

***Fantaisie allemande* de Philippe Claudel: petites histoires sur les traces des *Chroniques* gioniennes**

Philippe Claudel's *Fantaisie allemande*: short stories in the footsteps of Jean Giono's *Chroniques*

DOMINIQUE BONNET
Universidad de Huelva (CIPHNCN)
domi@uhu.es

Abstract

In our article we will return to the work of Philippe Claudel, the contemporary French writer and filmmaker, focusing here on a collection of short stories, published in 2020 under the name *Fantaisie allemande*. In these short texts, Claudel revisits recurring themes in his own work, such as his ambivalent relationship with Germany as a native of Lorraine, a French border province, and the consequences of the Second World War on the relationships between the two countries. We will also focus on another aspect that we thought was of interest in these stories, namely the possible imprint of Jean Giono, a French writer admired by Claudel. In fact, we will point out in the configuration of Claudel's texts several characteristics of Giono's *Chroniques*, which belong to the post-war period, and we will try here to highlight their presence in the writing of Claudel's *Fantaisie allemande*.

Key-words

Philippe Claudel, Jean Giono, *Chroniques*, short story, fragmented writing.

Resumen

En nuestro artículo volveremos sobre la obra de Philippe Claudel, escritor y cineasta francés contemporáneo, centrándonos aquí en una recopilación de relatos cortos, publicada en 2020 bajo el nombre de *Fantaisie allemande*. En estos textos breves, Claudel retoma temas recurrentes en su propia obra, como la ambivalente relación que mantiene con Alemania al ser nativo de Lorena, provincia francesa fronteriza, o las consecuencias que tuvo la segunda guerra mundial sobre las relaciones entre ambos países. Nos detendremos, además, en otro aspecto que nos pareció de interés en estos relatos, como es la posible huella del admirado escritor francés por Claudel, Jean Giono. De hecho, señalaremos en la configuración de los textos de Claudel varias características propias de las *Chroniques* de Giono, pertenecientes a la época de la posguerra, y trataremos aquí de evidenciar su presencia en la escritura de la *Fantaisie allemande* de Claudel.

Palabras clave

Philippe Claudel, Jean Giono, *Chroniques*, relato corto, escritura fragmentaria.

On n'est pas le témoin de son temps, on n'est que le témoin de soi-même (Giono, 1974: 1277).

1. Introduction

Philippe Claudel, écrivain et cinéaste, a pratiqué tout au long de sa carrière plusieurs genres d'écriture. Du roman au scénario, il est passé par le théâtre, l'essai ou la nouvelle sur laquelle nous allons nous arrêter ici. En effet, à plusieurs reprises Philippe Claudel s'est essayé au genre de la nouvelle, obtenant d'ailleurs en 2003 le prix Goncourt de la Nouvelle pour *Les petites mécaniques*. Nous avons choisi pour notre étude un autre recueil, *Fantaisie allemande* publié en 2020, qui s'ouvre à nouveau, comme souvent chez Claudel, sur un exercice de la mémoire articulé autour de trois axes récurrents dans son écriture: la frontière que l'on présume comme étant celle séparant la France de l'Allemagne, le deuxième conflit mondial et la relation singulière que l'auteur entretient avec ce pays voisin depuis l'enfance, comme il le confie dans l'un de ces derniers essais:

Qu'on me permette de revenir à l'enfance, et à son emplacement géographique, la Lorraine, marche de la France qui a si souvent servi de paillasson à de nombreuses armées d'Europe depuis des siècles, et que des traités ont malmenée, amputée, vendue en partie au voisin, proche et détesté, admiré et craint, l'Allemagne, puis raboutée (Claudel, 2022: 39).

Les cinq petites histoires qui composent ce recueil sont sans doute assimilables au genre de la nouvelle, de par certaines de leurs caractéristiques, puisqu'il s'agit de récits brefs, fictifs, maintenant malgré tout un lien avec la réalité et qui pour la plupart comporte plutôt une chute qu'un dénouement final, tous ces traits étant en définitive les principaux attributs de la nouvelle. En outre, il nous semble discerner dans ces textes les traces des *Chroniques romanesques* de Jean Giono, auteur remarquable dans la trajectoire de Claudel et qu'il mentionne souvent, au cours d'interview, dans certaines préfaces ou même au sein de ses propres écrits. Nous pensons à un entretien mené par Jean-Louis Jeannelle (2013), dans lequel Claudel situe Giono parmi ses auteurs de prédilection et dont il cite en particulier *Un roi sans divertissement*, autant pour le roman que pour le film réalisé en collaboration avec François Leterrier en 1963. De ce film nous pouvons dire qu'il l'a fortement marqué comme le souligne son hommage paru dans le catalogue de l'exposition, organisée en 2019 au Mucem à Marseille, célébrant le cinquantenaire de la mort de Giono: "Un film souterrain, pourrait-on dire. Une œuvre radicale. Épurée. Un film de noirs et de blancs, et dont la seule couleur est le rouge du sang qui perle sur la neige, et qui habille le petit page du Procureur" (Claudel, 2019: 217). À propos de la lecture d'*Un roi* il ajoutera: "je dirais que, après avoir connu *Un roi*, je n'ai jamais plus écrit comme avant" (Claudel, 2019: 216). De plus, nous pouvons citer *L'iris de Suse*, publié par Giono dans les années 70, que Claudel intègre dans son film *Il y*

