

## ***Jean-Bark* de Philippe Claudel ou le tombeau littéraire comme architecture de la création**

**Dominique BONNET**

*Universidad de Huelva*

domi@uhu.es

<https://orcid.org/0000-0002-6923-1451>

### **Resumen**

Estudiaremos aquí cómo el escritor-cineasta Philippe Claudel inicia un proceso de duelo en tres etapas, tras la muerte de su editor y amigo Jean-Marc Roberts. Los dos primeros periodos de este proceso, el refugio del dolor y la exaltación del recuerdo, se reflejarán en la escritura de *Jean-Bark*, homenaje literario, pero también lugar de memoria. Gracias a ello, Claudel podrá proyectarse tres años más tarde en la tercera etapa de su duelo integrando esta amistad en una segunda obra, *L'arbre du pays Toraja*. Roberts se traslada al segundo universo creativo de Claudel, ya que interpreta a un productor de cine afectado por la misma enfermedad que el editor. Al fijar así su *Jean-Bark* en la eternidad conseguirá completar su duelo.

**Palabras clave:** duelo, dolor, creación, escritura curativa, eternidad.

### **Résumé**

Nous étudierons ici comment l'écrivain-cinéaste Philippe Claudel, entame un travail de deuil en trois temps à la mort de son éditeur et ami, Jean-Marc Roberts. Les deux premières périodes de cette démarche, le refuge exutoire à la peine ainsi que l'exaltation du souvenir, seront reflétées dans l'écriture de *Jean-Bark*, hommage littéraire mais aussi lieu de mémoire. De la sorte, Claudel pourra trois ans plus tard se projeter vers la troisième étape de son deuil en intégrant cette amitié dans un deuxième ouvrage, *L'arbre du pays Toraja*. Roberts y sera transposé au sein du deuxième univers créatif de Claudel, puisqu'il incarne un producteur de cinéma frappé par le même mal que l'éditeur. En fixant dans l'éternité son *Jean-Bark* il parviendra ainsi à parachever son deuil.

**Mots clé :** deuil, douleur, création, écriture curative, éternité.

### **Abstract**

We will study how the writer-filmmaker Philippe Claudel begins a three-stage process of mourning following the death of his publisher and friend, Jean-Marc Roberts. The first two periods of this process, the refuge from grief and the exaltation of memory will be reflected in the writing of *Jean-Bark*, a literary tribute but also a place of memory. In this way, Claudel was able to project himself three years later towards the third stage of his mourning by integrating this friendship into a second work, *L'arbre du pays Toraja*. Roberts is transposed into Claudel's

second creative universe as a film producer stricken by the same illness as the publisher. By fixing his Jean-Bark in eternity, he will be able to complete his mourning.

**Keywords:** grief, pain, creation, healing writing, eternity.

Tu me disais encore jusqu'à la fin, tu sais mon Philippe, ce que je veux c'est vivre, oui je veux vivre, et tu le disais avec force, non pas comme une plainte, une prière, mais à la façon d'une phrase heureuse qu'on lance à tout, à tous, aux autres, au monde, aux nuages, au printemps qui était le temps de ta naissance (Claudel, 2013 : 9).

## 1. Introduction

C'est au sein d'une double démarche créative que nous nous arrêterons sur l'écriture du deuil chez Philippe Claudel. Nous étudierons le cheminement de cet écrivain-cinéaste d'après les études psychanalytiques sur le deuil, allant des théories de Sigmund Freud à celles de Jeanine Pillot qui toutes évoquaient, dans leurs grandes lignes, un parcours de trois à sept étapes en vue de l'accomplissement du travail du deuil. L'ensemble de ces travaux appréhendent une approche similaire, mais nous retiendrons ici la division ternaire définie par Isabelle Delisle (1994), dont l'évolution est la suivante : l'étape critique, l'étape cruciale et l'étape créatrice. Julia Kristeva dans le même sens affirmait que « nommer la souffrance, l'exalter, la disséquer dans ses moindres composantes est sans doute un moyen de résorber le deuil. De s'y complaire parfois, mais aussi de le dépasser, de passer à un autre moins bruyant » (Kristeva, 1987 : 109). Nous verrons que cette structure tripartite se développe dans l'œuvre claudélienne en deux temps : *Jean-Bark* tout d'abord, texte de la douleur immédiate, qui abrite les deux premières étapes de ce deuil puis, trois ans plus tard *L'arbre du pays Toraja*, phase romanesque et créative autour de la figure du défunt qui parachèvera ce procédé.

