre signe que la culpabilité est devenue une force structurante du récit, il semble que de s'être ainsi rapproché du moment du meurtre de l'*Anderer* et d'avoir mis en évidence le côté sombre des villageois comme ensemble, comme force unifiée, fournisse à Brodeck la motivation nécessaire pour dévoiler à son tour, finalement, son propre côté sombre : « Moi je n'ai jamais tué d'ânes ni de chevaux. J'ai fait bien pire. Oui, bien pire. » (RB – 370). Immédiatement après avoir raconté la macabre découverte des animaux noyés, Brodeck s'attelle à se confesser en racontant finalement l'entièreté de l'épisode du wagon, qui n'avait auparavant qu'été évoqué par le biais de brèves allusions et de non-dits. On apprend alors l'origine du puissant sentiment de culpabilité qui l'habite. En fait, lors de la cinquième nuit du transport vers le camp de concentration, Brodeck et son compagnon

Kelmar, de plus en plus assoiffés, ont volé la bouteille d'eau d'une jeune femme et de son enfant de quelques mois, ce qui a entraîné la mort de ceux-ci quelques heures plus tard :

Je ne sais pas ce qui en nous, au plus profond de nous, a pris la décision. Nos mains se posèrent en même temps sur la bonbonne. Il n'y eut pas d'hésitation. Juste un dernier regard échangé entre Kelmar et moi, et nous bûmes jusqu'à la dernière goutte, en fermant nos yeux, avec avidité, comme jamais nous n'avions bu d'eau jusqu'alors, en ayant la certitude que ce qui coulait dans nos gorges, c'était de la vie, oui, de la vie, et cette vie avait un goût sublime et putride, brillant et fade, heureux et douloureux, un goût dont, avec horreur, je me souviendrai je crois jusqu'à mon dernier jour. (RB – 378)

Point culminant dans *Le rapport de Brodeck*, cet aveu met en grande partie fin à la tension concernant la moralité et la culpabilité de Brodeck. Dans un même mouvement qui achève d'inscrire la confession au cœur de l'intrigue du roman, la curiosité suscitée par le récit incomplet des événements du wagon est alors assouvie et le retournement préparé par les suspicions à l'égard du narrateur et personnage principal a finalement lieu. La surprise, qui s'appuie « sur le détournement d'un intertexte ou de régularités génériques ou actionnelles⁵² », est donc complète : bien que l'image-personnage de Brodeck correspondait à l'origine en tous points à celle d'une victime, il se révèle faire lui aussi partie des coupables – le plus souvent ponctuels – qui pullulent dans le roman. L'aveu de sa faute concrétise donc le renversement de son rôle ou, plus exactement, sa dualité : capable du bien comme du mal, innocent ainsi que coupable. D'une certaine manière, quoique Brodeck a passé une partie de son récit à se dissocier des villageois, il semble qu'au bout du compte il ne soit pas si différent d'eux. C'est du moins ce que lui-même paraît croire puisqu'il qualifie notamment son geste d'« abominable », d'« ignominie » (RB – 378-379).

Même si les circonstances exceptionnelles auxquelles Kelmar et Brodeck étaient alors confrontés peuvent en partie sinon en totalité excuser leur geste, comme c'est le cas pour ceux ayant véritablement vécu l'expérience de la déportation⁵³, le narrateur précise qu'il « ne cherche pas d'excuse à ce [qu'ils ont] fait » (RB – 376). Ce type de sentiment de culpabilité est fréquent chez les rescapés des camps qui se doivent effectivement « de surmonter ce fait

⁵² Raphaël Baroni, *La tension narrative*, op. cit., p. 165.

⁵³ Pour Primo Levi, « la responsabilité de tous ces actes et comportements [dictés par l'instinct de survie] incombe en tout premier lieu et sans détour au régime nazi lui-même. C'est sous la contrainte absolue que les déportés, soumis à la terreur quotidienne ont adopté des comportements et des stratégies de survie que la morale ordinaire réprouve. » (Philippe Mesnard et Yannis Thanassekos, « Une notion qui donne à penser », dans Philippe Mesnard et Yannis Thanassekos (dir.), *La zone grise : entre accommodement et collaboration*, Paris, Kimé (Histoire & Mémoire), 2010, p. 10-11.)

inouï que “Je a été un autre”, insiste Renaud Dulong. Or, [...] cet autre n'était plus qu'un corps en survie. Son organisme était entièrement mobilisé par la satisfaction des besoins physiologiques indispensables pour continuer d'exister.⁵⁴ » Mais plus que le jugement du geste, ce qui importe dans *Le rapport de Brodeck*, ce sont les conséquences de celui-ci pour le protagoniste :

Moi, j'ai choisi de vivre, et ma punition, c'est ma vie. C'est comme cela que je vois les choses. Ma punition, ce sont toutes les souffrances que j'ai endurées ensuite. C'est *Chien Brodeck*. C'est le silence d'Emélia, que parfois j'interprète comme le plus grand des reproches. Ce sont les cauchemars toutes les nuits. Et c'est surtout cette sensation perpétuelle d'habiter un corps que j'ai volé grâce à quelques gouttes d'eau. (RB – 379)

La confession, écrit Joseph Bommer, est à la fois un fardeau et une grâce; elle peut être ressentie « avec la même intensité comme une libération par les uns et comme une réalité angoissante et oppressante par les autres.⁵⁵ » Brodeck, qui se souviendra « avec horreur » et « jusqu'à [s]on dernier jour » (RB – 378) de ce qu'il a fait, semble de prime abord appartenir à la seconde catégorie. Tout comme la confession n'a pas permis à Diodème de s'affranchir de ses démons, elle contribue peu à décharger sa conscience. Confession ou non, l'horreur de son geste demeure – et, selon lui, demeurera – toujours aussi vive, solidement ancrée dans sa mémoire. En fait, comme le montre le dernier extrait, Brodeck s'est condamné à une sorte de perpétuelle expiation à travers le remords constant de ce qu'il a fait. Il témoigne en cela d'une acceptation certaine de son passé, aussi pénible celui-ci soit-il. Tout de même, bien que son sentiment de culpabilité subsiste dans son intégralité, Brodeck est parvenu à se délivrer d'un secret qui lui pesait lourd et paraît avoir trouvé une certaine forme de cet « apaisement consécutif à l'aveu⁵⁶ » tant recherché par ceux qui entreprennent de se confesser. Une fois le vol de la bouteille d'eau raconté, une fois le chemin qu'est la confession parcouru jusqu'à l'aveu de la faute, il n'accorde désormais plus d'importance à la surveillance dont il fait l'objet pendant qu'il écrit la fin de son rapport et de son récit : « Peut-être [Göbblers] me surveillait-il ? Peut-être était-il venu écouter près de la resserre le bruit irrégulier de la machine ? Je m'en moquais bien. J'étais allé sur mon chemin. J'étais revenu dans le wagon. J'avais dit tout cela. » (RB – 380)

⁵⁴ Renaud Dulong, « Transmettre de corps à corps », dans Carole Dornier et Renaud Dulong (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 247.

⁵⁵ Joseph Bommer, *La confession : contrainte ou libération*, Paris, Fleurus, 1964, p. 11.

⁵⁶ Jean Delumeau, *op. cit.*, p. 45.

À l'inverse de la sentence de culpabilité perpétuelle que Brodeck prononce contre lui-même, pour les villageois, se confesser apparaît davantage comme un moyen commode d'oublier, comme un rituel qui en quelque sorte autorise l'oubli. Excepté Diodème, ceux qui ont dénoncé Brodeck n'ont jamais fait preuve du moindre regret, à l'instar de ceux qui ont participé au viol d'Emélia, assassiné l'*Anderer* et ses chevaux, etc. Certes, ils se sont pour la plupart confessés au curé, mais celui-ci ne manque pas de préciser que leur priorité en agissant de la sorte était de se « débarrasse[r] » (RB – 173) du souvenir de ce qu'ils ont fait sans que cela ne porte à conséquence, pour être ainsi « [p]rêts à recommencer » (RB – 173). Autre signe que l'oubli est de mise au village, le narrateur insiste sur la réticence des villageois à lui faire part de ce qui est advenu de l'*Anderer*, même si tout laisse croire qu'ils sont responsables de sa disparition et que Brodeck est officiellement chargé par les autorités de faire la lumière sur le sujet ou, du moins, une certaine lumière : « il a fallu que je comble les trous. Personne n'a voulu m'en parler. Personne n'a rien voulu me dire. » (RB – 381)

En fait, les motivations – les espoirs⁵⁷, dirait Zambrano – contraires derrière les confessions de Brodeck et des villageois révèlent une opposition fondamentale qui dépasse celle entre victimes et coupables pour se concentrer sur la question de la mémoire, et corrélativement sur celle de la responsabilité incombant à celui qui a à choisir entre se rappeler des torts qu'il a causés ou bien les oublier, ce à quoi est consacré le dernier chapitre de ce mémoire. L'injonction présente à la toute fin du roman ne manque d'ailleurs pas de souligner cette importance de la mémoire pour le narrateur qui fait explicitement du lecteur le dépositaire de son récit et du fait que lui a choisi, envers et contre tous, de se confesser et de se souvenir : « De grâce, souvenez-vous. » (RB – 401)

4.3.4 *Entre victime et coupable*

La capacité de l'être humain à faire le mal est une question qui préoccupe les philosophes depuis longtemps. Ainsi, pour Kant, il existe un « mal radical entendu comme penchant ou propension affectant en ses racines la condition humaine, sans toutefois en annuler la disposition originnaire vers le bien, ce qui [conduit à] considérer les “grands crimes” comme

⁵⁷ María Zambrano, *op. cit.*, p. 35.

des exceptions⁵⁸ ». Cette conception du mal en l'homme a été reprise, quoiqu'avec diverses nuances, jusqu'à ce que la folie du Troisième Reich soit décortiquée dans les années qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale.

À la suite du procès d'Adolf Eichmann en 1961, la philosophe Hannah Arendt substitue au concept de « mal radical » celui de la « banalité du mal », qu'incarne parfaitement, selon elle, ce haut-fonctionnaire du Reich. Arendt décrit Eichmann comme un bureaucrate zélé et soumis, difficilement capable de distinguer le bien et le mal, obnubilé qu'il était par son devoir au sein d'un état totalitaire imposant une idéologie et une propagande destinées à rendre les individus les plus serviles possibles. Le mal, en somme, n'était alors plus l'exception, mais la normalité⁵⁹. Dans son livre *Eichmann à Jérusalem*, Arendt ne cherche pas le moins du monde à disculper Eichmann ni à banaliser les crimes qu'il a commis; elle montre plutôt qu'une part d'inhumanité est présente en chacun de nous et qu'elle *peut* conduire à d'horribles crimes une fois activée par des conditions adéquates⁶⁰. Les célèbres expériences subséquentes de Stanley Milgram (1963) et de Philip Zimbardo (1971) semblent d'ailleurs confirmer ce fait qu'en plusieurs d'entre nous sommeille un bourreau potentiel, qu'en plusieurs d'entre nous peut se manifester le mal⁶¹. Même Primo Levi, qui a souffert directement des crimes nazis, souligne à sa manière cette banalité du mal en refusant de désigner comme bourreaux les gardiens des camps de la mort, car cela pourrait conduire à les identifier

à des individus moralement marqués à la naissance d'une malformation morale, sadiques, affligés d'une tare originelle. Ils étaient au contraire de la même étoffe que nous, c'étaient des êtres humains moyens, moyennement intelligents, d'une méchanceté moyenne, sauf

⁵⁸ Fabio Ciaramelli, « Du mal radical à la banalité du mal. Remarques sur Kant et Arendt », dans *Revue philosophique de Louvain*, vol. XCIII, n° 3 (1995), p. 394-395.

⁵⁹ Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard (Témoins), 1966, p. 37, 302-303, 314.

⁶⁰ Ce n'est pas innocemment que nous avons souligné le mot « peut », car pour Arendt faire le mal n'est pas une obligation, ce qui par conséquent renforce la responsabilité incombant à chacun : « la plupart des gens s'inclinent devant la terreur, mais [...] certains ne s'inclinent pas. La leçon que nous donnent les pays où l'on a envisagé la Solution Définitive, est la même : "Cela a pu arriver" dans la plupart d'entre eux, mais *cela n'est pas arrivé partout*. » (*Ibid.*, p. 257.)

⁶¹ L'expérience de Milgram visait à mesurer le niveau d'obéissance à un ordre contraire à la morale de celui qui l'exécutait, alors que celle menée par Philip Zimbardo, baptisée « Expérience de la prison de Stanford », avait pour objectif d'étudier le comportement de sujets ordinaires placés dans les rôles de gardiens et de détenus au sein d'un environnement carcéral. (Stanley Milgram, *Soumission à l'autorité : un point de vue expérimental*, Paris, Calmann-Lévy, 1974 et Philip Zimbardo, *The Psychology of Imprisonment: Privation, Power and Pathology*, Stanford, Stanford University, 1972.)

exception, ce n'étaient pas des monstres. Ils avaient notre visage mais ils avaient été mal éduqués⁶².

Le projet nazi, écrit Marc Alpozzo, « constituait à distinguer radicalement victimes et bourreaux⁶³ » à travers un processus de déshumanisation faisant littéralement de ceux-ci des espèces différentes. Les premières étant considérées comme « moins que des humains », les seconds pouvaient donc accomplir les crimes les plus monstrueux sans jamais avoir conscience de violer un quelconque interdit, donc sans ressentir la moindre culpabilité. Or, au cours des années qui ont suivi la chute du Troisième Reich jusqu'à aujourd'hui, la tendance a souvent été de rapprocher les bourreaux et leurs victimes, que ce soit en rappelant leur proximité originelle ou en insistant parfois à gros traits sur la capacité de chacun à commettre les crimes les plus atroces. Cela a par ailleurs mené à la prolifération d'œuvres littéraires mettant de l'avant la figure du bourreau ou à tout le moins la dualité présente à l'intérieur de tout être humain afin de créer un inconfort certain chez le lecteur⁶⁴ qui ne peut alors que se questionner à propos de l'attitude qu'il aurait lui-même adoptée s'il avait été placé au cœur d'événements extrêmes, voire s'identifier à divers degrés à un personnage qui serait un coupable ou un bourreau.

Bien que *Le rapport de Brodeck* ne consacre pas – comme *Les Bienveillantes*, par exemple – la figure du bourreau comme héros romanesque, il n'en reste pas moins qu'il s'inscrit lui aussi dans cette tendance à interroger la capacité humaine à faire le mal à travers les actions, les discours et les questionnements intérieurs de personnages romanesques. La question des frontières entre celui qui commet un crime et celui qui le subit est en effet problématisée tout au long du roman et participe pour beaucoup à la représentation du protagoniste, qui endosse tour à tour les rôles de victime et de coupable. L'aveu de Brodeck produit en effet ce que Baroni appelle une surprise encyclopédique, c'est-à-dire que « le récit contredit des prévisions construites à partir d'attentes conventionnelles⁶⁵ ». Car pour tout lecteur possédant une connaissance minimale de l'histoire, c'est presque naturellement qu'un personnage ayant été déporté dans un camp de concentration pendant ce qui a toutes

⁶² Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard (Arcades), 2008 [1989], p. 199.

⁶³ Marc Alpozzo, « Hannah Arendt et la "banalité du mal" », dans Institut d'éthique contemporaine, *Institut d'éthique contemporaine*, [en ligne]. http://institut-ethique-contemporaine.org/article%2520ethique_arendt.html [Texte consulté le 12 septembre 2013].

⁶⁴ Pensons notamment aux *Bienveillantes* qui interpelle et déstabilise le lecteur dès ses premiers notes : « Frères humains, laissez-moi vous racontez comment ça s'est passé. » (Jonathan Littell, *op. cit.*, p. 13.)

⁶⁵ Raphaël Baroni, *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 305.

les allures de la Seconde Guerre mondiale sera catalogué comme une victime et de ce fait suscitera énormément de compassion, d'autant plus si celui-ci est également la cible de persécutions, comme c'est le cas de Brodeck. C'est que dans les sociétés occidentales actuelles, écrit Ewa Bogalska-Martin, celui qui comme le rescapé des camps a été brutalisé, marginalisé, exclu, oublié se voit accorder une forme de sacralisation symbolique; il bénéficie d'une importante reconnaissance sociale⁶⁶. Toutefois, la prévision selon laquelle Brodeck constitue une victime contrairement à la plupart des autres personnages du roman ne se révèle pas totalement exacte par la suite puisqu'il en vient à avouer avoir commis, lors de sa déportation, ce qu'il considère comme un crime. Brodeck insiste d'ailleurs à plusieurs reprises sur sa culpabilité et sur le caractère injustifiable et impardonnable de son geste, au point que cela ne peut qu'influencer en la nuancant l'image qu'il projette en tant que personnage.

Certains passages du roman sont particulièrement représentatifs de l'ambivalence, de la dualité inscrite en Brodeck, comme celui où Kelmar lui fait une ultime requête avant de mourir : « tu raconteras, tu diras tout. Tu diras le wagon, tu diras aussi ce matin, Brodeck, tu le diras pour moi, tu le diras pour tous les hommes... » (RB – 82) Ici, le besoin de raconter pour les autres, pour les morts, un des principaux enjeux du témoignage, selon Anny Dayan-Rosenman⁶⁷, camoufle littéralement l'expression de la culpabilité, laquelle apparaît pourtant évidente une fois que l'on sait ce qui s'est produit dans le wagon ce matin-là. D'une certaine manière, pendant une partie du roman, la posture de victime du personnage et son innocence réitérée contribuent à le rendre en apparence inoffensif, elles occultent sa potentielle actionnalité négative en la rendant inconcevable, comme si la propension à faire le bien était incompatible avec la possibilité de faire le mal.