a longtemps que je t'aime réalisé en 2008, livre qu'il fait lire par l'une de ses protagonistes, Juliette, dans une séquence finale du film. Le choix précis de ces deux textes gioniens par Claudel nous intéresse particulièrement, puisqu'il nous ramène ici à notre hypothèse du fait que tous les deux font partie de ce que l'on dénomme chez Giono les *Chroniques romanesques*. La chronique est un genre littéraire que Giono choisit d'adopter après la guerre, dans une deuxième étape de son écriture se justifiant de la sorte: "composer les chroniques, ou la chronique, c'est-à-dire tout le passé d'anecdotes et de souvenirs de ce Sud imaginaire dont j'avais, par mes romans précédents, composé la géographie et les caractères" (Giono, 1974: 1277). Plus loin, il décrit une certaine complétude de son œuvre liée au choix de la chronique dans cette deuxième étape de son écriture:

Exprimer quoi que ce soit se fait de deux façons: en décrivant l'objet, c'est le positif, ou bien en décrivant tout, sauf l'objet, et il apparaît dans ce qui manque, c'est le négatif. Entre ces deux extrêmes, le thème même de la chronique me permet d'user de toutes les formes du récit, et même d'en inventer de nouvelles, quand elles sont nécessaires (Giono, 1974: 1278).

D'autre part, nous nous appuyons sur une autre définition de la chronique, celle-là, d'Alain Schaffner, qui nous a paru intéressante quant à la construction, à la fonction mais aussi au titre du recueil de Claudel:

La chronique est une forme brève qui se nourrit de toutes les autres formes. Sa construction peut être comparée à celle d'un morceau de musique, le chapeau fournissant les thèmes, et parfois les altérations à la clé. Le recueil qui rassemble les chroniques induit également un type particulier de lecture: la lecture fragmentée (Schaffner, 2013: 101).

Nous estimons que la conception gionienne de la chronique bien connue de Claudel, si nous tenons compte non seulement de son admiration pour l'écrivain de Manosque mais surtout du choix de ses œuvres de prédilection, comme *Un roi sans divertissement* ou *L'Iris de Suse* qui font partie des *Chroniques* de Giono, conjuguée à la définition d'Alain Schaffner, nous permettrait de considérer que ces petites nouvelles claudéliennes s'encadrent bien dans le genre de la chronique, cochant de nombreux aspects évoqués aussi bien par Giono que par Schaffner. Nous pourrions rapporter tout d'abord la forme brève, présente dans ces cinq petits textes, ou encore la création d'anecdotes visant ici à donner un passé historique à l'imaginaire claudélien, la construction musicale reflétée par le titre même du recueil et finalement, la possibilité d'une lecture fragmentée puisque les histoires sont indépendantes les unes des autres, bien qu'ayant une sorte de fil conducteur commun incarné par le personnage de Viktor.

Dans notre article, nous reviendrons dans un premier temps sur les principales caractéristiques des *Chroniques* gioniennes à l'effet d'en déceler leur empreinte dans *Fantaisie allemande*. Puis, suivant le modèle gionien, nous tenterons de mettre en relief le fil conducteur historique que constitue Viktor, au cœur de ces cinq nouvelles qui traversent l'Allemagne du

XXème siècle. Enfin, nous encadrerons ce personnage dans la vision gionienne de la chronique de façon à en déterminer l'importance dans la construction lacunaire du récit. Nous concluons sur la définition d'Alain Schaffner qui terminera, à notre avis, d'ancrer le recueil de Claudel dans l'univers de la chronique, univers que l'on aurait pu travailler de la même façon chez d'autres écrivains du sillon gionien, comme Marie-Hélène Lafon qui place en exergue de son dernier roman, *Les sources*, une citation de Giono et dans lequel elle retrace la chronique d'une famille d'agriculteurs du Cantal et de toute une époque, ou encore Nicolas Mathieu qui dit de son roman *Leurs enfants après eux*, prix Goncourt 2018, qu'il s'agit de la chronique de la vie dans une vallée autrefois industrielle, lui qui vient de rédiger la nouvelle préface de *Que ma joie demeure* de Giono.