Nous commencerons par mettre en relief l'immédiateté de la procédure curative que Claudel entreprend dans son petit tombeau littéraire *Jean-Bark* publié chez Stock à la mort de son éditeur et ami Jean-Marc Roberts, « voilà deux jours que tu es mort et je ne cesse de penser à toi » (Claudel, 2013 : 10). Ce texte à la première personne est le refuge de la peine, le lieu de la mémoire et l'exutoire à cette perte qui l'envahit et n'en finit de le meurtrir ; il s'agit en outre d'une façon d'oser maintenir cet être cher près de lui, afin de continuer leur conversation dans l'immédiateté de la narration pour le « faire durer » (Claudel, 2013 : 84). Cependant n'étant pas dupe, Claudel (2013 : 84) sait que, même s'il tente de « prouver une fois encore que l'écriture soit le seul moyen de se jouer du néant », l'illusion ne sera pas éternelle et l'absence produite

par la perte refera surface au cours de la réalité de la quotidienneté des jours futurs : « une fois que j'aurai démonté les petits tréteaux du théâtre ? Comment ferai-je ? » (Claudel, 2013 : 84).

De son incertitude formulée par ces interrogations, découle le deuxième stade de ce deuil par l'effervescence des souvenirs également évoqués dans ce texte de la peine de la première heure, qui l'amènera finalement à la troisième et dernière étape, celle de la cristallisation de son ami dans *L'arbre du pays Toraja*. C'est grâce à cette autofiction que Philippe Claudel parviendra, trois ans plus tard, à l'immortaliser sous les traits d'Eugène, producteur de cinéma. Sur le modèle de *L'arbre du pays Toraja* qui recueille les jeunes morts en son intérieur, « une sépulture réservée aux très jeunes enfants venant à mourir au cours des premiers mois » (Claudel, 2016 : 11), Jean-Marc Roberts est incorporé à la production claudélienne dans laquelle il intègre désormais un statut d'éternité. Les trois paliers mentionnés auparavant seront répartis de cette façon au fil des deux livres de Claudel : les deux premiers auxquels nous nous intéresserons de plus près ici sont accomplis dans *Jean-Bark* tandis que l'épisode créatif et fixatif serait mis en œuvre dans *L'arbre du pays Toraja*.

## 2. Immédiateté de la souffrance : urgence de l'écriture

En 2013 Jean-Marc Roberts éditeur, écrivain et scénariste meurt d'un cancer du poumon à l'âge de 58 ans. Lorsqu'il prend la direction de la maison d'éditions Stock en 1998, il est suivi par ses auteurs les plus proches, qu'il publiait jusque-là chez Fayard, parmi lesquels se trouve Philippe Claudel. La mort de Roberts, pourtant prévisible de par sa maladie, est pour Claudel foudroyante : « J'ai eu beau me préparer à ta mort depuis des mois, elle ne m'en a pas moins surpris et ne me paraît pas moins scandaleuse » (Claudel, 2013 : 11). Plus qu'un éditeur, c'est un ami cher, un confident. Par le déversement de son tourment, Philippe Claudel entame les deux premiers temps de son travail de deuil dans l'immédiateté du souvenir puis par l'exaltation de cette amitié au sein d'un même récit de l'urgence de la tristesse, *Jean-Bark*. Plus tard, le recours à la fiction dans *L'arbre du pays Toraja*, où nous reconnaitrons Jean-Marc Roberts dans le personnage central d'Eugène le producteur, lui permettra de perpétuer cette amitié : « [...] le texte devient le lieu de notre amitié. Eugène est là, dans les pages, les lignes ou entre elles. Le récit est sa chambre plutôt que son tombeau [...] Eugène n'est plus en dessous. Il est ici. Le texte est devenu l'arbre du pays Toraja » (Claudel, 2016 : 142).

Les deux premières parties de l'écriture de la souffrance, dans l'élaboration de cet hommage littéraire initial constituent selon nous l'architecture primaire de la construction de *L'arbre du pays Toraja* qui achève ce cheminement. Nous y retrouvons de la sorte, les clefs de l'élaboration de ce roman : parmi les anecdotes, les clin d'œil à la réalité facilement déchiffrables dans l'autofiction (telle que la présence de l'acteur Michel Piccoli dans les deux ouvrages) et surtout dans le fonctionnement d'une affection stimulante,

d'une intimité productive : « Je me suis rendu compte, Eugène disparu, combien notre amitié était une amitié de mots, et combien ces mots échangés avaient constitué pour moi, durant des années, une charpente de cette maison que nous tentons tous de construire avec patience et difficulté et qui s'appelle la vie » (Claudel, 2016 : 142).