⁶⁶ Ewa Bogalska-Martin, *Entre mémoire et oubli : le destin croisé des héros et des victimes*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 20. Bogalska-Martin poursuit en affirmant qu'« [à] notre époque, la cause des victimes a tendance à jouer le rôle d'un principe moral organisateur, incontournable et fondamental dans des sociétés où l'on manque cruellement de principes moraux qui soient acceptés par tous. De la même façon que la morale religieuse reposait sur une dichotomie entre le bien et le mal, aujourd'hui, l'appartenance ou non à une catégorie de victimes suppose une opposition entre ceux qui représentent l'innocence et les causes justes et ceux qui ne peuvent les incarner. » (*Ibid.*, p. 24-25.) Dans un même ordre d'idées, Caroline Eliacheff et Daniel Soulez Larivière avancent que le vingtième siècle a mis en place un véritable « empire de l'émotion compassionnelle » (*Le temps des victimes*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 15), déclarant notamment à propos de la Shoah : « Le crime était si grand et l'innocence si parfaite que la victime est devenue sacrée », au point que la victimisation est parfois devenue « victimophilie ». (*Ibid.*, p. 209, 214.)

⁶⁷ Anny Dayan Rosenman, *op. cit.*, p. 138.

En parallèle, le récit que fait Brodeck possède des attributs du témoignage autant que de la confession; à l'instar de son rapport, il semble motivé tantôt par le besoin de raconter les horreurs vues et vécues dans les dernières années, tantôt par le devoir de dévoiler la faute commise. Si ces deux motivations se conjuguent si étroitement, c'est notamment parce que faire le récit des souffrances que l'on a personnellement endurées et avouer que l'on a soi-même fait souffrir un ou des autres repose sensiblement sur la même structure, ce que Primo Levi met en évidence dans *Les naufragés et les rescapés* :

Le souvenir d'un traumatisme, souffert ou infligé, est lui-même traumatisant parce que son rappel fait souffrir ou, pour le moins, perturbe; celui qui a été blessé a tendance à refouler le souvenir pour ne pas renouveler la douleur; celui qui a blessé repousse le souvenir dans les profondeurs afin de s'en libérer, d'alléger son sentiment de culpabilité.⁶⁸

Qu'il s'agisse de souffrance reçue ou infligée, le fait de se remémorer celle-ci est donc toujours ardu, douloureux. Dans *Le rapport de Brodeck*, cela se traduit surtout par la difficulté de raconter du narrateur – son imprécision, le caractère désordonné de son récit, les événements éludés ou incomplètement racontés –, présente tout au long du roman et qui est en réalité essentielle à la coexistence des deux modes narratifs que sont le témoignage et la confession, et surtout à la tension entre ceux-ci. C'est en grande partie ce double jeu sur le témoignage et la confession qui non seulement permet l'avènement de la surprise liée à l'aveu de Brodeck, mais surtout qui la rend si complète, puisqu'elle se trouve de fait intégrée à l'ensemble du roman.

Que ce soit en tant que narrateur ou comme personnage principal, l'« image » de Brodeck, soit la représentation que le lecteur construit de lui à partir des instructions du texte⁶⁹, relève à la fois de la catégorie de la victime et de celle du coupable dans le roman. Cette dualité en lui n'est pas sans rappeler la notion de « zone grise » qu'a développée Primo Levi dans l'optique d'explorer l'espace séparant les victimes des bourreaux, ceux qui subissent le mal de ceux qui l'accomplissent : « Seule une rhétorique schématique peut soutenir que cet espace est vide : il ne l'est jamais⁷⁰ ». D'abord esquissée à l'origine dans les chapitres « En deçà du bien et du mal » et « Les élus et les damnés » de *Si c'est un homme*, cette zone grise a par la suite été approfondie et détaillée dans *Les naufragés et les resca-*

⁶⁸ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 24.

⁶⁹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 40.

⁷⁰ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 40.

pés, qui se veut une sorte de bilan de la mission de témoin de Levi. Celui-ci se penche notamment sur la « classe hybride des prisonniers-fonctionnaires [...], qui sépare et relie à la fois les deux camps des maîtres et des esclaves⁷¹ », afin d’aborder les thèmes de la complicité, de la culpabilité et de la responsabilité de manière nuancée, en refusant la simplification qui, selon lui, est trop souvent de mise lorsque de tels sujets sont traités. En effet, bien que Levi trouve justifié le *désir* de simplification, qui provient en général d’une volonté de conceptualiser, de faire comprendre, il s’érige contre le fait que cette simplification ne peut que mener à une représentation imprécise ou inexacte des relations de pouvoir entre les individus dans les camps ainsi et surtout qu’à un jugement par trop manichéen⁷². Levi préconise au contraire avec la zone grise « une suspension presque généralisée du jugement [...]. Autrement dit, il recommande de “penser” plutôt que de “juger”⁷³ ».

De plus, même si la zone grise a été à l’origine pensée à partir des rapports humains à l’intérieur des Lager, pour refuser le jugement moral à l’endroit des détenus ayant cherché à s’affranchir de leur condition d’esclaves ou du moins à améliorer celle-ci, Levi mentionne à plusieurs reprises la possibilité de son extension à toute la « scène humaine⁷⁴ », autrement dit à l’ensemble des rapports de pouvoir entre les individus. La notion en vient donc à constituer, d’après Philippe Mesnard et Yannis Thanassekos, une « arme intellectuelle⁷⁵ » en favorisant une véritable compréhension de l’humain. Ultimement, croit Levi, cela permettra de se prémunir contre d’autres atrocités impliquant des considérations morales similaires à celles qui ont marqué la Shoah, « car ce qu’il a été possible de commettre hier pourra être tenté à nouveau demain⁷⁶ ».

À l’instar de Primo Levi dans *Les naufragés et les rescapés*, *Le rapport de Brodeck* se détache de la simplification. « *Nous sommes ! Brodeck, mais qu’est-ce que nous sommes... Je me le demande bien...* » (RB – 264), murmure Göbbler à l’oreille du héros. La conception simpliste et binaire du monde qu’entretient celui-ci dans son enfance – « Je savais qu’il y

⁷¹ *Ibid.*, p. 42.

⁷² *Ibid.*, p. 36-37.

⁷³ Yannis Thanassekos, « La “zone grise”, un concept problématique ? Présentation de la thématique », dans Philippe Mesnard et Yannis Thanassekos (dir.), *La zone grise : entre accommodement et collaboration*, Paris, Kimé (Histoire & Mémoire), 2010, p. 18.

⁷⁴ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁵ Philippe Mesnard et Yannis Thanassekos, « Une notion qui donne à penser », dans Philippe Mesnard et Yannis Thanassekos (dir.), *op. cit.*, p. 9.

⁷⁶ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 53.

avait un Paradis pour les justes et un enfer pour les coupables. Tout me paraissait si simple. » (RB – 175-176) – ne résiste pas à l'épreuve de la réalité : la présence du Bien et du Mal est au contraire diffuse dans toute société et dans tout individu⁷⁷, comme Brodeck ne peut que le réaliser durant la guerre et les années qui s'ensuivent. Il n'y a pas là de monstres, de fous que l'on serait en mesure de séparer des victimes « par une ligne nette que l'on pourrait facilement tracer pour se rassurer.⁷⁸ » Nul personnage n'est mauvais intrinsèquement : Brodeck qui a volé la bouteille d'eau pour survivre, Orschwir qui brûle le rapport afin de protéger ses commettants, les villageois qui assassinent l'*Anderer* pour pouvoir recommencer à vivre, tous ont été placés dans des situations intenable, tous appartiennent à cette zone grise, à cet espace où juger uniquement de l'innocence ou de la culpabilité des individus nuit à la compréhension d'une situation bien plus complexe et potentiellement éclairante pour le futur.

Tandis que la confession est associée à une transgression individuelle, le fait de l'inscrire dans son contexte social par le truchement d'une pratique testimoniale, comme c'est le cas dans *Le rapport de Brodeck*, de la mettre en relation avec d'autres fautes et d'autres crimes, donne la possibilité, selon Susan Bernstein, « de questionner les lois et les normes qui accolent les qualificatifs de "crimes" et de "fautes" à certains comportements et à certaines expériences.⁷⁹ » Bref, l'amalgame entre témoignage et confession que l'on retrouve dans le roman de Claudel permet à la faute de Brodeck d'acquérir un sens nouveau puisqu'elle est inévitablement comparée aux autres transgressions présentes dans le roman et nuancée à la lumière de celles-ci, que ce soit celles commises par les soldats ennemis, les gardiens des camps de concentration ou celles d'autres villageois pendant et après la guerre.

« L'image du personnage est l'objet d'un enjeu : c'est à travers son développement que passe la communication⁸⁰ », écrit Vincent Jouve afin de justifier l'importance qu'il accorde au personnage dans ses travaux. Cela est d'ailleurs tout particulièrement vrai en régime autodiégétique alors que le personnage principal constitue le vecteur principal des actions et

⁷⁷ Fransiska Louwagie, *art. cit.*, p. 8

⁷⁸ Philippe Mesnard et Yannis Thanassekos, *loc. cit.*, p. 9.

⁷⁹ Susan Bernstein, dans Évelyne Ledoux-Beaugrand, *De l'écriture au don de soi : Les pratiques confessionnelles dans La honte et L'événement d'Annie Ernaux*, Montréal, Les Cahiers de l'IREF (Institut de recherches et d'études féministes), n° 12 (2005), p. 52-53.

⁸⁰ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 50.

des discours. En l'occurrence, la représentation de Brodeck, son « image-personnage », transmet une conception nuancée de la culpabilité, laquelle est moins susceptible qu'une représentation tranchée d'occulter la complexité des rapports de pouvoir s'établissant entre les personnages. Tel un prisme, elle ouvre la réflexion au lieu de prétendre la clore. À la perversion « totale » et tapageuse d'un héros bourreau comme celui des *Bienveillantes* de Littell, *Le rapport de Brodeck* oppose donc l'ambiguïté morale et la complexité humaine, sans toutefois tomber dans le piège contre lequel met en garde Levi, soit celui de confondre coupables et victimes, ce qui serait « une maladie morale ou une coquetterie esthétique ou un signe sinistre de complicité; [ce serait] surtout un précieux service rendu (volontairement ou non) à ceux qui nient la vérité⁸¹ ».

Le lecteur étant le seul dépositaire, le seul à prendre connaissance du récit rédigé par Brodeck, qui vise comme son rapport à pardonner et surtout à faire comprendre (RB – 24), ne faudrait-il pas alors voir *Le rapport de Brodeck* comme un appel à sortir de « l'engrenage complexe des bourreaux et des victimes, qui semble entraver le pardon aussi bien que le jugement⁸² » ? Après tout, pour que puisse à long terme advenir une société sans violences, sans injustices – soyons idéalistes un instant –, il faut tout un apprentissage afin de sortir du cercle vicieux du crime et de la vengeance, non seulement de la part des coupables d'injustices et des victimes de celles-ci, mais de tout le monde.

Bref, une fois que les qualités narratoires de Brodeck ont été remises en question, que le doute s'est également installé à propos de son innocence ou de son impunité, puis qu'il avoue avoir commis ce qu'il considère comme une faute et porte comme un fardeau, celui qui était auparavant représenté en victime se voit *également* – et non plutôt – marqué par la culpabilité. Si cette dualité victime-coupable caractérisant le narrateur et protagoniste ainsi que d'autres personnages renforce la tension présente dans le roman, elle permet aussi et surtout de mettre de l'avant une conception nuancée de la culpabilité, qui n'occulte en rien la complexité des rapports de pouvoir pouvant s'établir entre des individus placés dans des conditions difficiles. À défaut de fournir une réponse définitive mais forcément insuffisante, *Le rapport de Brodeck* incite à la réflexion sur la question de la culpabilité, il pousse à rechercher une véritable compréhension de l'autre plutôt que de s'en tenir à la simplifica-

⁸¹ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 48.

⁸² Fransiska Louwagie, art. cit., p. 8.

tion, à la logique de confrontation qui trop souvent, selon Bogalska-Martin, domine les rapports entre victimes et coupables⁸³.

⁸³ Ewa Bogalska-Martin, *op. cit.*, p. 25.

CHAPITRE 5

LA MÉMOIRE EN QUESTION

Dès le début du *Rapport de Brodeck*, la mémoire s'inscrit au centre d'un paradoxe difficilement surmontable. Les villageois exigent de Brodeck qu'il témoigne des circonstances ayant mené au meurtre collectif de l'*Anderer* (et ce, même si lui-même n'y a pas assisté ni participé) : « Il faudra vraiment tout dire afin que celui qui lira le Rapport comprenne et pardonne. » (RB – 24) Son rapport doit donc remplir deux objectifs en apparence contradictoires : avouer le crime des villageois en même temps que prouver leur innocence en justifiant leur geste. Il s'agit en quelque sorte d'un improbable plaidoyer de légitime défense de leur part : l'*Anderer* constituant une menace pour les villageois, ils n'ont eu d'autre choix que de l'éliminer. Nous avons montré dans le premier chapitre que cette menace qu'inspire l'*Anderer*, et par la suite Brodeck, renvoie pour beaucoup à la marginalité sociale que ces deux personnages portent en eux. Dans les pages qui suivent, nous verrons cependant que le village ne veut pas se protéger que de la différence ou de l'étrangeté, mais aussi d'un passé qui ne leur convient pas. Il se livre d'ailleurs à l'intérieur du *Rapport de Brodeck* une véritable lutte pour la mémoire, lutte qui pose notamment la question de la responsabilité à endosser pour celui qui choisit de se souvenir.

5.1 Mémoire collective, amnésie sélective

Si chez nombre de personnages du *Rapport de Brodeck* – y compris le narrateur et protagoniste – l'ambivalence semble être de mise sur le plan moral, il en va tout autrement lorsqu'il est question du rapport à la mémoire. En fait, à l'intérieur du roman, deux conceptions antagonistes de la représentation du passé s'affrontent par le biais de différents personnages, cette confrontation devenant de plus en plus manifeste vers la fin du récit. On retrouve d'une part la majorité des villageois, tout particulièrement le maire Orschwir, pour qui la mémoire des événements honteux ou culpabilisants apparaît comme un obstacle à la vie; de l'autre, l'*Anderer* et surtout Brodeck, personnage le plus étoffé du roman. Pour ces derniers, le souvenir du passé, même s'il peut parfois être pénible ou douloureux, n'apparaît pas comme une menace mais bien comme une condition nécessaire à la poursuite de la vie.

En fait, pour une société, de tels choix quant à ce qui doit être ou non « mémorialisé » contribuent à forger ce que l'on appelle une « mémoire collective ». Cette notion a été introduite dans le champ des sciences humaines par le sociologue Maurice Halbwachs dans ses ouvrages *Les cadres sociaux de la mémoire* et *La mémoire collective*¹, mais nous retiendrons plutôt – pour sa concision – la définition qu'en donnent Laurent Licata et Olivier Klein. Selon eux, la mémoire collective serait « un ensemble de représentations partagées du passé basées sur une identité commune aux membres d'un groupe² ». Puisqu'il est rare, précisent-ils, que ces représentations du passé soient partagées de manière uniforme au sein du groupe, la mémoire devient fréquemment l'enjeu de conflits³, comme c'est le cas dans *Le rapport de Brodeck*, où deux camps tentent d'imposer chacun leur version du passé et à travers celle-ci leur propre conception de la mémoire. Une telle confrontation autour du contrôle de la mémoire n'est pas franchement étonnante, car le rapport au passé contribue à assurer la cohésion et la pérennité d'une société : il joue un rôle prédominant dans la définition de l'identité du groupe, dans sa valorisation, dans la justification de ses actes ainsi que dans son pouvoir de mobilisation⁴.

5.1.1 Des œillères pour tous

Les tentatives d'une grande partie du village de contrôler la représentation du passé se produisent sur deux niveaux dans le roman. Il y a d'abord l'inquiétude grandissante des villageois à l'endroit de l'*Anderer* et de ce qu'il représente, inquiétude qui finit par se transformer en colère lors de l'exposition à l'auberge. Si les hommes du village, presque tous présents ce soir-là, sont pris d'une furie collective qui les pousse à détruire les dessins réalisés par l'*Anderer*, c'est moins pour son étrangeté et son excentricité que pour ce que ses

¹ Voir aussi l'article de Georges Fréris qui porte spécifiquement sur le lien entre le roman de guerre et la mémoire collective. Il y avance que cette dernière, « que souvent l'histoire rationnelle nie, a une telle force, qu'à travers la littérature, orale ou écrite, elle devient un paramètre important, ne représentant pas quelque chose d'étrange à l'individu, mais une réalité et un prétexte qui lui permet de prendre conscience de son comportement. » (Georges Fréris, « Roman de guerre et mémoire collective », dans Hendrik van Gorp et Ulla Musarra-Schroeder (dir.), *Genres as Repositories of Cultural Memory*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 117.)

² Laurent Licata et Olivier Klein, « Regards croisés sur un passé commun : anciens colonisés et anciens coloniaux face à l'action belge au Congo », dans Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata (dir.), *L'Autre : regards psychosociaux*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2005, p. 243.

³ Laurent Licata, Olivier Klein et Raphaël Gély, « Mémoire des conflits, conflits de mémoires : une approche psychosociale et philosophique du rôle de la mémoire collective dans les processus de réconciliation intergroupe », dans *Social Science Information*, vol. XLVI, n° 4 (2007), p. 565-566.

⁴ *Ibid.*, p. 568-571 et Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 [1925], p. 177.