2. Comprendre les *Chroniques* gioniennes

Afin de mieux appréhender les analogies perçues entre les *Chroniques* gioniennes et les cinq petits textes qui composent le recueil de Claudel, qui fait ici l'objet de notre étude, nous allons tout d'abord en souligner les traits principaux de façon à en détecter les éléments qui nous semblent se retrouver dans la *Fantaisie allemande* de Claudel.

Les *Chroniques* de Giono se situent dans ce qu'une grande partie de la critique a défini comme étant la deuxième manière de l'écrivain qui se cristallise dans la période de l'après-guerre. Pour comprendre ce tournant dans l'écriture gionienne, il faut revenir sur le traumatisme de son expérience dans les tranchées de la première guerre mondiale qui finit par le guider naturellement, vers ses écrits pacifistes des années 30. Tous ces événements et cette prise de conscience convergèrent vers son militantisme en faveur de la paix internationale qui lui valut, à la déclaration de la seconde guerre en 1939, sa première incarcération à Marseille. Pendant la guerre, il continua pourtant d'écrire tentant de subvenir aux besoins de sa famille, mais quelques publications malencontreuses ainsi que la récupération de son idéologie paysanne par le régime de Vichy, lui coûtèrent une nouvelle incarcération, accusé alors de collaboration avec le régime ennemi. L'ensemble de ses déceptions, de ses frustrations et les accusations changèrent profondément sa vision de l'homme, percevant dès lors sa part obscure, négative et parfois monstrueuse. C'est ce pessimisme grandissant dans son regard sur la condition humaine qui commença à modifier son écriture, se centrant désormais sur la figure de l'homme qui prend le pas sur la nature au sein de ses récits, contrairement à ce que nous pouvions trouver dans ce qui fut appelée sa première manière:

Le personnage avait une autre importance que ce qu'il avait jusqu'à maintenant; dans les romans précédents, la nature était en premier plan, le personnage en second plan; dans les romans qui allaient arriver maintenant, le personnage était au premier plan et la nature au second plan. J'ai donné le titre de *Chroniques* à toute la série de ces romans qui mettaient l'homme avant la nature! (Ricatte, 1974: 1293).

1 Giono dans entretien avec Robert Ricatte, septembre 1966.

Les *Chroniques* gioniennes ont en elles cette amertume envers l'homme, exprimée par une écriture beaucoup plus brève et concise, prétendant "donner par leur style une façon de rédaction beaucoup plus nette, beaucoup plus sèche que les rédactions précédentes -moins d'images, moins d'adjectifs-, à l'aide d'un flux plus rapide"² (Ricatte, 1974: 1290). Dans ces textes, Giono se joue aussi des techniques narratives et des instances temporelles tel qu'il le confie à Robert Ricatte lors de l'un de leurs entretiens: "Je me suis aperçu que c'était une technique amusante et qui m'offrait des facilités. Jusqu'ici j'avais commencé des histoires qui commençaient au début, qui se suivaient. J'en avais assez. Ça m'a séduit de mélanger les moments. J'ai voulu ajouter un piment, m'amuser"³ (Ricatte, 1974: 1291). Cette manipulation temporelle, les ellipses, les non-dits lui permettent de maintenir son lecteur en haleine à partir de faits divers imaginaires qui prennent tous la forme d'un mystère: "le fait divers a toujours ici la forme d'une énigme" (Ricatte, 1974: 1293). Ces non-dits nous donnent en outre une vision fragmentaire des faits et des personnages, loin des descriptions minutieuses et classiques de la première manière, le lecteur devenant complice dans la construction du récit. La chronique gionienne, bien qu'ancrée dans l'Histoire, ne cherche pas à écrire des romans historiques (Ricatte, 1974), le but de ces récits n'étant pas de composer une fresque mais plutôt un ensemble de romans courts "dont les livres ne se suivent pas mais s'emboîtent les uns dans les autres" (Mény, 2019: 199).

Comme nous le constatons dans ce bref aperçu des *Chroniques* de Giono, l'horreur de la guerre l'induisant au durcissement de son regard envers la condition humaine est l'un des facteurs décelables dans l'œuvre claudélienne et, tout particulièrement, dans *Fantaisie allemande*, comme lui-même le précise dans sa postface:

Même si les moments et les conditions d'écriture de ces textes ont été différents, ils s'articulent autour des thématiques qui me sont importantes depuis longtemps: celle tout d'abord de l'incohérence de l'Histoire et des rôles que les hommes y jouent, ou plutôt pensent y jouer. Celle du peuple, de la nation, ou du groupe humain, à propos de laquelle j'ai le plus grand doute (Claudel, 2020: 167).

De plus, nous retrouverons dans *Fantaisie allemande* une même volonté de fixer le récit dans l'Histoire par le biais de l'un des personnages qui, par ailleurs, constituera le lien permettant à tous ces récits de s'emboîter les uns dans les autres, pour reprendre l'expression employée pour les *Chroniques* de Giono. Finalement nous comprendrons que la conception fragmentaire de la narration gionienne imprègne l'intégralité du recueil claudélien.