Cette approche multiple remet au centre de l'activité claudélienne la dimension binaire de cet écrivain-cinéaste puisque la réalité douloureuse sera de ce fait décalée dans la narration de *L'arbre du pays Toraja*, vers le contexte de son deuxième univers, le domaine cinématographique. Dans sa *Petite fabrique des rêves et réalités* publiée en 2008 en parallèle de son film *Il y a longtemps que je t'aime*, Claudel (2008 : 39) affirmait déjà : « J'ai écrit des livres. J'ai rêvé des images », laissant ainsi la porte ouverte à la complémentarité des deux facettes, indispensable ici dans son travail de deuil.

*Jean-Bark*, publié quelques semaines après la mort de Roberts est une sorte de tombeau littéraire au cœur duquel Philippe Claudel dresse le portrait de son ami tout comme celui d'une époque révolue qui resurgit dans son récit. C'est en cinéaste qu'il y réalise un travelling arrière, un déroulé de sa vie et sa carrière à ses côtés. La mort de Jean-Marc Roberts, très récente, le maintient encore près de lui, « Vendredi sera le jour de tes funérailles. Ton corps est donc encore de ce monde » (Claudel, 2013 : 11), et constitue dès lors le point de départ de cette analepse : « Je te lis à voix mi-haute. Je veux entendre tes mots. Je les entends. Tu reviens. C'est troublant. C'est la première fois que cela m'arrive, retrouver ainsi un mort en le lisant » (Claudel, 2013 : 62). Son « encore de ce monde », nous dévoile la difficulté que Claudel ressent déjà à laisser partir cet être cher, douleur qui dans son ultime temps créatif sera canalisée, à cet égard, dans une quête d'immortalité de ce dernier au moyen de son exercice artistique. Le repérage de cette pérennité recherchée est d'ailleurs présent dans le questionnement du vide laissé par la disparition et la difficulté de se projeter vers le futur, de par l'absence :

Au regard de ce que je viens de raconter, si jamais certains lisent ce que j'écris, que retiendront-ils de toi ? (Claudel, 2013 : 16).

Peut-être un jour tous ces déjeuners auront-ils lieu ? Tu auras ta place. Nous commanderons pour toi du bordeaux et du foie de veau. Nous parlerons de toi. Je suis certain que nous parlerons de toi (Claudel, 2013 : 26).

Et quand donc pourrais-je faire peau neuve de toi ? (Claudel, 2013 : 76).

[...] je t'imagine les yeux vers la ligne de l'horizon tremblé, fumant une dernière cigarette. Mais dis-moi, qui donc est le condamné ? Celui qui reste ou celui qui embarque, Jean-Bark ? (Claudel, 2013 : 78).

Comment ferons-nous ? Ta maison bleue tiendra-t-elle encore debout sans toi ? (Claudel, 2013 : 84).

Dans *Jean-Bark* tout comme dans *l'arbre du pays Toraja* la poursuite de la trace et du souvenir se fait en désordre, tel un bouleversement émotionnel qui le mène vers des bribes de vie d'autrefois, des rencontres et des réalisations à l'image de l'affection qui les unissait :

Je m'aperçois que j'écris notre dernier livre comme celui qui fut notre premier, *Le Bruit des trousseaux*, par courts paragraphes, brefs fragments. Cela nous ressemble peut-être. Notre amitié fut comme cela, de petits collages fréquents, des conversations au téléphone, deux, trois, quatre fois par semaine. Quelques déjeuners ou dîners dans l'année. De petites lettres. Mais pour autant l'impression d'être toujours ensemble, dans cette mosaïque de paroles et de sourires. Tu étais à Paris, et moi ici (Claudel, 2013 : 12).

L'urgence de l'écriture face au vide laissé par la mort prend un aspect confus de panique existentielle, de va et vient agités dans une époque qui se referme. Conscient de cet effroi, Claudel parle ici de la publication de ce « dernier livre » qui nous autorise à considérer que l'ultime volet du deuil n'est pas encore envisagé par l'auteur, que rien n'est prémédité dans l'édification de l'hypothétique pérennité de Jean-Marc Roberts. Néanmoins la difficulté de la séparation reste manifeste par la spontanéité de ce texte consolatif qui alimentera par la suite la composition de l'autofiction, typologie que nous justifions en nous inspirant des propos de Laurent Jenny (2003) qui en parle comme un détournement fictif de l'autobiographie ayant un lien variable avec la réalité. Si malgré la mort de Roberts les mots de Claudel nous donnent la sensation que rien n'a changé, que l'éditeur est encore à Paris et que Claudel écrit depuis sa Lorraine natale, le dialogue qui se maintient n'est plus qu'un discours à la première personne soutenu par des réminiscences précipitées par le choc de l'émotion : « Je ne voulais pas rentrer à la maison trop vite. Il fallait que je retrouve mon souffle. Il fallait que je te parle encore » (Claudel, 2013 : 60).