œuvres dévoilent lorsqu'on les examine à la manière d'autostéréogrammes, ces images planes qui, regardées longuement et d'une certaine façon, laissent apparaître une image en trois dimensions. Alors, le portrait d'Orschwir se met à parler « de lâcheté, de compromission, de veulerie, de salissure. Celui de Dorcha de violences, d'actions sanglantes, de gestes irréparables. [...] Celui de Peiper sugg[ère] le renoncement, la honte, la faiblesse. Pour tous les visages, il en [est] de même » (RB – 345) Les paysages aussi deviennent « parlants » en ce qu'ils racontent des scènes marquantes : de la décapitation de Cathor au futur suicide de Diodème en passant par le viol collectif subi par Emélia et trois jeunes femmes. Agissant « comme des révélateurs merveilleux qui amenaient à la lumière les vérités profondes des êtres » (RB – 345), les dessins de l'*Anderer* dévoilent tout ce qui est susceptible d'être source de honte ou de culpabilité pour une partie ou la totalité du village. Ils mettent donc en échec les « mécanismes de reconstruction du passé »⁵ par lesquels les villageois étaient parvenus à façonner une mémoire collective plus acceptable en minimisant, en occultant, voire en oubliant certains actes peu glorieux de leur histoire.

Contrairement par exemple au monument aux morts placé au centre du village qui glorifie les défunts dans la mémoire collective, ces représentations ne réveillent que des mauvais souvenirs pour les villageois, elles brisent la carapace dont ils s'étaient entourés pour éviter de se voir tels qu'ils sont réellement : « Ils se virent. À vif. Ils virent ce qu'ils étaient et ce qu'ils avaient fait. [...] Et bien sûr, ils ne le supportèrent pas. Qui l'aurait supporté ? » (RB – 348) L'oubli porte une double nature, selon Bogalska-Martin, en ce qu'il implique d'une part le refoulement de souvenirs insoutenables, mais aussi d'autre part l'effacement des traces⁶ afin que le passé, privé de son support matériel, devienne plus aisément modifiable, amputable. C'est pourquoi il ne faut pas longtemps pour que les dessins suspendus aux murs de l'auberge soient « déchirés en mille morceaux, éparpillés, réduits en cendres parce que, à leur façon, ils disaient des choses qui n'auraient jamais dû être dites, ils révélaient des vérités qu'on avait étouffées. » (RB – 347)

⁵ Emmanuel Kattan, *Penser le devoir de mémoire*, Paris, Presses universitaires de France (Questions d'éthique), 2002, p. 94.

⁶ Ewa Bogalska-Martin, *Entre mémoire et oubli : le destin croisé des héros et des victimes*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 216.

Plus précisément, la réaction violente des villageois s'apparente au déni que Catherine Coquio définit comme « une procédure de non-investissement du réel par l'élimination du sens, faite pour protéger un système de défense contre une perception pour l'heure impensable.⁷ » Impensable, c'est pourquoi pour les villageois il ne suffit pas de se départir des dessins; il faut carrément détruire par le feu ces symboles d'un passé que d'aucuns préfèrent oublier, afin de ne laisser aucune preuve. Car ces représentations sont dangereuses : elles contaminent la mémoire collective, compromettent l'identité actuelle du village en ravivant un passé que l'on avait jusque-là refoulé afin d'assurer la cohésion et donc la pérennité du groupe. L'oubli s'accomplit en effet, d'après Sigmund Freud, « dans une volonté consciente ou inconsciente de sauvegarder la cohérence de soi et de son histoire personnelle. Il n'y a pas de raison de considérer que les processus collectifs, même si leur nature reste plus complexe, s'accomplissent pour des motifs différents.⁸ »

En somme, les dessins confrontent les villageois avec le réel et avec eux-mêmes, alors que Brodeck l'admet lui-même dès le début de son récit dans une adresse au destinataire, « [l]a plupart d'entre nous [au village], ce qu'on veut, c'est vivre. Le moins douloureusement possible. C'est humain. Je suis certain que vous seriez comme nous si vous aviez connu la guerre, ce qu'elle a fait ici, et surtout ce qui a suivi la guerre... » (RB – 13) La mémoire collective devient alors amnésie collective pour les villageois; les souvenirs négatifs potentiellement perturbateurs sont oubliés afin qu'il ne demeure dans le présent qu'une image positive, immaculée, indolore – mais inexacte – du passé.

5.1.2 Contrôler la mémoire pour mieux (re)vivre

Les instances politiques cherchent également à protéger le plus possible le village. Si la « confrérie de l'Éveil » regroupant les élites villageoises est d'abord présentée comme une sorte de club social mystérieux mais passablement inoffensif se réunissant dans une petite salle de l'auberge tenue par Schloss (RB – 17), elle devient par la suite un pouvoir politique non officiel qui, loin de l'éveil promis, contrôle les destinées du groupe en œuvrant dans l'obscurité. Ainsi, lorsque le capitaine Buller commande de « purifier » le village, la déci-

⁷ Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain. Négation, déni, témoignage », dans Catherine Coquio (dir.), *L'histoire trouée : négation et témoignage*, Nantes, Atalante (Comme un accordéon), 2004, p. 25.

⁸ Ewa Bogalska-Martin, *op. cit.*, p. 216. Cf. Sigmund Freud, « Oubli d'impressions et de projets », *La psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Gallimard, 1997, p. 231-270.

sion de dénoncer Brodeck et Frippman est prise par la confrérie dans l'optique d'assurer la survie de la majorité. Certains papillons, illustre Buller, même s'ils semblent avoir auparavant accepté de nouveaux membres parmi eux, « dès lors qu'un danger se présente, qu'il y va de l'intégrité de leur groupe et de sa survie, [...] n'hésitent pas sacrifier celui qui n'est pas des leurs » (RB – 293). Gardienne de la pureté du village, la confrérie semble donc déterminée à préserver celle-ci à tout prix, quitte à devoir pour cela en envoyer certains à la mort. Cet épisode du roman montre bien que, le maintien du groupe à travers le temps passant par l'unité, les éléments discordants ne seront pas tolérés lorsqu'ils mettent celle-ci en péril.

Il n'y a pas que la menace essentiellement physique que constitue l'armée ennemie qui inquiète les autorités politiques du village. Le meurtre de l'*Anderer*, à la fois point focal et point aveugle du *Rapport de Brodeck*, événement servant de prétexte initial à la narration, mais qui n'est par la suite jamais raconté, se trouve au cœur de la lutte pour la mémoire qui se joue à l'intérieur du roman. D'un côté, Brodeck témoigne par le rapport qu'il s'affaire à produire de l'ensemble des circonstances qui ont mené à l'événement, bref il cherche à découvrir et à révéler la vérité. Comme l'*Anderer* avant lui a perturbé le quotidien des villageois en leur montrant ce qu'ils préféreraient ne pas voir, Brodeck a la possibilité, par l'intermédiaire de son rapport, de les confronter à la réalité de leurs actes. En face, tout au long du roman, le maire Orschwir – par ailleurs à la tête de la confrérie de l'Éveil – et ses sbires lui font comprendre qu'il ferait mieux de ne pas creuser trop profondément et d'écrire un rapport qui n'éreinterait pas trop le village ou, mieux encore, qui le disculperait. Même si la mémoire fait partie intégrante de l'identité individuelle comme des identités d'appartenance sans lesquelles il n'y aurait pas de société⁹, Orschwir craint que les tentatives de Brodeck et de l'*Anderer* d'exhumer le passé ne mettent en péril la survie identitaire du groupe en brisant sa cohésion alors que celui-ci est encore fragile à la suite de la guerre, les horreurs vues et commises étant encore bien fraîches dans les esprits :

Nous avons connu la souffrance, la mort, et il nous faut réapprendre à vivre. Il nous faut aussi réapprendre non pas à oublier le passé, mais à le vaincre, en le reléguant pour toujours loin de nous, et en faisant en sorte qu'il ne déborde plus dans notre présent, et encore moins dans notre avenir. (RB – 262-263)

⁹ Alfred Grosser, *Le crime et la mémoire*, Paris, Flammarion (Champs), 1997 [1989], p. 232.

En somme, Orschwir ne veut pas de *cette mémoire* que l'*Anderer* et Brodeck cherchent à mettre en lumière. À l'instar de bon nombre de ses commettants, il veut tirer un trait définitif sur le passé, c'est pourquoi il voit d'un bon œil la destruction des dessins ainsi que la disparition de l'*Anderer*. Surtout, il brûle, tout de suite après l'avoir lue, la seule copie du rapport qu'il avait chargé Brodeck de rédiger sur l'*Ereigniës*. En brûlant ce document que Brodeck a mis tellement de temps et d'efforts à rédiger pour qu'il soit le plus près possible de la vérité, non seulement Orschwir tente-t-il d'effacer un événement particulier – le meurtre de l'*Anderer* et ses prémices – mais, contrairement à ce qu'il avait laissé croire à Brodeck¹⁰, il montre aussi qu'il n'accorde pas vraiment d'importance à son témoignage. Par ce geste, le maire disqualifie également le rôle attribué de force à Brodeck au début du roman, puisque le témoin ne peut trouver sa place sociale que « s'il rencontre une écoute qui lui reconnaît un sens¹¹ ». Le geste de déni d'Orschwir constitue donc un double affront à la mémoire : d'une part, il cherche à supprimer un pan du passé qui ne lui convient pas; d'autre part, en contestant la légitimité testimoniale de Brodeck, il s'attaque directement à un processus élémentaire de création de la mémoire, qui est aussi un fondement de l'histoire et même de la justice, le témoignage se devant par définition de faire preuve d'un fait passé¹².

Contrairement à un système de négation qui suppose la transgression d'une norme positive juridique ou historiographique déjà existante¹³, écrit Catherine Coquio,

[I]a logique du déni [...] marche à plein lorsque l'événement n'a pas encore émergé comme tel, lorsque le cycle de sa connaissance et de sa reconnaissance n'est pas achevé ou n'a pas même pu commencer : l'obstruction se situe alors en deçà du discours juridique et du savoir historique.¹⁴

Le cerveau d'Orschwir n'étant pas embrumé par l'alcool, sa conduite relève d'un déni plus conscient, plus systématique que celui de la masse des villageois qui détruisent les dessins de l'*Anderer* : il sait très bien qu'en brûlant le rapport de Brodeck, il empêche l'avènement d'une certaine mémoire potentiellement menaçante pour l'avenir du village :

¹⁰ « Tu dois raconter les événements. Tu ne dois rien oublier, mais tu ne dois pas non plus ajouter des détails inutiles qui te feraient dévier de ta route et risqueraient de perdre le lecteur, voire même de l'irriter, car n'oublie pas que tu seras lu, Brodeck » (RB – 50). Il est même arrivé au maire d'encourager Brodeck dans sa rédaction : « Il paraît que tu travailles dur, Brodeck. Continue. » (RB – 105)

¹¹ Ewa Bogalska-Martin, *op. cit.*, p. 303.

¹² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil (Points Essais), 2000, p. 26.

¹³ Catherine Coquio, *loc. cit.*, p. 24-25.

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

Je suis le berger. Le troupeau compte sur moi pour éloigner tous les dangers, et de tous les dangers, celui de la mémoire est un des plus terribles, ce n'est pas à toi que je vais l'apprendre, toi qui te souviens de tout, toi qui te souviens trop ? [...] Il est temps d'oublier, Brodeck. Les hommes ont besoin d'oublier. (RB – 394)

Cet argument de la protection et de la réconciliation que brandit Orschwir est, d'après Emmanuel Kattan, un des plus souvent invoqués pour revendiquer le droit à l'oubli : « Il faut, prétend-on, tirer un trait sur le passé, afin de permettre à la société de panser ses blessures, afin que le souvenir douloureux des anciens conflits ne vienne pas ébranler l'ordre et la paix nouvellement établis.¹⁵ » On le voit, Orschwir insiste sur le rôle qui est le sien en tant que maire, en tant que « berger » du « troupeau » que constitue le village, de protéger celui-ci, de lui-même comme des menaces extérieures. C'est que, note Valérie Rosoux, plusieurs variables peuvent influencer la reconstruction mémorielle, notamment l'identité de l'orateur : un leader national et un survivant, par exemple, ne partageront pas les mêmes objectifs¹⁶. D'une part, le regard de Brodeck est rétrospectif, il est tourné vers le passé afin d'en perpétuer le souvenir envers et contre tout – ou tous –, autant en ce qui concerne sa faute individuelle que pour les fautes collectives commises par les villageois. Il préfère la vérité à la facilité, et choisit de dire ce qui doit être dit plutôt que ce que les autres veulent entendre. Le regard du maire, d'autre part, est résolument prospectif. Comme la confrérie a choisi de sacrifier Brodeck pour préserver le village, Orschwir cherche à assurer l'avenir de la collectivité à laquelle il appartient en sacrifiant des pans du passé :

Le berger doit toujours songer au lendemain. Tout ce qui appartient à hier appartient à la mort, et ce qui importe c'est de vivre, tu le sais bien Brodeck, toi qui es revenu d'où on ne revient pas. Et moi, je dois faire en sorte que les autres aussi puissent vivre, et regardent le jour d'après... (RB – 393)

La mémoire collective, explique Sylvie Mazzella qui la considère comme une innovation de la notion de tradition, « est l'instance qui permet au groupe de résister malgré le temps qui passe, de se stabiliser dans la durée¹⁷ » Or, du point de vue d'Orschwir, il ne suffit pas de proposer un sens aux événements du passé; seule une mémoire collective idéalisée, fondée sur certaines omissions stratégiques (les exactions commises durant la guerre, le

¹⁵ Emmanuel Kattan, *op. cit.*, p. 91.

¹⁶ Valérie Rosoux, « Mémoire et résolution des conflits. Quelle transmission au lendemain d'une guerre ? », dans Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance*, Fribourg, Academic Press, 2011, p. 64.

¹⁷ Sylvie Mazzella, « La ville-mémoire. Quelques usages de *La mémoire collective* de Maurice Halbwachs », dans *Enquête*, n° 4 (1996), p. 177, 180.

meurtre de l'*Anderer*...), permettra au village de se relever, de se reconstruire et de retrouver son unité d'antan, bref de recommencer à vivre. L'oubli trouve alors sa justification ultime dans le fait qu'il apparaît littéralement nécessaire à la vie¹⁸. D'ailleurs, le maire l'avoue lui-même au début du roman, il dort bien mieux depuis qu'il s'est débarrassé de l'*Anderer* et avec lui de toute la honte et de l'inquiétude causées par le passé :

voilà longtemps que je n'avais pas aussi bien dormi, oh oui, bien longtemps... C'est avant que je n'arrivais pas à fermer l'œil. Tandis que cette nuit, j'ai eu l'impression d'avoir de nouveau six ou sept ans. J'ai posé ma tête sur l'oreiller et trois secondes plus tard, j'étais dans le sommeil. (RB – 49)

L'oubli peut être considéré comme salutaire, écrit Kattan, dans la mesure où il préserve les « forces vives » d'un individu ou d'un groupe qui, détourné du passé, délesté du fardeau de la mémoire, peut alors agir sur le présent et se consacrer pleinement à son développement¹⁹. Comme le village qu'il dirige, Orschwir a retrouvé une pureté et une naïveté d'enfant, une paix d'esprit plus que bienvenue grâce à l'oubli ou au déni brutal de ce qui la troublait, et il voudrait bien voir Brodeck l'imiter, adopter à son tour l'idéologie de « l'oubli nécessaire à la vie » prévalant au village : « Regarde, [lui dit-il après avoir brûlé son rapport,] il ne reste plus rien, plus rien du tout. En es-tu plus malheureux ? » (RB – 394)

Tout au long du roman, Orschwir et les autres villageois ont montré qu'ils ne craignaient pas de s'attaquer aux traces matérielles et immatérielles de leurs fautes, crimes et bassesses afin de les faire disparaître le plus définitivement possible : destruction des dessins de l'*Anderer*, assassinat de ce dernier et disparition de son cadavre, autodafé du rapport de Brodeck... Comme les porcs d'Orschwir, « [i]ls ne laissent rien derrière eux, aucune trace, aucune preuve. Rien. Et ils ne pensent pas [...], eux. Ils ne connaissent pas le remords. Ils vivent. Le passé leur est inconnu. » (RB – 55) La mémoire, en somme, est avant tout à leurs yeux une menace, un danger. Pourtant, comme le souligne Hannah Arendt, elle est indispensable pour tout individu et toute société, car c'est elle, avec l'histoire, qui permet de préparer demain en tenant compte des erreurs et des succès d'hier : « la faculté d'anticiper le futur par la pensée découle de celle de rappeler le passé²⁰ ».

¹⁸ Emmanuel Kattan, *op. cit.*, p. 87.

¹⁹ *Ibid.*, p. 86.

²⁰ Hannah Arendt, *La vie de l'esprit, vol. 1 : La pensée*, Paris, Presses universitaires de France (Philosophie d'aujourd'hui), 1981, p. 104.

Bref, le rapport de Brodeck et les dessins de l'*Anderer* ne correspondent pas à la mémoire collective, fondée sur l'occultation d'éléments négatifs du passé au profit d'un présent soi-disant meilleur, qu'Orschwir et la plupart des villageois souhaitent voir advenir, eux que le narrateur compare à « des gueules minuscules prêtes à déchiquter tout ce qui ferait entrave à leur destin étroit » (RB – 93-94). Les auteurs du rapport et des dessins sont donc perçus comme des éléments perturbateurs, c'est pourquoi ils sont neutralisés, soit directement dans le cas de l'*Anderer*, qui est assassiné et fort probablement dévoré par les porcs d'Orschwir, soit indirectement en ce qui concerne Brodeck, dont le rapport est détruit. Cela sera tout de même suffisant pour qu'il choisisse de s'exiler, désormais convaincu de ne pas véritablement appartenir au village, de ne pas partager le dogme de l'oubli et du déni autour duquel se cristallise de plus en plus l'identité de celui-ci.