Nous terminerons ici par une interprétation musicale de la composition des *Chroniques* gioniennes qui suggère que ces dernières "se caractérisent par un style concis, une vision pessimiste de la nature humaine et par des stratégies narratives variées, ce qui fait que l'on peut les traiter même comme des études au sens musical du terme" (Warmuzinska-

2 *Idem*

3 *Idem*, septembre 1955.

Rogoz, 2009: 19), faisant sans doute allusion à la conception première par Giono de ses *Chroniques* sous la forme d'un opéra bouffe:

En définitive le terme d'opéra bouffe, pris dans des emplois disparates, et non exempt d'ambiguïté, devait avoir la vie brève et disparaître au profit de l'expression préexistante de chronique; mais avant de s'évanouir il avait traduit durant un court moment ce que comporte à la fois de musical et d'ironique -disons d'ironie modulée- le genre de la chronique (Ricatte, 1974: 1286).

Tout cela nous porte au final vers la connotation musicale du titre du livre de Claudel par le choix du terme de fantaisie qui est, de fait, une composition dont les thèmes se succèdent sans une véritable organisation.

3. De la valeur historique de la chronique par le biais du personnage de Viktor

Comme nous l'avons avancé dans notre introduction, *Fantaisie allemande* est un petit recueil de nouvelles qui a pour cadre l'Allemagne de l'après-guerre au sens large du terme. Si cette thématique est assez récurrente dans l'œuvre de Philippe Claudel, c'est en partie car étant lorrain d'origine, il a vécu toute sa vie sur la frontière, se tenant en équilibre entre deux pays, deux univers, deux cultures, deux mondes:

Je grandis au milieu des guerres passées et de leurs cohortes de morts. Le responsable de tout cela est le voisin. Le Boche, le Schleuh, le Fritz [...] Mais les monstres cessent de l'être dès que nous passons la douane à Kehl ou à Sarrebruck, et que nous allons, pour une journée de mai ou septembre, nous aventurer en Rhénanie-Palatinat, ou dans le Bade-Wurtemberg, quand ce n'est pas pour un week-end, en Bavière ou dans la Forêt-Noire. Mes parents abandonnent les noms d'oiseaux dont ils affublent les Allemands. Ils en font l'éloge (Claudel, 2022: 42).

Cette idée de frontière qui traverse le recueil est, de toute évidence, celle qui sépare la France de l'Allemagne, celle qui la distingua du nazisme, et surtout celle qui, dans son imaginaire d'enfant, délimita le bien du mal:

Aussi mes nuits d'enfance, je m'en souviens fort bien, mêlent le bien-être de me sentir à l'abri d'une frontière stable et tranquille aux angoisses récurrentes de la voir éventrée comme un ventre mou sous la pointe d'un long couteau et que déferlent alors jusque dans ma chambre de farouches Prussiens coiffés de casques à pointe et des SS très blonds aux hautes bottes cirées (Claudel, 2022: 42).

En outre, les frontières sont encore celles qui divisent ces cinq petites histoires indépendantes et pourtant liées par un même personnage, Viktor, présent dans tous les récits sous diverses semblances.

Dans *Fantaisie allemande*, Viktor est le personnage qui donne toute la dimension historique aux cinq nouvelles, la dimension de la guerre dans l'après-guerre, cheminant sur les traces des personnages des *Chroniques* gioniennes, tel que Giono les évoque lorsqu'il parle de ses romans courts qu'il fait entrer dans le genre de la chronique par le biais d'un de ses personnages: "c'est que le personnage intervenant dans le roman donnait à ce roman une sorte de valeur historique; [...] il y avait dans ces romans une sorte d'histoire du siècle dans lequel les drames se passaient"⁴ (Ricatte, 1974: 1290).

Dans le premier texte de Claudel, "Ein mann", Viktor nous apparaît dans le souvenir d'un soldat blessé fuyant l'armée Russe à la fin de la guerre. Il a froid, il est poursuivi, il a peur et se cache:

Il avait aussi détruit ses papiers d'identité, son livret militaire, sa plaque où était gravé son matricule, toute chose qui eût pu témoigner de sa vie antérieure. Avec son couteau, il avait même lacéré le tatouage de son groupe sanguin qu'il portait à l'intérieur du bras, près de son aisselle. C'était cette blessure qui ne voulait pas cicatriser. Elle était un rappel constant de son récent passé (Claudel, 2022: 18).

Cet épisode fait allusion au groupe sanguin qui fut tatoué aux membres de la SS et de la *Waffen SS* et qui permet à l'écrivain d'ancrer son premier récit dans la réalité historique de la fin de la guerre, puisque les alliés utilisèrent ce tatouage pour tenter d'établir les degrés de responsabilités au sein de l'armée allemande. Si les soldats allemands étaient tous considérés comme des nazis, ce tatouage permettait de reconnaître l'élite du parti nazi, même si de nombreuses erreurs furent commises dans la précipitation des alliés et de par leur volonté de condamner rapidement les responsables de ces crimes de guerre.

Au fil du récit ce soldat se souvient de son passé récent et de fait, de l'un de ses camarades dont le nom est Viktor: "Alors lui revint le souvenir des prisonniers qui pouvaient s'entre-tuer quand on jetait au milieu d'eux les restes d'un repas ou les épiluchures des cuisines du camp. Cela amusait toujours Viktor [...] Lui regardait le spectacle. Il n'en pensait rien. Il riait un peu, pour faire plaisir à Viktor" (Claudel, 2020: 21). Nous comprenons que la guerre est sur sa fin et que l'Allemagne agonise par l'expression employée par Claudel "Le grand mécanisme s'était effondré" (Claudel, 2020: 25). C'est de par ce déclin que le début du bilan moral dans l'esprit du soldat qui fuit peut s'établir et que des précisions sur ses fonctions historiques et celles de Viktor nous sont données:

Était-il coupable? Coupable d'avoir obéi? Ou coupable de ne pas avoir désobéi? Lui n'avait fait que suivre. Était-il en cela moins responsable que les autres? Moins que Viktor? Au camp, il écrivait. Des listes. Il devait vérifier des noms. Compter des hommes et des femmes, des enfants, des vieux. Procéder parfois à des interrogatoires. Essayer de savoir s'ils mentaient ou disaient la vérité. Transcrire le texte des interrogatoires.

4 Giono dans entretien avec Robert Ricatte, septembre 1966.

Dresser des fiches. Les rassembler. Les diviser. Établir des groupes. Des convois. Préparer le départ de ces convois (Claudel, 2020: 25).

Le nom de Viktor refait surface dans la deuxième histoire, “Sex und Linden”. Le narrateur, un vieil homme de quatre-vingt-dix ans se remémore continuellement sa première passion amoureuse, dans un parc juste après la guerre, avec une femme beaucoup plus âgée que lui, qu’il ne connaît pas et qui se donne ardemment à lui en l’appelant Viktor: “la femme brune répète inlassablement le prénom de Viktor tandis qu’elle caresse mon visage et que ses yeux souriants le détaillent avec stupéfaction, comme on le fait quand on retrouve un être cher qu’on pensait avoir perdu pour toujours” (Claudel, 2022: 50). Il ne saura jamais qui fut ce Viktor, si son fils mort à la guerre ou un amant perdu. La femme disparaît mais il n’oublierait pas ce moment d’exception dans ce lieu paisible qu’était le parc: “ses mains caressent mon costume, puis l’ouvrent, se plaquent contre la chemise, défont trois boutons, se posent sur ma peau, glissent sur elle. Je ne respire plus. Je vais mourir. J’ai quinze ans et je vais mourir, au son de la musique de Haydn, dans le parfum tourbillonnant des tilleuls” (Claudel, 2020: 53).

Dans “Irma Grese”, la troisième nouvelle, le personnage central est une jeune fille dont le nom est celui du titre. Ce nom, dans la réalité historique, est celui d’une gardienne de camp qui fut condamnée à mort après la guerre à l’âge de 22 ans, pour ses crimes commis dans les camps. Ce même nom est choisi par Claudel pour cette jeune femme qui est embauchée dans une maison de retraite et dont la fonction est d’alimenter un vieillard. Sur des photos qu’Irma trouve en fouillant dans le portefeuille du vieil homme, nous comprenons par leur description qu’il s’agit d’un ancien nazi, même si la jeune fille très inculte ne parvient à déchiffrer ni les codes ni le contexte de ces photos. L’impertinence de ce récit réside dans le fait que, par cruauté mais surtout par bêtise, elle laissera mourir le vieil homme de faim sans jamais être inquiétée ni soupçonnée, contrairement à la véritable Irma Grese, et comme si d’une ironie du sort il s’agissait, sa victime est ce vieillard gâteux qui est peut-être ce même Viktor qui s’amusait à priver les prisonniers de nourriture dans la première nouvelle, si l’on en croit la description de la photo:

Elle avait repensé aux chiens sur la photo du vieux dans le portefeuille qu’elle avait regardée attentivement quand elle avait pris finalement les billets de dix Deutsche Mark. Qu’est-ce qu’il en aurait fait de son fric? Le vieux devait être un de ces soldats. Celui tout à fait à gauche. Elle reconnaissait ses grandes oreilles. Il y avait aussi un type devant eux, très maigre, dans un drôle de costume rayé, et qui était à quatre pattes, comme s’il était lui aussi un chien. Et c’est lui qui les faisait rire. Mais le type lui ne riait pas (Claudel, 2020: 89).