5.1.3 Le spectre du négationnisme

La réaction des villageois quand ils se trouvent confrontés par l'*Anderer* et Brodeck aux horreurs perpétrées – par eux ou par d'autres – dans le passé n'est pas sans rappeler celle qu'ont dû affronter nombre de survivants de la Shoah qui à leur retour chez eux n'ont pas toujours trouvé d'oreille attentive pour écouter leur histoire. En effet, comme le dit Paul Ricœur dans *La mémoire, le crime, l'oubli*, « il est des témoins qui ne rencontrent jamais l'audience capable de les écouter et de les entendre²¹. » L'enjeu fondamental du discours testimonial, la transmission d'un savoir ou d'un vécu, est alors mis en échec, soit par la disproportion certaine de l'expérience concentrationnaire, soit par l'absence d'un récepteur – ou d'un qui soit adéquat. Cette crainte de l'intransmissible, du « récit fait et jamais écouté²² », a notamment été évoquée par Primo Levi, qui raconte dans *Si c'est un homme* un rêve qu'il a souvent fait au camp, à l'instar des autres détenus :

Voici ma sœur, quelques amis que je ne distingue pas très bien et beaucoup d'autres personnes. Ils sont tous là à écouter le récit que je leur fais : le sifflement sur trois notes, le lit dur, mon voisin que j'aimerais bien pousser mais que j'ai peur de réveiller parce qu'il est plus fort que moi. J'évoque en détail notre faim, le contrôle des poux, le Kapo qui m'a frappé sur le nez et m'a ensuite envoyé me laver parce que je saignais. C'est une jouissance intense, physique, inexprimable que d'être chez moi, entouré de personnes amies, et d'avoir tant de choses à raconter : mais c'est peine perdue, je m'aperçois que mes auditeurs ne me suivent pas. Ils sont même complètement indifférents : ils parlent confusément

²¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 208.

²² Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 2003 [1947], p. 90.

d'autre chose entre eux, comme si je n'étais pas là. Ma sœur me regarde, se lève et s'en va sans un mot.²³

Plus précisément, dans *Le rapport de Brodeck*, l'attitude adoptée par Orschwir à la toute fin du roman, au moment où Brodeck lui remet son rapport en mains propres et qu'il le réduit en cendres tout juste après l'avoir lu, coïncide assez, quoique à bien plus petite échelle, à la situation que décrit Annette Wieviorka dans son ouvrage *L'ère du témoin* et que résume ainsi Christine Baron : « le geste premier de l'Europe en revenant du second conflit mondial a été un geste de dénégation²⁴ ». Bien sûr, au-delà d'un constat aussi brutal, il existe des différences nationales non négligeables que Jean-Baptiste Pattier détaille dans son ouvrage *Vérités officielles : comment s'écrit l'histoire de la Seconde guerre mondiale ?*²⁵, mais on n'en constate pas moins dans certains pays – Pattier cite entre autres la Lituanie, la Pologne et la Bulgarie – une nette inclination à la déresponsabilisation et à la déculpabilisation, qui se caractérisent notamment par un rejet du sentiment antisémite et des exactions commises à l'égard des Juifs durant la guerre. La préservation de l'intégrité et l'unification de la société en viennent alors à primer sur la vérité ou sur l'exactitude de la mémoire transmise, comme c'est également le cas dans *Le rapport de Brodeck* pour Orschwir et la confrérie de l'Éveil, qui justifient les mécanismes de l'oubli et du déni par la nécessité de protéger le village de son douloureux passé. C'est alors l'aspect strictement utilitaire de la mémoire, sa conformation ou son apport aux visées du groupe ou de ses dirigeants, qui devient la préoccupation principale de ceux-ci, voire la seule.

Dans *Le crime et la mémoire*, Grosser s'intéresse tout particulièrement à la situation qui prévaut en République fédérale d'Allemagne (RFA) durant l'après-guerre et jusque dans les années 1980. Il note que deux courants antagonistes s'y affrontent : « Le désir d'oublier et d'être oublié, le refus de savoir et la tentation d'excuser – moins les grands coupables que soi-même et les siens – ont été présents, à côté de la volonté de savoir, de la ferme condamnation, de la mise en accusation pouvant aller jusqu'au masochisme moral, individuel ou

²³ *Ibid.*, p. 89-90.

²⁴ Christine Baron, « Témoignage et dispositif fictionnel », dans Jean Bessière et Judit Maar (dir.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Paris, L'Harmattan (Les Cahiers de la nouvelle Europe), Paris, 2005, p. 85. Cf. Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998 et Jean-Michel Chaumont, « Quand l'histoire occulte la mémoire : l'historien, l'acteur et la vérité », dans Annette Wieviorka et Claude Mouchard (dir.), *La Shoah : témoignages, savoirs, œuvres*, Orléans, Presses universitaires de Vincennes, 1999, p. 131.

²⁵ Jean-Baptiste Pattier, *Vérités officielles : comment s'écrit l'histoire de la Seconde guerre mondiale ?*, Paris, Vendémiaire (Enquêtes), 2012.

collectif.²⁶ » Cette opposition tranchée présente en RFA correspond en bien des points à celle qu'incarnent à l'intérieur du roman de Claudel les personnages de Brodeck et d'Orschwir. Lorsque ce dernier justifie le déni des villageois et la destruction du rapport par le fait que « [t]out ce qui appartient à hier appartient à la mort, et [que] ce qui importe c'est de vivre » (RB – 393), il montre en réalité les mêmes préoccupations et les mêmes intentions que de nombreux individus ou groupes qui, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, ont comme lui préféré excuser inconditionnellement ou oublier, bref refuser la mémoire : « Qu'avons-nous à nous encombrer du passé alors qu'il s'agit de vivre, de survivre, de reconstruire ?²⁷ » Cette importance de l'oubli comme garantie de cohérence et de puissance pour les projets de demain constituerait même un des fondements de la pensée occidentale « moderne » organisée autour de l'idéologie du Progrès et de la Raison, selon Ewa Bogalska-Martin. Pour cette dernière, l'histoire du progrès à tout prix porte en elle l'oubli criant des victimes n'ayant pu être transformées symboliquement en héros ou en martyrs, l'oubli de celles dont on n'a pu justifier les souffrances, auxquelles on n'a pu donner un sens²⁸.

Quant au personnage de Brodeck, puisqu'il s'est donné pour mission de dévoiler obstinément la vérité – ses propres fautes comme celles des autres – par son récit, malgré ce que cela risque de lui coûter, il représente assez la « volonté de savoir » que décrit Grosser. C'est d'ailleurs parce qu'il fait sienne cette « exigence de la mémoire sans cesse présente²⁹ » que même les villageois qu'il croyait être ses alliés en viennent à se méfier de lui et qu'Orschwir lui reproche de « trop » se souvenir d'un passé pourtant désagréable (RB – 394). Sur le plan sociologique, cette posture de lucidité douloureuse qu'emprunte Brodeck correspond assez à la pensée postmoderne, laquelle refuse la tradition héroïque et sacrificielle de l'oubli – la destruction de traces mémorielles matérielles et immatérielles au profit du progrès – en s'engageant plutôt sur la voie de la mémoire, car c'est sur cette base seule que peut se construire un avenir meilleur, plus humaniste³⁰.

²⁶ Alfred Grosser, *op. cit.*, p. 87. Toujours selon Grosser, dans la RFA des années 1980, le devoir de mémoire a pris valeur d'absolu : « Nulle part ailleurs sans doute une collectivité n'a autant accepté, n'a autant voulu que le passé noir fût maintenu au cœur du présent. » (*Ibid.*, p. 131. Cf. Jean-Baptiste Pattier, *op. cit.*, p. 163.)

²⁷ Alfred Grosser, *op. cit.*, p. 95.

²⁸ Ewa Bogalska-Martin, *op. cit.*, p. 202-203, 210.

²⁹ Alfred Grosser, *op. cit.*, p. 95.

³⁰ Ewa Bogalska-Martin, *op. cit.*, p. 214-215.

On le constate sans peine, après un drame, la question de la mémoire acquiert une grande importance pour ceux et celles qui ont à cœur les intérêts de la collectivité, que celle-ci soit un pays, une région ou même un village. Dans le roman de Claudel, la confrontation finale entre Orschwir et Brodeck est plus qu'un simple conflit entre deux personnages au sujet d'un meurtre ou d'un rapport. Elle est aussi et peut-être surtout un affrontement idéologique entre deux attitudes face à la mémoire : vaut-il mieux se souvenir ou oublier ? Accepter le passé quel qu'il soit ou bien rejeter ce qui déplaît ? « Qui a raison, de celui qui ne se résout pas à abandonner dans le noir les moments passés et de celui qui précipite dans l'obscurité tout ce qui ne l'arrange pas ? » (RB – 384), se demande Brodeck. La portée quasi universelle de ce dilemme ne fait pas de doute : il est inscrit dans toute société devant se débattre avec des événements extrêmes, traumatisants autant individuellement que collectivement. En outre, un individu ou un groupe qui rejette la mémoire ne fait pas que refouler des événements désagréables afin de se protéger soi-même ou de préserver son groupe; il refuse aussi la possibilité « d'anticiper le futur³¹ », autrement dit d'évoluer sur le plan moral ou éthique, de tirer parti des tragédies et des erreurs du passé pour que celles-ci, plutôt que d'être vaines, puissent améliorer le présent et le futur, empêcher l'humain de se déchirer à nouveau.

5.2 Culpabilité et responsabilité

5.2.1 Raconter le mal, se raconter soi-même

La lutte pour la mémoire qui prend place dans *Le rapport de Brodeck* et que nous avons décrite dans les pages précédentes oppose deux désirs antagonistes : le *besoin* d'oublier et le *devoir* de se souvenir. Les termes que nous employons ne sont pas anodins : celui qui comme Orschwir veut oublier ou refuse de savoir, d'admettre, place ses actions sous le signe du bien-être de la collectivité et ultimement de sa survie; celui qui comme Brodeck cherche à établir une mémoire fondée sur la vérité semble plutôt agir par obligation. Nous l'avons vu, avouer sa faute n'a procuré à Brodeck aucun soulagement immédiat; selon toute vraisemblance, cela a même raffermi sa détermination à perpétuer le souvenir de son geste ainsi que ceux d'injustices que d'autres ont commises. Et si rédiger son rapport constitue une « mission » que lui ont confiée les villageois, après quoi il est « quitte [puisqu'il a] dit

³¹ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 104.

les choses » (RB – 390), l'écriture de son récit n'est en revanche pas une tâche qu'un autre personnage lui aurait confiée, elle ne répond à aucun désir de vengeance et ne lui rapporte personnellement aucun avantage tangible, pas plus qu'à ses proches.

Si ce n'est ni pour satisfaire une demande, ni par vengeance, ni pour son bénéfice, qu'est-ce qui peut bien motiver Brodeck à raconter l'entièreté de son histoire ? Revenons d'abord à la scène du wagon, tout juste après le vol de la bouteille d'eau. Le compagnon d'infortune de Brodeck, Kelmar, a « choisi de mourir vite. Il a choisi de se punir. » (RB – 379) Brodeck, pour sa part, a préféré expié sa faute à plus long terme, comme il l'exprime dans cet extrait qu'il n'est pas inutile de citer à nouveau :

Moi, j'ai choisi de vivre, et ma punition, c'est ma vie. C'est comme cela que je vois les choses. Ma punition, ce sont toutes les souffrances que j'ai endurées ensuite. C'est Chien Brodeck. C'est le silence d'Emélia, que parfois j'interprète comme le plus grand des reproches. Ce sont les cauchemars toutes les nuits. Et c'est surtout cette sensation perpétuelle d'habituer un corps que j'ai volé grâce à quelques gouttes d'eau. (RB – 379)

Kelmar – comme Diodème après lui – a succombé à la culpabilisation, tandis que Brodeck, bien s'il soit lui aussi dégoûté par le geste qu'ils ont posé, parvient tout de même à surmonter au moins en partie sa honte et son sentiment de culpabilité pour transformer ceux-ci en une bien désagréable responsabilité : il s'engage à vivre, à continuer à vivre et, par-dessus tout, *dans la pleine conscience de ce qu'il a fait*. Comme pour souligner que Brodeck est à la fois victime et coupable dans cette situation, l'eau qui lui redonne vie est elle aussi empreinte d'une dualité qui représente bien le dilemme moral qui le taraude depuis ce jour : « ce qui coulait dans nos gorges, c'était de la vie, et cette vie avait un goût sublime et putride, brillant et fade, heureux et douloureux, un goût dont, avec horreur, je me souviendrai je crois jusqu'à mon dernier jour. » (RB – 378) Le « crime » que Kelmar et lui ont commis ne résulte pas aux yeux de Brodeck d'un simple instant d'égarement; il constitue en réalité « le grand triomphe de [leurs] bourreaux » (RB – 379), qui sont parvenus à faire ressortir ce qu'il y a de pire en l'homme. On comprend mieux, alors, la raison pour laquelle il affirme être devenu, « jusqu'à [sa] mort, la mémoire de l'humanité détruite. » (RB – 189). Par son récit qui est à la fois une confession et un témoignage, qui se déroule au camp comme au village, qui montre des nazis comme de « simples » villageois, Brodeck semble s'être donné pour responsabilité, pour obligation morale, de révéler non seulement ce que lui-même a pu faire, mais aussi et peut-être surtout ce dont est capable l'humanité en général.

Alors que c'est normalement Dieu qui se trouve glorifié par l'aveu d'un pécheur³², la situation de Brodeck, qui désavoue Dieu à quelques reprises dans le roman³³, s'apparente davantage à celle du Rousseau laïque des *Confessions*, où c'est « l'homme [qui] est glorifié par cette conquête de pensée et de parole qu'est l'aveu. [En se confessant, il] s'affranchit moins de la faute que du silence. Il gagne moins la rémission des péchés que le pouvoir de "tout dire".³⁴ » Cela pourrait expliquer que Brodeck tienne tant à se confesser, quoiqu'il ne tire aucun bénéfice tangible de cet acte : même s'il ressent toujours de la culpabilité, avouer avoir volé la bonbonne d'eau dans le wagon lui donne une légitimité suffisante pour rendre compte des fautes des autres par son récit. Dans le sillage de l'*Anderer*, tour à tour comparé à un « miroir » et à un « grand soleil » pour sa capacité à révéler ce que les autres s'efforcent de dissimuler³⁵, Brodeck, en se confessant, s'autorise en quelque sorte à témoigner, à « tout dire », puisqu'il n'a alors lui-même plus rien à cacher.

Nous avons déjà montré que la représentation de ce personnage s'articulait autour des dualités témoignage-confession et victime-coupable, mais il convient de noter que, peu importe la perspective adoptée à divers moments du récit, le héros y apparaît inmanquablement investi d'une mission reposant sur « l'idéologie [d'une] mémoire à instruire³⁶ ». Ce que Régine Waintrater désigne comme une condition indispensable à l'avènement d'un témoignage se trouve donc au cœur du *Rapport de Brodeck*. Les deux figures les plus marginales, soit les personnages de l'*Anderer* et de Brodeck, qui sont aussi les deux principaux visages de l'intellectualité dans le roman, y apparaissent véritablement comme des révélateurs

³² Dominique Dumas, *Étude sur J.-J. Rousseau : Les confessions* (livres I à IV), Paris, Ellipses (Résonances), 2006, p. 12.

³³ « Et je ne crois plus en Dieu. Je ne crois plus en rien. » (RB – 150) « Dieu ? Mais alors, s'Il existe, s'Il existe vraiment, qu'Il se cache. Qu'Il pose Ses deux mains sur Sa tête et qu'Il la courbe. [...] Il n'est pas digne de la plupart d'entre nous, et [...] si la créature a pu engendrer l'horreur c'est uniquement parce que son Créateur lui en a soufflé la recette. » (RB – 252)

³⁴ Dominique Dumas, *op. cit.*, p. 12.

³⁵ « Cet homme, [dit Peiper à Brodeck,] c'était comme un miroir, vois-tu, il n'avait pas besoin de dire un seul mot. Il renvoyait à chacun son image. Ou peut-être que c'était le dernier envoyé de Dieu, avant qu'Il ne ferme boutique et ne jette les clés. Moi je suis l'égout, mais lui, c'était le miroir. Et les miroirs, Brodeck ne peuvent que se briser. » (RB – 176) « Mais je ne pouvais pas imaginer que parfois les soleils deviennent des gêneurs, et que leurs rayons qui éclairent le monde et le font resplendir malgré eux, dévoilent aussi ce qu'on cherche à enfouir. » (RB – 199)

³⁶ Régine Waintrater, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot, 2003, p. 186. Cette « idéologie » devient d'ailleurs une véritable vocation à incarner dans l'espace public pour certains survivants de la Shoah, dont le plus célèbre est sans doute Elie Wiesel, ardent défenseur des droits de l'homme et de la sauvegarde de la mémoire à travers différents organismes, notamment le Conseil de l'Holocauste américain ainsi que la Fondation Elie Wiesel pour l'humanité, qu'il a tous deux fondés. Cela lui a valu de nombreuses distinctions dont la Légion d'honneur en 1984 et le prix Nobel de la paix en 1986.

chargés pour l'un de montrer ce que l'on cherche à dissimuler, pour l'autre de dire ce que l'on s'efforce de taire.