Les deux dernières nouvelles abordent deux autres formes de l’horreur nazie dans lesquelles Viktor continue de se faufiler. Tout d’abord, dans “Gnadentod” qui signifie mort mi-

séricordieuse et qui fut choisi par Hitler pour désigner l’extermination des handicapés, dans le programme appelé *Aktion T4*, Claudel présente une théorie fictive sur la mort du peintre Franz Marc, l’un des principaux représentants de l’expressionnisme allemand. Il semblerait que Franz Marc ne soit pas mort à Verdun en 1916, comme le consigne sa biographie, mais beaucoup plus tard en 1940, dans un hôpital douteux. On nous explique que, devenu fou, il aurait été gazé par décision médicale dans le cadre de l’*Aktion T4* et nous pouvons deviner que l’un de ses bourreaux aurait pu être Viktor.

Finalement, dans “Die Kleine”, Claudel mentionne les *Einsatzgruppe*, ces unités mobiles d’exécution qui faisaient partie de la planification hitlérienne. Dans cette dernière nouvelle, une petite fille survit miraculeusement à l’un des massacres perpétrés par ces escadrons de la mort. Parmi les soldats un certain Viktor souriait aux enfants: “Un soldat qui la sort du camion, la pose à terre, lui sourit, lui dit qu’il s’appelle Viktor, la prend par la main et la conduit au bord d’un grand trou creusé dans la terre où attendent d’autres gens” (Claudel, 2020: 148). C’est ce même Viktor qui put être l’un des bourreaux du récit précédent, celui-là même qui traverse l’ensemble du recueil sous diverses formes, puisque de l’*Aktion T4* beaucoup de soldats furent ensuite impliqués dans la solution finale.

Nous sommes bien face à cette espèce d’histoire du siècle dans lequel les drames se passent dont nous parlait Giono au sujet de ses *Chroniques*. Claudel retrace en effet une certaine chronologie de la guerre, bien que désordonnée et lacunaire, et de la période immédiatement postérieure mais il embrasse au fond une époque beaucoup plus vaste puisqu’il survole même la réunification des deux Allemagnes, “les deux Allemagnes n’en faisait plus qu’une depuis cinq ans” (Claudel, 2020: 63), pour en arriver finalement à l’époque actuelle avec ce vieillard éternellement amoureux qui avait 15 ans deux ans après la guerre et qui en a 90 lorsqu’il est le narrateur de ses propres souvenirs. Un parcours de la guerre dans l’après-guerre, qui éclabousse tous les secteurs de la société allemande, des plus populaires avec Irma Grese, jeune femme inculte condamnée socialement, aux sphères intellectuelles et médicales les plus élevées dans “Gnadentod” où nous découvrons, encore de nos jours, les conséquences des politiques tragiques du Reich. Un siècle entièrement marqué par une guerre qui reste ancrée dans la mémoire collective.

4. De la chronique historique au récit lacunaire

Dans *Fantaisie allemande*, Viktor se profile dès lors comme le principal indice historique des chroniques claudéliennes. De là, le puzzle chronologique qui se construit autour de son personnage. Viktor nous apparaît tour à tour dans les souvenirs d’un soldat de la SS, comme un ancien gardien de camp dans une maison de retraite maltraité à son tour, sous le nom d’un jeune homme dans le souvenir d’une femme qui l’a aimé comme une mère ou comme une amante, comme la pièce diabolique du terrible plan d’extermination des malades men-

taux et des handicapés, *Aktion T4*, et finalement, comme l'un des membres des escadrons de la mort du troisième Reich chargé de l'exécution de familles entières.

Viktor devient de la sorte le symbole de ce mal incarné par le régime hitlérien, n'étant cependant que "un grain de sable au sein d'un grand tas" (Claudel, 2020: 167), de cette machine d'extermination massive si brutalement incarnée par l'Allemagne du début du siècle que Claudel justifie ainsi:

Si l'Allemagne du XXème siècle sert de cadre à ce livre, c'est d'une part parce qu'en nul autre endroit les thèmes que je viens de noter n'y ont trouvé au plus haut point leur incarnation tragique. C'est d'autre part parce qu'étant moi-même depuis l'enfance un voisin de ce pays, j'ai développé un rapport d'attraction et d'effroi avec ses paysages, sa culture, sa langue et son histoire, comme je n'en ai avec aucun autre pays au monde (Claudel, 2020: 170).

Il est sans doute le fil conducteur, le principal indice qui nous guide vers la chronique historique. Présent dans toutes les histoires, son cheminement peut être retracé par le lecteur dans ce livre dont Claudel (2020) dit, dans sa postface, qu'il est lacunaire. Dans cet épilogue, Claudel nous éclaire sur la construction de sa *Fantaisie allemande* et avoue avoir forcé quelque peu le lien entre des textes écrits à des époques différentes, entre 2016 et 2020, au moyen de ce personnage central, Viktor, afin de les réunir "dans une sorte de roman que j'ai laissé volontairement lacunaire" (Claudel, 2020: 168). Le personnage de Viktor est donc cet indice historique que Claudel nous glisse consciemment telle la piste à suivre.

Par ailleurs, la construction lacunaire nous renvoie sans peine au *Rapport de Brodeck* publié en 2007, dans lequel l'écrivain jonglait déjà avec la chronologie tout en apportant progressivement au lecteur quelques indications au fil des pages, comme Giono s'en amusa de même dans l'écriture d'*Un roi sans divertissement* tel que le souligne Luce Ricatte dans la notice de la Pléiade: "Le jeu temporel accentue encore dans tout le roman cet effet de brusques plongées dans l'ombre suivies de rapides retours à la lumière. Le mécanisme complexe de la mémoire et les retours en arrière font que nous flottons quelque peu dans le temps de l'histoire" (Ricatte L., 1974: 1320). Elle précise par surcroît que ce jeu d'absences et de vides est caractéristique de ce que l'on définit souvent comme la deuxième manière de Giono qui, de fait, est marquée par l'écriture de ses *Chroniques*. Claudel a bien retenu ce jeu temporel gionien qu'il apprécie particulièrement dans la structure d'*Un roi* et ne manque pas de le rapporter à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Giono: "Un roi permet à son auteur de courir le monde et de distordre le temps. De les géographier. De forger des espaces qui n'ont de limites que celles de l'imagination et de légendes" (Claudel, 2019: 215). Ainsi, sur ce modèle gionien suivre les traces des lacunes temporelles et narratives dans *Fantaisie allemande* nous permet de reconstituer la trajectoire de Viktor dans la guerre et l'après-guerre mais aussi d'atteindre d'autres espaces de l'écriture claudélienne, nous guidant vers une autre histoire, un autre personnage, Brodeck.

Dans sa complétude avec *Le rapport de Brodeck*, *Fantaisie allemande* se manifeste également comme cette espèce de négatif dont nous parlait Giono lorsqu’il abordait les deux aspects de la narration d’une même histoire, que nous avons consignés un peu plus haut au sujet de ses *Chroniques*. Dans *Le rapport de Brodeck*, Brodeck revient de l’horreur des camps, de là d’où personne ne revenait: “Je savais que je revenais de bien trop loin pour eux, et ce n’était pas une affaire de kilomètres véritables. Je venais d’un pays qui n’existait pas dans leur esprit, un pays qu’aucune carte n’avait jamais mentionné, un pays qu’aucun récit n’avait jamais exprimé” (Claudel, 2007: 89). Dans ces camps il n’était plus Brodeck mais le chien Brodeck:

Parfois lorsque les gardes étaient ivres ou désœuvrés, ils s’amusaient avec moi en me mettant un collier et une laisse. Il fallait que je marche ainsi, avec le collier et la laisse. Il fallait que je fasse le beau, que je tourne sur moi-même, que j’aboie, que je tire la langue, que je lèche leurs bottes. Les gardes ne m’appelaient plus Brodeck mais chien Brodeck (Claudel, 2007: 30).

Dans *Fantaisie allemande* nous découvrons le négatif de l’horreur vécue par Brodeck grâce aux photos que découvrent Irma Grese dans le portefeuille du vieillard dont elle ne comprend pas la signification: “Il y avait aussi un type devant eux, très maigre, dans un drôle de costume rayé, et qui était à quatre pattes, comme s’il était lui aussi un chien” (Claudel, 2020: 89). Par ces photos, la brèche claudélienne est refermée, le contexte imaginaire et atemporel du *rapport de Brodeck* est ici défini par un document visuel authentifiant l’horreur des camps. Même si tout nous portait dans le parcours de Brodeck vers l’horreur de la seconde guerre mondiale, aucun élément tangible ne nous permettait de situer ni la géographie exacte ni le moment historique concret de ce récit. *Fantaisie allemande* nous apporte les anecdotes et les souvenirs à cet imaginaire claudélien qui nous permettent de recomposer la réalité historique de l’histoire de Brodeck, à l’instar du passé d’anecdotes et de souvenirs de “ce sud imaginaire” dont nous parlait Giono (1974). Nous pouvons alors recomposer le puzzle claudélien et aboutir à ce qu’Andrea Del Lungo définit, en parlant de l’œuvre de Blanchot, comme “une écriture en négatif, qui bouche les intervalles entre les espaces vides au lieu de séparer les unités” (Del Lungo, 1998: 372).