« Les hommes ont besoin d'oublier » (RB – 394), clame Orschwir, persuadé que l'oubli et le déni sont essentiels au maintien de la cohésion du village et à la poursuite de la vie. Or, rappelle Kattan, même refoulés, les souvenirs des crimes et des injustices ne disparaissent pas de la conscience du groupe; sans confrontation avec la mémoire, sans reconnaissance des actes accomplis, ils conservent toute leur charge destructrice et empêchent la vraie libération de celui-ci³⁷. Aux œillères des villageois, qui repoussent le souvenir de ce qu'ils ont vu et refusent la responsabilité de ce qu'ils ont encouragé ou fait, Brodeck oppose la lucidité de celui qui s'est confessé avec sincérité dans l'espoir de concilier les rôles de victime et de coupable, de celui qui veut dévoiler le passé tout en acceptant de vivre avec les conséquences de celui-ci. C'est que, toujours selon Kattan, la mise en récit des crimes du passé représente un moyen privilégié de les intérioriser, de les intégrer à la mémoire – individuelle autant que collective – puisqu'ils deviennent alors véritablement signifiants dans la construction de la vie de l'individu ou du groupe³⁸. L'intégration par la narration, que le village refuse et que Brodeck poursuit, permet de mettre à distance un passé immédiat et douloureux en l'incorporant dans le récit plus englobant de son existence³⁹. En d'autres termes, malgré les difficultés qu'il a rencontrées au cours de son entreprise, raconter donne en définitive à Brodeck la possibilité de contrôler la représentation du passé, de maîtriser le souvenir pour mieux arriver, éventuellement, à s'affranchir de la culpabilité que celui-ci éveillait en lui, « [l]a liberté pass[ant] par la reconnaissance de ce qui nous détermine⁴⁰ », affirme Kattan. Alors seulement Brodeck quittera-t-il le village.

Par le fait d'inscrire la confession dans le récit de sa vie, le narrateur montre qu'il est souhaitable, voire nécessaire d'apprendre à vivre avec sa mémoire, avec soi; de reconnaître que le passé, aussi tragique soit-il, aussi désagréable soit sa remémoration, a contribué à faire de soi ce que l'on est aujourd'hui et ce que l'on sera demain. Signe de ce lien étroit entre la mémoire et la vie dans *Le rapport de Brodeck*, après que le protagoniste eut finalement

³⁷ Emmanuel Kattan, *op. cit.*, p. 98, 106.

³⁸ *Ibid.*, p. 108.

³⁹ *Ibid.*, p. 108-109.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 118.

avoué ce qu'il a fait dans le wagon, qu'il eut « dit tout cela » (RB – 380), Emélia montre pour la première fois depuis qu'il est revenu un signe de conscience, de retour à la vie : lorsque comme à l'habitude Brodeck dissimule son rapport et « [s]a confession » (RB – 380) contre le ventre de son épouse apathique, celle-ci serre légèrement sa main, « comme une caresse, comme le début ou le renouveau d'une caresse » (RB – 381).

Au moins autant exigeance d'intégrité qu'obligation morale, la mémoire apparaît d'ailleurs comme une condition *sine qua non* de l'existence dans *Le rapport de Brodeck*. L'exemple par excellence se situe sans doute à la toute fin du roman alors que Brodeck, qui vient de quitter le village, constate que derrière lui celui-ci a purement et simplement disparu : « J'ai eu beau regarder. Je n'ai rien vu. [...] Il n'y avait plus de village. » (RB – 400) Le refus systématique du village de faire face à son passé, conduit donc ultimement à sa disparition, que Brodeck précise bien ne pas avoir « provoquée » ni « souhaitée », comme pour assurer que ce n'est pas lui, le narrateur, qui choisit de l'effacer de sa mémoire... Il s'agit d'ailleurs de la seule responsabilité que ce dernier refuse de prendre, et ce refus est pour le moins catégorique : « [...] de cela, moi, Brodeck, je ne suis pas coupable. De cette disparition, je ne suis pas coupable. Je ne l'ai pas provoquée. Je ne l'ai pas souhaitée. Je le jure. Je m'appelle Brodeck, et je n'y suis pour rien. » (RB – 400-401) Cette dernière phrase est aussi celle par laquelle commence le roman; elle semble alors concerner le meurtre collectif de l'*Anderer* dont Brodeck paraît vouloir s'innocenter. Parvenu à la toute fin du roman, il devient cependant manifeste que le véritable enjeu au cœur du *Rapport de Brodeck* n'est pas l'assassinat d'un homme, mais bien celui de la mémoire. Brodeck insiste sur le fait que, même si comme les villageois il se trouve coupable d'un crime, lui, au moins, contrairement au village désormais disparu, n'a ni oublié *le* passé ni renié *son* passé, et qu'il est toujours là, confirmant ainsi l'adéquation entre intégrité et existence dans le roman.

5.2.2 La « mémoire apaisée »

L'absence totale d'autres traces mémorielles que les siennes ne peut que pousser à « découvr[ir] au fond de [soi]-même le poids de sa mémoire et l'importance de ses propres souvenirs.⁴¹ », écrit Bogalska-Martin. C'est entre autres pour cette raison que Brodeck accorde tant d'importance à son récit clandestin et qu'il prend soin de le dissimuler chaque

⁴¹ Ewa Bogalska-Martin, *op. cit.*, p. 344.

nuit contre le ventre d'Emélia, sachant bien que personne n'ira fouiller à cet endroit. Il se retrouve désormais seul à vouloir préserver de l'oubli une histoire dont personne autour de lui ne semble vouloir. Mais il n'y a « pas de mémoire sans transmission, c'est-à-dire sans la présence d'un receveur, qui écoute et transmettra peut-être à son tour⁴² » et, à l'instar de nombreux survivants de tragédies dont les témoignages n'ont pas toujours trouvé de receveur, Brodeck craint à son tour de ne pas être cru, de ne pas être compris, de ne pas être entendu. Ainsi, à la toute fin du roman, après avoir quitté le village où il n'était assurément plus le bienvenu, il se tourne vers son destinataire, le lecteur, qu'il espère voir devenir ce receveur, ce dépositaire : « De grâce, souvenez-vous. » (RB – 401). Cette injonction ou plutôt cette supplication fait explicitement du lecteur « un chaînon d'un système de communication et de mémoire⁴³ ». Brodeck, qui se dit désormais « [l]oin de tout », « [l]oin des autres » (RB – 396), loin de sa faute même, lui transfère en quelque sorte la responsabilité qu'il ne peut plus porter afin que soit transmise son histoire et surtout qu'à travers elle se perpétue l'importance de la mémoire, pour éviter que ceux qui la renient – comme Orschwir, comme les villageois – n'aient le dernier mot et pour que, comme l'écrit justement Grosser, « [...] de la mémoire partagée [puisse] naître un sens de la coresponsabilité face à la menace de nouveaux crimes.⁴⁴ »

En plus de souligner l'importance de la mémoire, *Le rapport de Brodeck* propose une conception de celle-ci qui n'a rien de simpliste ou de dichotomique, contrairement à celle qu'ont fini par créer, d'après Bogalska-Martin, les nombreux face à face entre victimes et bourreaux à la suite de la Seconde Guerre mondiale, notamment pendant le procès Eichmann et celui de Nuremberg⁴⁵. La souffrance d'un homme en est alors venue à supposer *forcément* la culpabilité d'un autre, ce qui a imprimé dans les esprits une vision du monde par trop dichotomique, manichéenne⁴⁶. Cela s'est notamment répercuté sur le souvenir qu'en tant que société nous conservons du passé, au point que, selon Alain Houziaux, le devoir de mémoire aurait de nos jours une fonction essentiellement culpabilisante, sans

⁴² Sophie Lefranc-Morel, « Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance* », dans *Lectures*, Les comptes rendus, 2012 [en ligne]. <http://lectures.revues.org/8081> [Texte consulté le 14 avril 2014].

⁴³ Alain Goldschläger, « Problématique de la mémoire : lire les témoignages des survivants de la Shoah », dans Alain Goldschläger et Jacques Lemaire (dir.), *La Shoah : témoignage impossible ?*, Bruxelles, Presses de l'Université de Bruxelles, 1998, p. 37.

⁴⁴ Alfred Grosser, *op. cit.*, p. 241.

⁴⁵ Ewa Bogalska-Martin, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁶ *Id.*

compter qu'en mettant le projecteur sur le passé et en dispensant de la lucidité vis-à-vis du présent, il incite déjà l'homme contemporain à se défaire de sa propre responsabilité sur le présent et l'avenir⁴⁷. Le devoir de mémoire risque ainsi de devenir une « exigence vide », un simple « alibi », une « échappatoire »⁴⁸. D'après Houziaux, il faudrait donc le concevoir d'une tout autre manière à celle qui aujourd'hui prédomine, en « substitu[ant] le *souvenir* responsabilisant à la *mémoire* culpabilisante et déresponsabilisante⁴⁹ », autrement dit faire en sorte d'avoir conscience du passé même le plus difficile, mais sans pour autant s'enchaîner à celui-ci. Par exemple, on n'a pas à accuser les jeunes Allemands d'aujourd'hui des crimes d'hier (ni d'ailleurs à les leur pardonner), affirme Grosser; « il y a seulement à leur demander d'avoir conscience des crimes infligés antérieurement⁵⁰ ». Emmanuel Kattan parle quant à lui de « mémoire apaisée » afin de décrire le fait, pour un individu ou un peuple, de reconnaître et d'assumer le passé, c'est-à-dire d'en « reconnaître la multiplicité des dimensions, [d']accepter l'histoire que nous avons reçue dans l'inspiration qu'elle apporte autant que dans la responsabilité qu'elle impose.⁵¹ » Ce rapport d'intégrité avec son propre passé est justement au cœur de la démarche mémorielle du personnage principal du *Rapport de Brodeck*, lequel est en mesure de reconnaître les fautes qu'il a autrefois commises en les intégrant au récit de sa vie, ce qui lui donne la possibilité de dénoncer les crimes – anciens comme récents – de ses compatriotes. Un tel « travail de mémoire » relève du même besoin que la stratégie de l'oubli : se libérer du passé. Contrairement à celle-ci, il assure toutefois une certaine intégrité (« je reconn[ais] tout ce que je suis et tout ce que j'ai été⁵² »), une compréhension de soi-même qui offre la possibilité de transformer le souvenir négatif en responsabilité positive pour le présent et l'avenir.

⁴⁷ Alain Houziaux, « Le péché originel, Freud et le devoir de mémoire », dans Alain Houziaux (dir.), *La mémoire, pour quoi faire ?*, Paris, Éditions de l'Atelier (Questions de vie), 2006, p. 42. Pour d'autres critiques de la notion de « devoir de mémoire » telle qu'elle existe en France, voir les ouvrages d'Éric Conan et Henry Rousso (*Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994), de Tzvetan Todorov (*Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995), de Georges Bensoussan (*Auschwitz en héritage ? D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuits, 1998), de Paul Ricœur (*op. cit.*) et d'Emmanuel Kattan (*op. cit.*).

⁴⁸ Emmanuel Kattan, *op. cit.*, p. 71-72.

⁴⁹ Alain Houzioux, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁰ Alfred Grosser, *op. cit.*, p. 235.

⁵¹ Emmanuel Kattan, *op. cit.*, p. 107. Cette « mémoire apaisée » que définit Kattan découle de la « juste mémoire » préconisée par Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (*op. cit.*, p. 82), laquelle implique avant tout une mise à distance critique du passé. Cf. Olivier Abel *et al.* (dir.), *La juste mémoire. Lectures autour de Paul Ricœur*, Genève, Labor et Fides, 2006.

⁵² Emmanuel Kattan, *op. cit.*, p. 135.

La dualité victime-coupable inscrite dans le personnage de Brodeck permet donc d'éviter le primat de la culpabilité causé par le manichéisme en faisant de la mémoire du crime et de la faute une expression moins de culpabilité que de responsabilité. Ainsi, plutôt que le « tout le monde est coupable » qui prévaut dans un roman comme *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell afin d'illustrer l'insoutenable déchéance humaine, *Le rapport de Brodeck* met de l'avant le « tout le monde est responsable »; tout le monde a la responsabilité d'aujourd'hui et de demain. Et si la culpabilité collective est également présente dans le roman, elle y sert avant tout un objectif de prévention : « De grâce, souvenez-vous » (RB – 401), enjoint Brodeck avant de se taire pour de bon.

D'ailleurs, par sa nature ambiguë, plus particulièrement par sa tendance à privilégier l'imprécision en ce qui concerne le contexte spatio-temporel de l'histoire, *Le rapport de Brodeck* souligne cet aspect transitif de la mémoire. En effet, Tzvetan Todorov, dans *Les abus du passé*, oppose la mémoire « littérale », concentrée sur la simple préservation du passé, à la mémoire dite « exemplaire », qui « permet d'utiliser le passé en vue du présent, de se servir des leçons des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui⁵³ ». Ainsi, l'œuvre de Claudel, qui tend vers une représentation plus universelle du mal et de l'injustice dont ont été capables les hommes, une représentation plus adaptative à des contextes variés, qui se détache de l'événement spécifique qu'est la Shoah pour le projeter « au-delà de lui-même⁵⁴ », fait du passé le fondement d'une action potentielle dans le présent. Plus qu'un « simple » outil de conservation, la (re)connaissance du passé devient alors véritablement moyen de protection et c'est de cette manière qu'elle peut être libératrice⁵⁵.

En somme, *Le rapport de Brodeck*, avec le double jeu entre témoignage et confession qu'il met en place, apparaît comme un plaidoyer en faveur de la « mémoire apaisée », individuelle aussi bien que collective. Il est en cela fort représentatif de cette « pensée de l'après » qui, selon Orietta Ombrosi, survient après la rupture causée par une horreur ne devant jamais plus être et cherche, autant dans le « singulier » du désastre que dans

⁵³ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 31-32.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁵ Emmanuel Kattan, *op. cit.*, p. 73-74.

« l'universel » en l'homme, comment surmonter l'égaré moral et la perte de sens⁵⁶. À l'image de l'Allemagne des années 1980 décrite par Grosser dans *Le crime et la mémoire*, *Le rapport de Brodeck* en arrive à poser « [l]a mémoire du crime comme inspiratrice d'une morale universaliste présente⁵⁷ ». La mémoire transcende alors les catégories de victime et de coupable pour devenir véritablement la responsabilité qui devrait être celle des nouvelles générations qui n'ont pas connu la guerre : *avoir conscience*, conserver le souvenir des événements dans le respect plutôt que d'accuser immédiatement l'autre, bref cesser l'accusation, la mortification, la victimisation, la culpabilisation. À celles-ci, de même qu'à l'oubli, il est possible de substituer la mémoire – la mémoire critique, pourrait-on dire – et éventuellement l'histoire critique, pour que le souvenir des événements demeure entier, intact, qu'il fasse partie de notre identité et puisse ainsi servir l'amélioration de l'humanité, à condition bien sûr que celle-ci soit « prête à reconnaître les crimes et à tirer les leçons pour l'avenir, capable de tourner la page mais en connaissance de cause.⁵⁸ » Cette *mémoire critique*, c'est peut-être justement celle à laquelle aspirait Primo Levi lorsqu'il appelait dans *Les naufragés et les rescapés* à éviter l'écueil d'un jugement trop facile et à favoriser plutôt la pensée critique⁵⁹, celle qui élargit la réflexion au lieu de la fermer, quitte à demeurer, pour toujours peut-être, dans l'ambiguïté.

⁵⁶ Orietta Ombrosi, « Témoins du désastre : la pensée de T. W. Adorno, M. Horkheimer et E. Levinas à l'épreuve de la Shoah », dans *Fondation pour la mémoire de la Shoah*, [en ligne]. <http://www.fondationshoah.org/FMS/DocPdf/Coinchercheurs/OMBROSI.pdf> [Texte consulté le 12 avril 2014].

⁵⁷ Alfred Grosser, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁸ Ewa Bogalska-Martin, *op. cit.*, p. 209.

⁵⁹ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard (Arcades), 2008 [1989], p. 36-37.

CONCLUSION

Préoccupation fondamentale et constante à travers les âges, la nécessité de mettre le passé en mémoire ramène, selon Sébastien Ledoux, à la condition même de l'homme¹. Tirer les leçons du passé est en effet indispensable à tout individu et à toute société, la connaissance des échecs et des réussites antérieures étant le moyen par excellence de préparer le futur, de faire en sorte qu'aujourd'hui et demain puissent être meilleurs qu'hier. Cette importance accordée à la mémoire est encore plus grande et manifeste lorsqu'il est question de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah étant donné, d'une part, l'émergence dès la fin de la guerre d'un discours négationniste menaçant qui sévit toujours à des degrés divers et de manière plus ou moins organisée, quoiqu'il soit puni par la loi dans la plupart des pays du monde. D'autre part, la question de la mémoire est intrinsèquement liée à la Shoah en ce qu'elle se trouve au cœur de l'entreprise d'extermination nazie : « l'histoire entière du "Reich millénaire", écrit Primo Levi, peut être relue comme une guerre contre la mémoire, une falsification de la mémoire à la Orwell² ». Ainsi, la confrontation qui prend place dans *Le rapport de Brodeck*, entre les tenants de la nécessité de se souvenir d'un passé même difficilement acceptable et ceux privilégiant l'oubli ou le déni pour leur soi-disant pouvoir régénérateur, ne peut que rappeler les considérations mémorielles entourant cette tragédie devenue aujourd'hui « la métonymie du mal absolu³ ». Si l'imprécision contextuelle caractérisant le roman semble de prime abord relever d'un mouvement inverse visant à se détacher de la spécificité de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah, à élargir la portée du dilemme présenté, il n'en reste pas moins que, comme l'affirme Annette Wieviorka,

¹ Sébastien Ledoux, « Écrire une histoire du "devoir de mémoire" », dans *Le Débat*, n° 170 (3/2012), p. 179-180. Ledoux montre en effet que la nécessité de se souvenir se trouve déjà dans les *exempla* de la littérature gréco-latine de l'Antiquité, puis chrétienne du Moyen Âge, où il remplit la fonction du « devoir de mémoire » contemporain, soit l'obligation morale qu'a la société de combattre l'oubli des souffrances ou des injustices subies par certains dans le but d'améliorer le présent et l'avenir. Cf. Bernard Stiegler, *La technique et le temps, t. II, La désorientation*, Paris, Galilée, 1996.

² Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard (Arcades), 2008 [1989], p. 31. Cf. Orietta Ombrosi, *Le crépuscule de la raison : Benjamin, Adorno, Horkheimer et Levinas à l'épreuve de la Catastrophe*, Paris, Hermann (Philosophie), 2007, p. 100 : « Malgré le projet nazi d'éliminer tous les témoins – au point d'imposer aux détenus, au début de 1945, [...] de véritables marches à la mort –, malgré le projet nazi d'effacer toute trace – au point de vouloir supprimer aussi les traces des cadavres, qui auraient pu témoigner matériellement de leur propre assassinat –, [...] malgré tout cela, quelques-uns sont revenus, quelques-uns ont raconté. »

³ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 15.

la mémoire de la Shoah est devenue [...], pour le meilleur ou pour le pire, le modèle de la construction de la mémoire, le paradigme auquel on se réfère ici ou là, pour analyser hier ou tenter d'installer au cœur même d'un événement historique qui se déroule sous nos yeux [...] les bases du récit historique futur.⁴

En somme, les préoccupations quant à la commémoration, à la remémoration et à la représentation du passé – bref, au rapport que l'on entretient avec la mémoire – apparaissent quasiment indissociables de la Shoah, ce qui explique la forte présence de celle-ci dans ce mémoire, bien qu'elle occupe une place diégétique limitée dans le roman de Claudel.

Ce mémoire cherchait justement à montrer qu'en adoptant une posture artistique propre à l'ère de « l'après-témoignage », c'est-à-dire en s'inscrivant dans l'héritage des récits écrits par les survivants de la Shoah, *Le rapport de Brodeck* met de l'avant une conception actualisée de la mémoire, entendue à la fois comme une libération et comme une responsabilité. C'est d'ailleurs sur le rapport à la mémoire – et par extension sur le rapport à la culpabilité – que repose l'essentiel de la tension présente dans le roman, laquelle s'exprime avant tout dans la dualité marquant notablement le narrateur et personnage principal du roman.

Nous l'avons montré, dès le début du roman, Brodeck est représenté de manière à attirer la sympathie ainsi que la compassion du lecteur. Sa faiblesse et son innocence sont soulignées à répétition et, le plus souvent, opposées à la dureté et au caractère bouillonnant des villageois qu'il côtoie. Cette opposition morale *a priori* assez commune dans la littérature se trouve par la suite renforcée dans la suite du roman par une tension sociale grandissante : à mesure que le personnage de Brodeck s'identifie à celui de l'*Anderer*, sa marginalité au sein de la société que constitue le village devient de plus en plus manifeste et exacerbée, rendant par conséquent sa situation pour le moins précaire. Comme l'*Anderer*, persécuté et finalement assassiné par les villageois, Brodeck est perçu par ceux-ci comme un perturbateur au sein de leur groupe fermé; il risque donc lui aussi de devenir une victime de la tension qui règne à l'intérieur du village, où l'excentricité est très peu tolérée. Le parcours du combattant de Brodeck, innocent parmi la masse coupable et menaçante des villageois, suscite donc la bienveillance du lecteur à son endroit, celui-ci ayant généralement tendance à s'identifier aux figures qui, comme Brodeck, racontent comment elles ont fait face à une importante adversité. En effet, dans le cadre d'une relation de type vertical – dans laquelle

⁴ *Ibid.*, p. 15-16.

l'un est dominant et l'autre, dominé –, avance Lucien Ayissi, autant celui qui inflige de la violence ou est en mesure de le faire est-il détesté, autant celui qui en est victime attire-t-il la sympathie⁵. D'ailleurs, lorsque le lecteur ressent un tel sentiment pour un personnage victime, écrit James T. Day, cela peut être dû soit à la présence dans l'œuvre d'une rhétorique de victimisation, soit à des facteurs extrinsèques qui conditionnent les habitudes interprétatives du lecteur⁶. Or, dans *Le rapport de Brodeck*, ces deux processus se conjuguent afin de faire du protagoniste une victime aussi « complète » que possible durant une grande partie du roman.

À la représentation du personnage principal en opprimé et en marginalisé, qui relève d'une différenciation positive par rapport aux autres personnages et est le fruit de la dynamique sociale tendue en place dans *Le rapport de Brodeck*, s'ajoute l'influence notable de la figure du rescapé. Même si toute référence explicite à la Shoah – comme à tout autre événement ou personnage historique réel – est évacuée du roman, celle-ci y est néanmoins bien présente, que ce soit par la transposition en fiction de certains éléments emblématiques (motifs, thèmes, épisodes) de l'expérience concentrationnaire ou dans nombre de préoccupations du narrateur qui ne sont pas sans rappeler celles des survivants ayant témoigné de leur séjour dans les camps nazis. Ces références implicites à la Shoah participent à la construction de l'image du personnage principal du roman; elles font appel à l'encyclopédie du lecteur dans le registre intertextuel en assimilant Brodeck à d'autres figures issues d'autres textes, en l'occurrence les récits qui témoignent d'une expérience concentrationnaire. Bref, dans la majeure partie du *Rapport de Brodeck*, le travail intertextuel permet notamment d'ériger le personnage de Brodeck non seulement en victime, mais en la victime absolue, voire symbolique, dans l'imaginaire occidental, donnant ainsi « à sa souffrance particulière l'ampleur d'un pathos universel⁷ ». Si la Shoah peut alors apparaître comme une « simple » matière romanesque dont la résonance importante garantit l'efficacité de son utilisation à l'intérieur d'une œuvre fictionnelle, c'est sans compter le fait que les liens que *Le rapport de Brodeck* tisse avec cet événement ne servent pas que la stricte mécanique romanesque.

⁵ Lucien Ayissi, « La complexité du statut de la victime dans la dialectique de la violence », dans *Éthiopiennes*, n° 79 (2/2007), [en ligne]. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1558> (Texte consulté le 18 mai 2013).

⁶ James T. Day, « Introduction », dans Norman Buford (dir.), *Victims and Victimization in French and Francophone Literature*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, p. IX.

⁷ Lucien Ayissi, *art. cit.* Cf. Ewa Bogalska-Martin, *Entre mémoire et oubli : le destin croisé des héros et des victimes*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 20.

En effet, en récupérant certains enjeux chers aux témoignages sur la Shoah et, vers la fin du roman, en les problématisant – par le mode d’écriture, par l’amplification du questionnement éthique à l’endroit du narrateur –, *Le rapport de Brodeck* agit en quelque sorte comme un continuateur de l’œuvre des témoins de la Shoah. Bien que, ainsi que le souligne Jean Bessière, une fiction ne peut constituer en elle-même un témoignage⁸, il n’en reste pas moins qu’il est possible de se poser en héritier des témoins directs qui de plus en plus disparaissent et, avec eux, un accès privilégié à un événement dont on ne dira jamais assez qu’il ne doit pas se reproduire. Justement, bien que fictive, la représentation du témoignage dans *Le rapport de Brodeck* sollicite le lecteur, elle l’implique dans un processus de transmission en faisant de lui un « partenaire actif, engagé [...] dans l’élaboration d’une mémoire culturelle des événements⁹ ». Ainsi, et par la juste distance qu’il adopte par rapport à la Shoah, le roman de Claudel trouve une manière de dire qui insiste moins sur l’événement en lui-même que sur les circonstances qui l’ont rendu possible. Présente et aisément identifiable quoique jamais nommée, la Shoah, en plus de contribuer à la représentation du protagoniste en victime, agit également comme un moyen de s’interroger sur la question fondamentale du mal en l’homme et sur le rapport souvent conflictuel de celui-ci avec la mémoire, donc sur sa capacité à tirer un enseignement de ses erreurs passées¹⁰.

Enfin, l’image de victime de Brodeck n’est pas tributaire que de l’oppression et de l’exclusion qu’il subit au village ou de sa proximité avec les figures de rescapés des camps nazis; elle est aussi liée à la difficulté de raconter du narrateur, qui influence considérablement l’organisation narrative du *Rapport de Brodeck*. Pour ce dernier, prendre la parole afin de narrer certains événements de son passé semble souvent contraignant ou même dou-

⁸ Jean Bessière, « Préface : Pourquoi dire à la fois littérature, fiction, témoignage et vérité ? », dans Jean Bessière et Judit Maar (dir.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Paris, L’Harmattan (Les Cahiers de la nouvelle Europe), Paris, 2005, p. 7.

⁹ Marie Bornand, *Témoignage et fiction : les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 228.

¹⁰ À l’opposé, on retrouve un roman comme *Les Bienveillantes*, convoqué à plusieurs reprises dans ce mémoire, qui, malgré la prétention documentaire de son auteur Jonathan Littell, est particulièrement éloigné du projet testimonial en ce qu’il privilégie le point de vue nazi pour raconter le spectaculaire de la Shoah (Charlotte Lacoste, « L’irrésistible ascension du héros nazi (une brève histoire du romanesque de l’extermination) », dans Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L’écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Éditions Petra, 2012, p. 294). Il apparaît dès lors pour le moins ardu de concevoir qu’un tel roman surmonte la fascination quelque peu morbide qu’il suscite afin de faire véritablement *œuvre utile*.

loueux. Il en résulte un récit rétrospectif placé sous le signe de l'incomplétude et du désordre, marqué par un discours imprécis, des informations dissimulées ou omises, une suspension de certains événements et l'irruption d'autres qui viennent construire un réseau complexe de digressions tout en soulignant le peu de contrôle que le narrateur semble exercer sur un récit qui le dépasse, une histoire qui déborde. Ces trous, ces incertitudes, ces incomplétudes appellent nécessairement une résolution plus ou moins lointaine dans le récit et mettent par conséquent en place une tension narrative fondée sur le mode de la curiosité : « Que s'est-il – vraiment – passé ? », se demande le lecteur. Cette tension, que Raphaël Baroni décrit comme la force motrice de l'intrigue, a donc pour effet d'attirer encore davantage l'attention sur la difficulté de raconter du narrateur, autrement dit sur une autre de ses faiblesses, de ses souffrances. Déjà sollicitée par la marginalisation du protagoniste au sein de la société qu'est le village et de sa représentation comme rescapé de la Shoah, la compassion du lecteur envers Brodeck ne se trouve ainsi que raffermie par sa difficulté manifeste à accomplir le rôle qui est le sien en tant que narrateur. Or, de la compassion à l'identification, il n'y a qu'un pas qu'il est bien aisé de franchir, le lecteur ayant tendance, selon Molly Andrews, à considérer comme « spécial » celui qui lui raconte son parcours éprouvant, au point de s'identifier démesurément à lui et de le voir en héros¹¹.

Cette compassion tendant vers l'identification, qu'entraîne la représentation du personnage principal en victime, est toutefois ce qui permet le retournement au cœur du roman, soit l'aveu de culpabilité de Brodeck. Mais cette révélation, même si elle provoque une certaine surprise chez le lecteur, n'est pas totalement impromptue; avant qu'elle se produise a d'abord lieu une progressive remise en question de l'innocence ou de l'impunité du protagoniste. Une tension d'un autre ordre s'installe alors, cette fois à propos du rôle de ce dernier – victime ou coupable – et du mode de son récit – testimonial ou confessionnel. La suspicion à l'égard de Brodeck provient notamment du fait que son autorité en tant que narrateur se trouve considérablement fragilisée, d'une part à cause de ses propres aveux d'incompétence et d'autre part par la fréquente mise en cause de l'exactitude de son rapport et de son récit par les autres personnages. Brodeck en vient alors à ressembler en bien des points à ces narrateurs non fiables qui, nombreux dans la littérature contemporaine, adop-

¹¹ Molly Andrews, « Beyond Narrative: The Shape of Traumatic Testimony », dans Matti Hyvärinen *et al.* (dir.), *Beyond Narrative Coherence*, Philadelphie, John Benjamins (Studies in Narrative), 2010, p. 148-149.

tent un discours sujet à caution et incitent par conséquent le lecteur à une *réponse* plus active, car celui-ci, selon Ricœur, est alors non seulement *sollicité* par le texte, mais encore *malmené*¹² par lui : désarmé devant un système narratif instable, le lecteur peut difficilement s'en tenir à une lecture en surface, celle-ci étant entravée par le doute que la non-fiabilité fait naître. Il ne lui reste qu'à s'engager dans une véritable « lecture-en-compréhension¹³ », selon la notion développée par Bertrand Gervais, qui le conduit à s'interroger – quitte à sortir du texte –, à amorcer une réflexion, quoique celle-ci puisse ne jamais aboutir à une réponse définitive.

De plus, la suspicion à l'égard de Brodeck provient aussi du renversement moral généralisé qui prend place dans *Le rapport de Brodeck*. Presque tous les personnages, y compris ceux qui semblaient être les adjutants du protagoniste, finissent par être caractérisés par une dualité morale : ceux qui paraissaient destinés à faire le bien s'avèrent également capables d'accomplir le mal, et, en outre, plusieurs d'entre eux livrent une confession pour avouer leurs fautes. Les démonstrations d'amoralité – ou plus exactement de moralité versatile – qui pullulent chez les personnages secondaires mettent à l'avant-plan la culpabilité planant de plus en plus au-dessus du roman, préparant ainsi la confession de Brodeck qui avouera vers la fin de son récit ce qu'il considère comme un crime et porte comme un fardeau. Cet aveu concrétise la dualité du narrateur et personnage principal : capable du bien comme du mal, il est à la fois victime *et* coupable. Son image-personnage dans le roman met donc en lumière une conception nuancée de la culpabilité, qui n'occulte en rien la complexité des rapports de pouvoir pouvant s'établir entre des individus placés dans des conditions difficiles. Cela n'est pas sans rappeler, étant donné les événements qui se déroulent dans *Le rapport de Brodeck*, la notion de « zone grise » élaborée par Primo Levi afin de décrire l'ambiguïté éthique qui découle des relations entre les victimes et les bourreaux dans les camps nazis. Bref, la dualité inscrite à l'intérieur du personnage de Brodeck – comme d'ailleurs en bon nombre de personnages du roman – n'offre peut-être pas de réponse défi-

¹² Paul Ricœur, *Temps et récit 3 : Le temps raconté*, Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 1985, p. 293, note 1. Cf. Marie Bornand, *op. cit.*, p. 172-173.

¹³ Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, 1993, p. 42-49. Gervais oppose l'économie de la « lecture-en-progression » à celle de la « lecture-en-compréhension ». La première correspond à un lecteur passif qui considère son activité de lecture comme une expérimentation, voire comme un divertissement, et se satisfait des données présentes dans le texte, tandis que la seconde nécessite un lecteur plus actif, à la recherche d'une ou de plusieurs explications.

nitive, mais elle incite néanmoins à en chercher et à tenir compte de la complexité humaine. À l'instar du mode de la confession qui suscite chez le lecteur un désir ou même un besoin de compréhension¹⁴, la dualité en Brodeck ouvre la réflexion sur la question de la culpabilité, autant en ce qui concerne l'acceptation ou non de la faute que la nature même de celle-ci que les circonstances dans lesquelles elle a été commise. Depuis les procès de Nuremberg et surtout d'Adolf Eichmann, affirme Ewa Bogalska-Martin, la voie empruntée par les victimes et les coupables est trop souvent celle de la simplification, qui conduit presque inévitablement à la confrontation¹⁵, plutôt que de miser sur une véritable tentative de compréhension. Ainsi a été mis de côté le fait que la souffrance d'un homme, poursuit Bogalska-Martin, ne suppose pas *forcément* la culpabilité d'un autre¹⁶.

Si le récit de Brodeck en vient à posséder à la fois des attributs du témoignage – dans lequel une victime raconte ce qu'elle a subi – et de la confession – dans laquelle un coupable raconte ce qu'il a fait subir –, il n'en demeure pas moins que, peu importe le mode qui prédomine, peu importe la culpabilité ressentie, le narrateur mise sur le dévoilement d'un pan du passé qui était auparavant occulté. En cela également, Brodeck ressemble énormément au personnage de l'*Anderer*, dont l'excentricité a bouleversé les significations sociales du village, bien qu'il ait été assassiné moins en tant que marginal qu'en tant que *révélateur* d'un insoutenable passé par sa curiosité et ses dessins. Brodeck subit lui aussi des pressions pour que son rapport ne dise pas toute la vérité, ce qui entraînera ultimement son départ du village, car ses habitants, en ostracisant l'*Anderer* et lui, en détruisant son rapport, refusent d'accepter leurs fautes passées. Il se livre en fait au sein du roman, entre la plupart des villageois d'un côté et Brodeck et l'*Anderer* de l'autre, une lutte acharnée pour la mémoire. Aux premiers, qui mettent de l'avant les bienfaits de l'oubli et du déni afin de se protéger d'anciennes blessures susceptibles de briser la cohésion de leur groupe et ainsi menacer sa pérennité, l'*Anderer* et surtout Brodeck – dont les motivations sont davantage connues – opposent l'importance de garder le souvenir du passé, celui-ci faisant après tout irrémédiablement partie de ce que l'on est et risquant fort d'influencer ce que l'on deviendra.