5. Conclusion

Nous terminerons par là où nous avons commencé en revenant sur la définition de la chronique d’Alain Schaffner (2013), de cette forme brève qui se nourrit de toutes les autres. Nous avons vu ainsi que les petits textes de Claudel, de par leurs caractéristiques, sont des nouvelles qui ne sont pourtant pas sans nous rappeler certains romans gioniens qui composèrent les *Chroniques*, comme *Un roi sans divertissement*. Dans ces nouvelles claudéliennes, c’est bien le personnage de Viktor qui donne sa valeur historique au récit le rapprochant de la

fonction des personnages des *Chroniques* gionniennes. L'écriture fragmentaire des nouvelles claudéliennes est, de toute évidence, à rapprocher des techniques narratives utilisées par Giono dans ses *Chroniques*, dans sa pratique et dans sa fonction, laissant le lecteur parachever un récit incomplet sur la piste d'indices souvent incarnés par un personnage, Viktor dans le cas présent. Par l'itinéraire de ce personnage, le lecteur parvient à reconstruire les interstices du passé d'un autre personnage claudélien, Brodeck du roman du même nom, complétant son destin quinze ans plus tard par l'apport des preuves photographiques de l'horreur vécue par Brodeck dans les camps. Les deux facettes de l'écriture soulignée par Giono dans la conception de ses *Chroniques* étaient donc accomplies ici même par Claudel dans ses propres chroniques de *Fantaisie allemande*, parfaissant le processus d'assimilation de la chronique gionienne au sein de ses textes.

Enfin, Alain Schaffner ajoute à sa définition de la chronique sa comparaison avec un morceau de musique, déjà évoquée un peu plus haut, dont le chapeau fournirait le thème et parfois les altérations à la clé. Dans sa postface, Philippe Claudel souligne bien que le terme de *fantaisie* qui apparaît dans son titre est à entendre dans son acception musicale, le thème ici pourrait en être la chronologie de l'Allemagne d'après-guerre et les altérations le personnage de Viktor, changeant d'état ou plutôt de condition et d'étape temporelle, étant tour à tour une image de la mémoire, un relent d'amour, un vieillard maltraité, un souvenir photographique ou le cauchemar d'une fillette, tous mouvements et variations d'une même musique. Pour terminer, n'oublions pas que *Phantaisie* est un concept lié à l'imagination en allemand et l'imaginaire claudélien est ici encore très présent dans cette reconstruction d'un siècle rythmée par la subjectivité de l'auteur, comme il nous le souffle dans sa postface, face à une Allemagne tout aussi attirante qu'effroyable. Au vu de tous ces éléments, nous pouvons ratifier que *Fantaisie allemande* chemine dans le sillon de l'écriture des *Chroniques* gionniennes, incarnant à son tour cette chronique de l'histoire d'un siècle qui apporte à l'imaginaire claudélien un support historique à l'ensemble de son imaginaire romanesque.

Références bibliographiques

CLAUDEL, Philippe. 2010 [2007]. *Le rapport de Brodeck*. Paris, Le Livre de Poche.

CLAUDEL, Philippe. 2019. "Un *Roi* en hiver" in Lambert, Emmanuelle (coord.). *Giono*. Paris, Gallimard, 210-220.

CLAUDEL, Philippe. 2020. *Fantaisie allemande*. Paris, Stock.

CLAUDEL, Philippe. 2022. *De quelques frontières*. Chamonix: Éditions Paulsen-Fondation Facim.

DEL LUNGO, Andrea. 1998. "Maurice Blanchot: la folie du commencement" in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°50, 343-375: <<https://doi.org/10.3406/caief.1998.1329>> [10/05/2023].

GIONO, Jean. 1974. “Préface aux *Chroniques romanesques* (1962)” in Ricatte, Robert (coord.). *Œuvres romanesques complètes III*. Paris, Gallimard, 1277-1278.

JEANNELLE, Jean-Louis. 2013. “Entretien avec Philippe Claudel” in *Revue critique de Fixxion française contemporaine (écrivains-cinéastes)*, n°7, 124-132: <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.12/767>> [10/05/2023].

MÉNY, Jacques. 2019. “1947-1979” in Lambert, Emmanuelle (coord.). *Giono*. Paris, Gallimard, 197-202.

RICATTE, Luce. 1974. “*Un Roi sans divertissement*. Notice” in Ricatte, Robert (coord.). *Œuvres romanesques complètes III*. Paris, Gallimard, 1295-1325.

RICATTE, Robert. 1974. “La préface de 1962 aux *Chroniques romanesques* et le genre de la chronique” in Ricatte, Robert (coord.). *Œuvres romanesques complètes III*. Paris, Gallimard, 1279-1295.

SCHAFFNER, Alain. 2013. “La chronique selon Jacques Perret” in *Roman 20-50*, 56, 95-106: <<https://doi.org/10.3917/r2050.056.0095>> [10/05/2023].

WARMUZINSKA-ROGOZ, Joanna. 2009. *De Langlois a Tringlot: l'effet-personnage dans les Chroniques romanesques de Jean Giono*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