¹⁴ Dennis A. Foster, *Confession and Complicity in Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 7.

¹⁵ Ewa Bogalska-Martin, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶ *Id.*

Par cette confrontation entre deux attitudes qu'il est possible d'adopter au sujet de la mémoire, *Le rapport de Brodeck* pose la question de l'application de ce que l'on appelle de nos jours « le devoir de mémoire ». L'exigence de la mémoire est-elle absolue ? À quel point faut-il maintenir au cœur du présent un passé sombre, traumatisant ? Qui a raison entre ceux qui, à l'image d'Orschwir et de la plupart des villageois, cherchent à vivre à tout prix en faisant fi du passé et ceux qui veulent se souvenir de tout au risque, comme Kelmar et Diodème, de préférer la mort à la honte ou à l'indignité ? Dans le roman, ces deux extrêmes apparaissent en réalité loin d'être viables. Autant pour le village que pour Kelmar et Diodème, l'incapacité d'intégrer le passé, de l'accepter pour ainsi mieux parvenir à s'en libérer, cause leur perte : le premier disparaît une fois qu'Orschwir a brûlé le rapport de Brodeck; les seconds « trouv[ent] la mort » (RB – 321) lorsqu'ils prennent conscience de ce qu'ils ont fait, incapables de porter plus longtemps le fardeau de la culpabilité. Quant à Brodeck, à la fin du roman, il se situe en quelque sorte en équilibre entre ces deux pôles; il parvient à surmonter la dichotomie entre la survie à tout prix – par l'oubli ou le déni – et l'autodestruction par le souvenir culpabilisant en choisissant de survivre tout en étant conscient de ce qu'il a fait, donc de ce qui forge une partie de son identité. Ses actions et son récit soulignent l'importance de dépasser l'opposition victime-coupable, de faire la paix avec son passé au lieu de se complaire dans le déni ou de s'enfoncer à jamais dans la culpabilité. Concilier les rôles de victime et de coupable, comme s'efforce de le faire Brodeck, revient à reconnaître et à assumer son passé comme part constitutive de soi-même; voilà justement, selon Emmanuel Kattan, le seul moyen de garantir l'avènement d'une authentique mémoire d'un événement individuellement ou collectivement traumatisant et de continuer à vivre¹⁷.

Pour les témoins de la Shoah comme pour les héritiers de la mémoire de celle-ci, écrit Régine Robin, il ne devrait pas y avoir de réponses simples, « appauvrissantes », tant dans l'écriture de l'histoire que dans celle de la fiction ou dans quelque mode de représentation – artistique, muséologique – que ce soit¹⁸. Roman avant que d'être un mode d'emploi, *Le rapport de Brodeck* répond parfaitement à ce souhait en soulevant d'importantes questions

¹⁷ Emmanuel Kattan, *Penser le devoir de mémoire*, Paris, Presses universitaires de France (Questions d'éthique), 2002, p. 107.

¹⁸ Régine Robin, « Entre témoin et héritier : une certaine inquiétude », dans Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *op. cit.*, p. 198.

liées notamment à la mise en mémoire du passé chez tout individu et au sein de toute société, mais en s'abstenant de fournir des réponses claires, assurées, *rassurantes*. À travers la représentation ambiguë du personnage de Brodeck, et par le discours que celui-ci tient dans le roman, se développe toute une réflexion autour de l'importance d'une « mémoire apaisée », d'une libération du passé culpabilisant passant avant tout par une intégration de celui-ci afin de faire du souvenir une responsabilité positive pour le présent autant que pour l'avenir, et ce, non pas tant en ce qui concerne uniquement la Shoah – laquelle, rappelons-le, n'est jamais mentionnée dans le roman – que pour tout événement courant le risque de paraître « indésirable » aux yeux de certains et d'être en conséquence écarté, effacé indûment de la mémoire collective.

À juste titre, Peter Tame associe *Le rapport de Brodeck* au « processus d'autoréflexion historiographique¹⁹ » que l'on retrouve dans certains romans français récents. L'œuvre de Claudel parvient en fait à rendre actuelles et toujours pertinentes la Deuxième Guerre mondiale ainsi que la Shoah en les inscrivant dans la problématique universelle, peut-être même intemporelle, de la mémoire. Sans jamais représenter celles-ci directement, elle met plutôt de l'avant, sous le signe de l'ambiguïté, les enjeux fondamentaux que ces événements soulèvent encore aujourd'hui, plutôt que de miser sur leur aspect spectaculaire, tentation à laquelle ont succombé nombre de romans, tel *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, dont il a été question à quelques occasions au cours de ce mémoire. En effet, le réalisme extrême privilégié par Littell vise, selon Philippe Mesnard, à rendre l'ambiguïté – tenant en l'occurrence à la réversibilité des rôles et des valeurs – « soit transparente, soit excitante, ce qui élude la possibilité qu'elle puisse véritablement interroger le lecteur et lui faire comprendre ce qui a eu lieu.²⁰ » À l'opposé, poursuit Mesnard, se trouve *Le rapport de Brodeck* qui, « plutôt que de bloquer le sens, le laisse se déployer²¹ ». Autant le brouillage spatio-temporel que les imprécisions du discours du narrateur ou, tout particulièrement, la dualité inscrite à l'intérieur du personnage de Brodeck produisent une ambiguïté qui sollicite les

¹⁹ Peter Tame, « “Ceci n'est pas un roman” : HHHH de Laurent Binet, en deçà ou au-delà de la fiction ? », dans Marc Dambre (dir.), *Mémoires occupées : fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 129-136.

²⁰ Philippe Mesnard, « VERSUS, confronter *Les Bienveillantes* au *Rapport de Brodeck* » dans Dominique Viart (dir.), *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres modernes Minard (Écritures contemporaines, 10), 2009, p. 260.

²¹ *Id.*

capacités interprétatives du lecteur, incite à la réflexion, voire à une certaine forme d'engagement²². Et peut-être est-ce justement dans cette voie que se trouve l'avenir de la mémoire, car pour tout événement devant être préservé dans les esprits en dépit de la disparition de ses derniers témoins directs « l'acte de réflexivité et de compréhension doit [en arriver à] remplacer l'acte de présence dans un lieu donné²³ ». Cette transmission pour le moins active ne doit toutefois pas se limiter à la simple compréhension factuelle d'événements considérés comme extérieurs par celui qui n'a rien vu; elle doit nécessairement passer, précise Bogalska-Martin, par la création de l'émotion chez ce dernier afin qu'il prenne conscience de « sa nature humaine véritable. [...] [Alors seulement] il aura la possibilité de prendre la responsabilité de lui-même et de l'autre, la responsabilité du monde.²⁴ » En ce sens, plus que les historiens ou que les philosophes, les artistes sont sans doute les mieux placés pour créer de nouveaux témoins, de nouveaux relais au sein de la société, puisqu'ils s'adressent par leur art « à l'homme sensible, porteur d'émotions, acteur agissant, être historique qui vit son temps²⁵ ». Ce n'est pas tellement qu'ils ouvrent une fenêtre sur l'extérieur; plutôt, comme l'*Anderer* a révélé les villageois à eux-mêmes dans *Le rapport de Brodeck*, ils tendent un miroir : « Cet homme, [dit un villageois à Brodeck en parlant de l'*Anderer*,] c'était comme un miroir, vois-tu, il n'avait pas besoin de dire un seul mot. Il renvoyait à chacun son image. » (RB – 176) Mais encore faut-il que l'on permette à ces artistes d'échapper à ce que Daniela Fabiani nomme la « conception baudelairienne de l'artiste incompris, destiné à la marginalisation et à l'exil²⁶ », bref que l'on soit prêt à être confronté avec « la profondeur [de soi]-mêm[e]²⁷ » ainsi qu'à accepter la responsabilité qu'implique le fait d'entretenir un rapport d'intégrité avec son propre passé, au lieu de chercher à tout prix à se protéger et à se défaire de celle-ci, en méprisant ceux qui provoquent cette rencontre souvent pénible, douloureuse, mais aussi nécessaire.

²² Marie Bornand, *op. cit.*, p. 228-229.

²³ Ewa Bogalska-Martin, *op. cit.*, p. 342.

²⁴ *Ibid.*, p. 342-343.

²⁵ *Ibid.*, p. 343.

²⁶ Daniela Fabiani, « Les “voix” du silence dans *Le rapport de Brodeck* de Philippe Claudel », dans Françoise Hanus et Nina Nazarova (dir.), *Le silence en littérature : De Mauriac à Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 99.

²⁷ Ewa Bogalska-Martin, *op. cit.*, p. 343.

BIBLIOGRAPHIE

I. LE RAPPORT DE BRODECK

1. Corpus primaire

CLAUDEL, Philippe, *Le rapport de Brodeck*, Paris, Stock, 2007, 401 p.

2. Autres œuvres littéraires de Philippe Claudel

Meuse l'oubli, Paris, Balland, 1999, 141 p.

Quelques-uns des cent regrets, Paris, Balland, 1999, 171 p.

J'abandonne, Paris, Balland, 2000, 105 p.

Les petites mécaniques, Paris, Mercure de France, 2002, 158 p.

Le bruit des trousseaux, Paris, Stock, 2002, 93 p.

Les âmes grises, Paris, Stock, 2003, 284 p.

La petite fille de Monsieur Linh, Paris, Stock, 2005, 159 p.

Petite fabrique des rêves et des réalités, Paris, Stock, 2008, 286 p.

Chronique monégasque, Paris, Gallimard (Folio Senso), 2008, 112 p.

L'enquête, Paris, Stock, 2010, 278 p.

Parfums, Paris, Stock, 2012, 224 p.

Jean-Bark, Paris, Stock, 2013, 84 p.

3. Réception de l'œuvre à l'étude

a) Réception immédiate

LEBRUN, Jean-Claude, « Une histoire, un conte, un mythe », dans *l'Humanité*, 22 novembre 2007, p. 22.

LEMÉNAGER, Grégoire, « Une parabole sur la Shoah », dans *Le Nouvel Observateur*, 23-29 août 2007, p. 52-55.

b) Réception critique

BONNET, Dominique, « *Le rapport de Brodeck* : sur les traces du récit lacunaire à la manière de Jean Giono », dans *Çédille : Revista de Estudios Franceses*, n° 8 (2012), p. 65-75.

DRSKOVÁ, Kateřina, « “Composer son rien avec un morceau de tout” : À propos des romans *Les âmes grises* et *Le rapport de Brodeck* de Philippe Claudel », dans *Études romanes de Brno*, vol. XXXIII, n° 1 (2012), p. 189-196.

FABIANI, Daniela, « Les “voix” du silence dans *Le rapport de Brodeck* de Philippe Claudel », dans Françoise HANUS et Nina NAZAROVA (dir.), *Le silence en littérature : De Mauriac à Houellebecq*, Paris, L’Harmattan, 2013, p. 89-101.

GRENAUDIER-KLIJN, France, « Landscapes Do Not Lie. War, Abjection and Memory in Philippe Claudel's *Le Rapport de Brodeck* », dans *Essays in French Literature and Culture*, n° 47 (novembre 2010), p. 87-107.

HSIEH, Yvonne, « L’emprise du passé : crime, châtement et culpabilité dans la création de Philippe Claudel », dans *Voix plurielles*, vol. VII, n° 2 (novembre 2010), p. 2-15.

LOUWAGIE, Fransiska, « Broder une Histoire : *Le Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel », dans *Traces de mémoire. Pédagogie et transmission*, n° 5 (septembre 2012), p. 7-12.

MESNARD, Philippe, « *VERSUS*, confronter *Les Bienveillantes* au *Rapport de Brodeck* » dans Dominique VIART (dir.), *Nouvelles écritures littéraires de l’Histoire*, Caen, Lettres modernes Minard (Écritures contemporaines, 10), 2009, p. 239-261.

OBERGÖKER, Timo, « Écrire le là-bas – Philippe Claudel et la prison », dans Timo OBERGÖKER, (dir.), *Les lieux de l’extrême contemporain*, Munich, Martin Meidenbauer, 2011, p. 95-110.

II. THÉORIE ET ÉTUDES CRITIQUES

1. Études sur le personnage

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland BARTHES *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil (Points), 1977, p. 115-180.

JOUBE, Vincent, *L’effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 271 p.

2. Études sur la marginalité

MAYER, Hans, *Les marginaux*, Paris, Albin Michel (Idées), 1994, 535 p.

TRUDEL, Danielle, « Ces étrangers d’ici et d’ailleurs », dans *Québec français*, n° 97 (printemps 1995), p. 77-80.

-----, *L’influence du personnage excentrique dans Le Survenant et quelques romans québécois du XXe siècle*, thèse de doctorat en littérature québécoise, Québec, Université Laval, 2002, 225 f.

3. Études sur la littérature de la Shoah, sur le témoignage et sur le trauma

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d’Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages (Bibliothèque Rivages), 1999, 234 p.

ANDREWS, Molly, « Beyond Narrative: The Shape of Traumatic Testimony », dans Matti HYVÄRINEN *et al.* (dir.), *Beyond Narrative Coherence*, Philadelphie, John Benjamins (Studies in Narrative), 2010, p. 147-166.

BARON, Christine, « Témoignage et dispositif fictionnel », dans Jean BESSIÈRE et Judit MAAR (dir.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Paris, L'Harmattan (Les Cahiers de la nouvelle Europe), Paris, 2005, p. 81-93.

BETTELHEIM, Bruno, « Traumatisme et intégration », dans *Survivre*, Paris, Robert Laffont, 1979, p. 33-53.

BEYAERT, Anne, « Comment représenter la Shoah ? », dans *Communication et langage*, n° 120 (2/1999), p. 95-106.

BLUMENFELD, Samuel, « Jonathan Littell : “La vraie parole d'un bourreau n'existe pas” », dans *Le Monde des livres*, 1^{er} septembre 2006, p. 3.

CAYROL, Jean, « Témoignage et littérature », dans *Esprit*, vol. XXI, n° 201 (avril 1953), p. 575-578.

COQUIO, Catherine, « Les “bourreaux” en héritage. Remarques sur le témoin et l'héritier à propos des *Bienveillantes* », dans Luba JURGENSON et Alexandre PRSTOJEVIC (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Éditions Petra, 2012, p. 337-367.

-----, « Du malentendu », dans Catherine COQUIO (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 17-86.

COTRONEO, Maria, *Entre fiction et témoignage : les enjeux théoriques de la pratique testimoniale et la présence du doute dans les récits de la Shoah d'Elie Wiesel et d'Imre Kertész*, thèse de doctorat en études littéraires, Québec, Université Laval, 2013, 299 f.

CROCQ, Louis, *Les traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, 1999, 422 p.

CYRULNIK, Boris, « Mémoire traumatique et résilience », dans Denis PESCHANSKI (dir.), *Mémoire et mémorialisation. Volume 1 : De l'absence à la représentation*, Paris, Hermann (Mémoire(s)), 2013, p. 133-143.

DAYAN ROSENMAN, Anny, *Les alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire*, Paris, CNRS Éditions, 2007, 238 p.

DORNIER, Carole et Renaud DULONG, « Introduction », dans Carole DORNIER et Renaud DULONG (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. XIII-XIX.

DULONG, Renaud, « Transmettre de corps à corps », dans Carole DORNIER et Renaud DULONG (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 241-252.

EAGLESTONE, Robert, *The Holocaust and the Postmodern*, New York, Oxford University Press, 2004, 369 p.

EDKINS, Jenny, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2003, 265 p.

ERRERA, Roger, « La déportation comme best-seller », dans *Esprit*, vol. XXXVII, n° 387 (décembre 1979), p. 918-921.

FELMAN, Shoshana et Dori LAUB, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psycho-analysis, and History*, New York, Routledge, 1992, p. 57-74.

GOLDSCHLÄGER, Alain, « La littérature de témoignage dans la Shoah. Dire l'indicible – lire l'incompréhensible », dans *TEXTE : « Le narratif hors fiction »*, vol. XIX-XX (1996), p. 259-278.

-----, « Problématique de la mémoire : lire les témoignages des survivants de la Shoah », dans Alain GOLDSCHLÄGER et Jacques LEMAIRE (dir.), *La Shoah : témoignage impossible ?*, Bruxelles, Presses de l'Université de Bruxelles, 1998, p. 19-39.

GRIERSON, Karla, « “Vérité”, littérarité et vraisemblance dans le récit de déportation », dans Annette WIEVIORKA et Claude MOUCHARD (dir.), *La Shoah : témoignages, savoirs, œuvres*, Orléans, Presses universitaires de Vincennes, 1999, p. 207-224.

HUSSON, Édouard et Michel TERESTCHENKO, *Les complaisantes : Jonathan Littell et l'écriture du mal*, Paris, François-Xavier de Guibert, 2007, 254 p.

JURGENSON, Luba, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, 396 p.

KAHAN, Claudine, « La honte du témoin », dans Catherine COQUIO (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 493-513.

LACAPRA, Dominick, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, 230 p.

LACOSTE, Charlotte, « L'irrésistible ascension du héros nazi (une brève histoire du romanesque de l'extermination) », dans Luba JURGENSON et Alexandre PRSTOJEVIC (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Éditions Petra, 2012, 388 p.

LANGER, Lawrence, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven, Yale University Press, 1991, 216 p.

MESNARD, Philippe, *Primo Levi : le passage d'un témoin*, Paris, Fayard, 2011, 617 p.

MESNARD, Philippe et Yannis THANASSEKOS, « Une notion qui donne à penser », dans Philippe MESNARD et Yannis THANASSEKOS (dir.), *La zone grise : entre accommodement et collaboration*, Paris, Kimé (Histoire & Mémoire), 2010, p. 9-14.

PARENT, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens », dans *Protée*, vol. XXXIV, n° 2-3 (2006), p. 113-125.

RINN, Michaël, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1998, 288 p.

SCHEIBER, Elizabeth, « Figurative Language in Delbo's *Auschwitz et après* », dans *CLCWEB: Comparative Literature and Culture*, vol. XI, n° 1 (2009), [en ligne]. <http://docs.libpurdue.edu/clcweb/vol11/iss1/3> [Texte consulté le 4 avril 2013].

THANASSEKOS, Yannis, « La “zone grise”, un concept problématique ? Présentation de la thématique », dans Philippe MESNARD et Yannis THANASSEKOS (dir.), *La zone*

grise : entre accommodement et collaboration, Paris, Kimé (Histoire & Mémoire), 2010, p. 15-20.

VIGOUR, Cécile, « Shoah et cinéma : étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann et *La Vie est belle* de Roberto Benigni », dans *Terrains & travaux*, n° 3 (2002), p. 38-62.

WAINTRATER, Régine, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot, 2003, 274 p.

WARDI, Charlotte, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1986, 179 p.

WIEVIORKA, Annette, *Déportation et génocide: entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, 506 p.

-----, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, 186 p.

WIESEL, Elie, « For some measure of humility », dans *Sh'ma - A Journal of Jewish Responsibility*, vol. V, n° 100 (31 octobre 1975), p. 314-316.

-----, « Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction », dans *New York Times*, 16 avril 1978, p. 75.

-----, *Paroles d'étranger*, Paris, Seuil, 1982, 188 p.

WOLFZETTEL, Friedrich, « La littérisation de l'horreur », dans Karsten GARSCHA, Bruno GELAS et Jean-Pierre MARTIN (dir.), *Écrire après Auschwitz : mémoires croisées France-Allemagne*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, p. 73-94.

4. Études sur la mémoire historique et la mémoire collective

ABEL, Olivier *et al.* (dir.), *La juste mémoire. Lectures autour de Paul Ricœur*, Genève, Labor et Fides, 2006, 213 p.

BENSOUSSAN, Georges, *Auschwitz en héritage ? D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuits, 1998, 309 p.

BOGALSKA-MARTIN, Ewa, *Entre mémoire et oubli : le destin croisé des héros et des victimes*, Paris, L'Harmattan, 2004, 374 p.

CHAUMONT, Jean-Michel, « Quand l'histoire occulte la mémoire : l'historien, l'acteur et la vérité », dans Annette WIEVIORKA et Claude MOUCHARD (dir.), *La Shoah : témoignages, savoirs, œuvres*, Orléans, Presses universitaires de Vincennes, 1999, p. 131-146.

COBLEY, Evelyn, « Mémoires/Mémorial de guerre », dans *Études françaises*, vol. XXXIV, n° 1 (1998), p. 45-60.

CONAN, Éric et Henry ROUSSO, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994, 327 p.

COQUIO, Catherine, « À propos d'un nihilisme contemporain. Négation, déni, témoignage », dans Catherine COQUIO (dir.), *L'histoire trouée : négation et témoignage*, Nantes, Atalante (Comme un accordéon), 2004, p. 23-89.

FRÉRIS, Georges, « Roman de guerre et mémoire collective », dans Hendrik van GORP et Ulla MUSARRA-SCHROEDER (dir.), *Genres as Repositories of Cultural Memory*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 115-122.

GROSSER, Alfred, *Le crime et la mémoire*, Paris, Flammarion (Champs), 1997 [1989], 267 p.

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 [1925], 367 p.

-----, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 [1950], 297 p.

HOUZIAUX, Alain (dir.), *La mémoire, pour quoi faire ?*, Paris, Éditions de l'Atelier (Questions de vie), 2006, 118 p.

KATTAN, Emmanuel, *Penser le devoir de mémoire*, Paris, Presses universitaires de France (Questions d'éthique), 2002, 153 p.

LEBLANC-MOREL, Sophie, « Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance* », dans *Lectures*, Les comptes rendus, 2012 [en ligne]. <http://lectures.revues.org/8081> [Texte consulté le 14 avril 2014].

LEDoux, Sébastien, « Écrire une histoire du “devoir de mémoire” », dans *Le Débat*, n° 170 (3/2012), p. 175-185.

LICATA, Laurent et Olivier KLEIN, « Regards croisés sur un passé commun: anciens colonisés et anciens coloniaux face à l'action belge au Congo », dans Margarita SANCHEZ-MAZAS et Laurent LICATA (dir.), *L'Autre : regards psychosociaux*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2005, p. 241-278.

LICATA, Laurent, Olivier KLEIN et Raphaël GÉLY, « Mémoire des conflits, conflits de mémoires : une approche psychosociale et philosophique du rôle de la mémoire collective dans les processus de réconciliation intergroupe », dans *Social Science Information*, vol. XLVI, n° 4 (2007), p. 563-589.

MAZZELLA, Sylvie, « La ville-mémoire. Quelques usages de *La Mémoire collective* de Maurice Halbwachs », dans *Enquête*, n° 4 (1996), p. 177-189.

PATTIER, Jean-Baptiste, *Vérités officielles : comment s'écrit l'histoire de la Seconde guerre mondiale ?*, Paris, Vendémiaire (Enquêtes), 2012, 215 p.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil (Points Essais), 2000, 675 p.

ROSOUX, Valérie, « Mémoire et résolution des conflits. Quelle transmission au lendemain d'une guerre ? », dans Nathalie BURNAY (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance*, Fribourg, Academic Press, 2011, p. 57-80.

THATCHER, Nicole, « La mémoire de la Deuxième Guerre mondiale en France et la voix contestataire de Charlotte Delbo », dans *French Forum*, vol. XXVI, n° 2 (printemps 2001), p. 91-110.

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, 61 p.

5. Études sur la condition de victime

AYISSI, Lucien, « La complexité du statut de la victime dans la dialectique de la violence », dans *Éthiopiennes*, n° 79 (2/2007), [en ligne]. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1558> (Texte consulté le 18 mai 2013).

BOGALSKA-MARTIN, Ewa, *Entre mémoire et oubli : le destin croisé des héros et des victimes*, Paris, L'Harmattan, 2004, 374 p.

DAY, James T., « Introduction », dans Norman BUFORD (dir.), *Victims and Victimization in French and Francophone Literature*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, p. IX-XII.

DEHON, Claire L., « Le personnage victime dans le roman francophone en Afrique subsaharienne », dans *Plaisance : Rivista di letteratura francese moderna e contemporanea*, vol. XI, n° 4 (2007), p. 129-137.

ELIACHEFF, Caroline et Daniel SOULEZ LARIVIÈRE, *Le temps des victimes*, Paris, Albin Michel, 2007, 293 p.

FASSIN, Didier et Richard RECHTMAN, *L'empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, 2011 [2007], 452 p.

6. Études sur la confession et l'aveu

BOMMER, Joseph, *La confession : contrainte ou libération*, Paris, Fleurus, 1964, 107 p.

BROOKS, Peter, *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law & Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, 207 p.

DELUMEAU, Jean, *L'aveu et le pardon : les difficultés de la confession, XIII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard (Nouvelles études historiques), 1990, 194 p.

DULONG, Renaud et Jean-Marie MARANDIN, « Analyse des dimensions constitutives de l'aveu en réponse à une accusation », dans Renaud DULONG (dir.), *L'aveu : histoire, sociologie, philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 135-179.

DUMAS, Dominique, *Étude sur J.-J. Rousseau Les confessions (livres I à IV)*, Paris, Ellipses (Résonances), 2006, 106 p.

FOSTER, Dennis A., *Confession and Complicity in Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 146 p.

LAFFITTE, Jean-Paul et Jacqueline LAFFITTE, « Réflexion sur le thème de "l'écriture de soi" », dans Jean-Paul LAFFITTE *et al.*, *L'écriture de soi*, Paris, Vuibert, 1996, p. 5-38.

LEDOUX-BEAUGRAND, Évelyne, *De l'écriture au don de soi : Les pratiques confessionnelles dans La honte et L'événement d'Annie Ernaux*, Montréal, Les Cahiers de l'IREF (Institut de recherches et d'études féministes), n° 12 (2005), 139 p.

LOBET, Marcel, *Écrivains en aveu : essai sur la confession littéraire*, Bruxelles, Brepols, 1962, 204 p.

MOYAL, Henri-Michel, « Le discours confessionnel : l'énonciation de la faute dans *Les confessions* de Rousseau et *La chute* de Camus », thèse de doctorat en littérature, Columbus, Ohio State University, 1984, 282 f.

SAINT FRANÇOIS DE SALES, « Avertissements aux confesseurs », dans *Œuvres complètes, tome deuxième*, Paris, Béthune, 1836, p. 622-628.

ZAMBRANO, María, *La confession, genre littéraire*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2007, 108 p.

7. Études sur l'autorité narrative et la narration problématique

BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1967 [1961], 445 p.

CAVILLAC, Cécile, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », dans *Poétique*, n° 101 (février 1995), p. 23-46.

FORTIER, Frances, « La problématisation de l'autorité narrative dans la fiction québécoise : modalités et perspectives », *Voix et Images*, vol. XXXVI, n° 1 (2010), p. 97-112.

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, « Ces romans qui racontent. Formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », dans René AUDET (dir.), *Enjeux du contemporain*, Québec, Nota Bene, 2009, p. 177-197.

-----, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », dans Emmanuel BOUJU (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 109-120.

KORTHALS ALTES, Liesbeth, « Sincerity, Reliability and Other Ironies – Notes on Dave Eggers' *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* », dans Elke D'HOKER et Gunther MARTENS (dir.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2008, p. 107-128.

NÜNNING, Ansgar F., « Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses », dans Walter GRÜNZWEIG et Andreas SOLBACH (dir.), *Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, p. 53-73.

-----, « Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches », dans James PHELAN et Peter J. RABINOWITZ (dir.), *A Companion to Narrative Theory*, Malden & Oxford, Blackwell Publishing (Blackwell Companions to Literature and Culture), 2005, p. 89-107.

RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative Fiction*, London-New York, Methuen, 1983, 173 p.

SULEIMAN, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, 314 p.

8. Études narratologiques sur l'intrigue

BARONI, Raphaël, « Bluffs littéraires et fictions mensongères. Une lecture modèle de *La forme de l'épée* de J.L. Borges » (2006), dans *Vox-poetica : lettres et sciences humaines*, [en ligne]. <http://www.vox-poetica.org/t/baronibluff.htm> (Texte consulté le 18 octobre 2012).

-----, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil (Poétique), 2007, 441 p.

-----, « Réticence de l'intrigue », dans John PIER et Francis BERTHELOT (dir.), *Narratologies contemporaines. Nouvelles approches pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, p. 199-213.

-----, « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », dans *Vox-poetica : lettres et sciences humaines*, [en ligne]. <http://www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html> [Texte consulté le 18 octobre 2012].

BREWER, William, « The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading » dans Peter VORDERER, Hans J. WULFF et Mike FRIEDRICHSEN (dir.), *Suspense, Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 107-127.

ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, 315 p.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil (Points Essais), 2007, 435 p.

MONTALBETTI, Christine et Nathalie PIÉGAY-GROS, *La digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste (Parcours de lecture), 1994, 125 p.

STERNBERG, Meir, « Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity », dans *Poetics Today*, n° 13 (1992), p. 463-541.

9. Autres études

ALPOZZO, Marc, « Hannah Arendt et la "banalité du mal" », dans Institut d'éthique contemporaine, *Institut d'éthique contemporaine*, [en ligne]. http://institut-ethique-contemporaine.org/article%2520ethique_arendt.html [Texte consulté le 12 septembre 2013].

ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard (Témoins), 1966, 335 p.

-----, *La vie de l'esprit, vol. 1 : La pensée*, Paris, Presses universitaires de France (Philosophie d'aujourd'hui), 1981, 244 p.

CAQUET, Emmanuel et Diane DEBAILLEUX, *Leçon littéraire sur le temps*, Paris, Presses universitaires de France (Major), 1996, 120 p.

CIARAMELLI, Fabio, « Du mal radical à la banalité du mal. Remarques sur Kant et Arendt », dans *Revue philosophique de Louvain*, vol. XCIII, n° 3 (1995), p. 392-407.

- DELEUZE, Gilles, *Marcel Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, 91 p.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil (Poétique), 2003, 376 p.
- DUREAU, Yona, *Nabokov ou le sourire du chat*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 2001, 501 p.
- FALCONER, Rachel, *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives Since 1945*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2005, 262 p.
- FREUD, Sigmund, « Oubli d'impressions et de projets », *La psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Gallimard, 1997, p. 231-270.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010, 126 p.
- GERVAIS, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, 1993, 238 p.
- GINGRAS, Yves, Peter KEATING et Camille LIMOGES, *Du scribe au savant : les porteurs du savoir de l'Antiquité à la révolution industrielle*, Montréal, Boréal, 1999, 361 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Presses universitaires de France (Formes sémiotiques), 1986, 262 p.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de la lecture*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985 [1972], 405 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin (Linguistique), 1980, 290 p.
- MEHL, Dominique, *La télévision de l'intimité*, Paris, Seuil, 1996, 253 p.
- MILGRAM, Stanley, *Soumission à l'autorité : un point de vue expérimental*, Paris, Calmann-Lévy, 1974, 268 p.
- OMBROSI, Orietta, *Le crépuscule de la raison : Benjamin, Adorno, Horkheimer et Levinas à l'épreuve de la Catastrophe*, Paris, Hermann (Philosophie), 2007, 192 p.
- , « Témoins du désastre : la pensée de T. W. Adorno, M. Horkheimer et E. Levinas à l'épreuve de la Shoah », dans *Fondation pour la mémoire de la Shoah*, [en ligne]. <http://www.fondationshoah.org/FMS/DocPdf/Coinchercheurs/OMBROSI.pdf> [Texte consulté le 12 avril 2014].
- PATRON, Sylvie, *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, 350 p.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit 3 : Le temps raconté*, Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 1985, 426 p.
- STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps, t. II, La désorientation*, Paris, Galilée, 1996, 281 p.
- TAME, Peter, « “Ceci n'est pas un roman” : HHHH de Laurent Binet, en deçà ou au-delà de la fiction ? », dans Marc DAMBRE (dir.), *Mémoires occupées : fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 129-136.

TIGHE, Carl, *Writing and Responsibility*, Londres, Routledge, 2005, 165 p.

VAN GORP, Hendrik *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion (Champion Classiques. Références et dictionnaires), 2005, 533 p.

ZIMBARDO, Philip, *The Psychology of Imprisonment: Privation, Power and Pathology*, Stanford, Stanford University, 1972, 56 p.

III. AUTRES ŒUVRES MENTIONNÉES

1. Témoignages portant sur la Shoah

ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, 306 p.

LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 2003 [1947], 314 p.

-----, *La trêve*, Paris, Grasset, 1997 [1963], 242 p.

-----, « Le défi de la molécule », *Lilith et autres nouvelles*, Paris, Liana Levi, 1987 [1978], p. 181-187.

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, 220 p.

ROUSSET, David, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois, 1946, 190 p.

-----, *Les jours de notre mort*, Paris, Hachette, 1993 [1947], 992 p.

SAFRAN FOER, Jonathan, *Everything Is Illuminated*, Boston, Houghton-Mifflin, 2002, 276 p.

SEMPRÚN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, 319 p.

SPIEGELMAN, Art, *Maus: A Survivor's Tale*, New York, Pantheon Books, 1991, 296 p.

WIESEL, Elie, *La nuit*, Paris, Minuit, 2007 [1958], 200 p.

2. Fictions inspirées de la Shoah

HILSENATH, Edgar, *Le nazi et le barbier*, Paris, Attila, 2010 [1971], 506 p.

LITTELL, Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard (Folio), 2006, 1403 p.

MERLE, Robert, *La mort est mon métier*, Paris, Gallimard (Folio), 1976 [1952], 384 p.

REINER, Silvain, *Et la Terre sera pure*, Paris, Fayard, 1969, 347 p.

STEINER, Jean-François, *Treblinka, la révolte d'un camp d'extermination*, Paris, Fayard, 1966, 395 p.

WILKOMIRSKI, Binjamin, *Fragments : une enfance 1939-1948*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, 151 p.

3. Autres œuvres littéraires

BLAIS, François, *La nuit des morts-vivants*, Québec, L'instant même, 2011, 171 p.

-----, *Document 1*, Québec, L'instant même, 2012, 179 p.

BRISEBOIS, Patrick, *Chants pour enfants morts*, Montréal, Le Quartanier, 2011, 172 p.

FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale*, Fribourg, Éditions du Lac, 1974 [1869], 551 p.

GUÈVREMONT, Germaine, *Le Survenant*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (coll. Bibliothèque du Nouveau Monde), 1989 [1945], 366 p.

NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, Paris, Gallimard (Folio), 1977 [1959], 502 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les confessions*, Paris, Honoré Champion (Champion classiques, Série « Littératures »), 2010, 896 p.

4. Œuvres cinématographiques

BENIGNI, Roberto, *La vie est belle*, Melampo Cinematografica et Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, 1997, 116 min.

CHOMSKY, Marvin J., *Holocauste*, Titus Productions, 1978, 475 min.

SPIELBERG, Steven, *La liste de Schindler*, Universal Pictures et Amblin Entertainment, 1993, 195 min.