Une narration à l'instar de cette amitié, assidue pourtant en pointillés du fait de l'éloignement territorial et social de deux univers, Claudel le lorrain solitaire, « *Clo-clo le Lorrain* » (Claudel, 2013 : 77), et Roberts le parisien mondain, bâtie sur des mélanges de flash-back et de sensations qui s'efforcent de maintenir les échanges rythmés de leurs rencontres, devenus dans *Jean-Bark* ce monologue claudélien qui s'étire au fil des pages tel un dialogue frustré, comme nous l'explique Tanguy Châtel (2015 : 85) au sujet de la communication post-mortem : « Dans les premiers temps, le deuil ressemble à un dialogue mais n'en est pas encore. Le monologue, cette manière de briser le silence, est la voie amère qu'emprunte celui qui, par la médiation de l'absent, cherche

d'abord à se parler à lui-même ». Soliloque qu'il normalisera dans *L'arbre du pays Toraja* : « Dans le fond, ces conversations à sens unique ne sont pas très différentes de celles que nous avons quand il était vivant [...] l'un parlait, l'autre écoutait » (Claudel, 2016 : 88).

Dans cette rétrospective mi-littéraire, mi-cinématographique (littéraire aux airs cinématographiques de par ces va et vient temporels mais aussi par ce style scandé aux phrases courtes donnant au soliloque la rapidité et la spontanéité d'un dialogue), sur le modèle de la double production claudélienne dont le montage nous apparaît encore incomplet en raison de la distorsion temporelle qui s'y installe, l'auteur parcourt insensiblement au sein de ce texte méditatif, les fondements de ce que sera la trame de son *Arbre du pays Toraja*. Les contreforts en seront l'attachement qui l'unit à son éditeur, cela s'entend, puis encore le cancer de celui-ci, son amour pour la vie, leurs échanges insolites, les rencontres importantes, son soutien professionnel et surtout l'absence éternelle ainsi que le vide laissé par sa mort.

### 3. Souvenirs et effondrement

L'amitié inonde le livre au même titre que la maladie. Côte à côte elles parcourent le texte de Claudel retraçant un temps brusquement interrompu par la mort de Jean-Marc Roberts. Claudel y revient sur leur rencontre, sur les débuts de leur complicité, sur des moments de vie communs, les dîners mondains puis les funérailles, le tout traversé par l'agressivité de la tumeur : « Je revois ton dernier appartement, vaste et nu. On aurait cru que tu l'avais vidé en perspective de ton prochain départ, ou que tu ne l'avais jamais rempli, en perspective du même départ » (Claudel, 2013 : 28). Les paragraphes brefs s'y enchaînent sautant d'un passé lointain à un autre plus proche dénotant l'urgence de l'entreprise de Claudel. Tout y est désordonné tel un brouillon, un premier jet de ce qui deviendra l'éternité littéraire d'un Jean-Marc Roberts éditeur réincarné en un Eugène producteur dans les pages de *L'arbre du pays Toraja*. L'objectif de Claudel étant alors d'entreprendre ce que Françoise Charpentier (1998 : 829) considère comme la deuxième étape de cette écriture par la célébration de l'être disparu : « C'est une démarche qui oblige celui qui écrit à aller chercher en lui l'objet de sa célébration, dont il a intériorisé l'image puisque la réalité lui en refuse désormais la rencontre ; cette image est devenue un modèle, auquel il s'identifie, puisque l'objet du deuil est un objet d'amour ». Jean-Marc Roberts devient pour lors l'être indispensable, sublimé par la perte, celui dont Claudel ne peut se passer, l'ami par excellence indispensable à la vie, à la survie physique et artistique : « Aujourd'hui ma petitesse ne parvient pas à accepter l'idée que tu n'es plus » (Claudel, 2013 : 64).

Admiré pour ses qualités physiques ou morales, il excelle en tout même dans l'ordinaire ; dans son rire, « Et tu riais, tu savais si bien rire » (Claudel, 2013 : 9), dans l'art de feindre, « Tu aurais pu faire acteur, tu jouais bien » (Claudel, 2013 : 10), grâce

à la justesse de sa gestion, devenant quasi magicien, « Toi tu as su agréger dans ta maison des voix libres et variées. Dans cette bande il n'y a pas de chef [...] Tu donnais une grande liberté à celles et ceux qui t'approchaient. Tu élargissais leur monde. Le monde » (Claudel, 2013 : 15). Son pouvoir de séduction, son charisme même après sa mort y sont prépondérants :

Si j'avais à retenir une chose de la foule venue à ton enterrement, auteurs, éditeurs, gens de cinéma et de chansons, c'est le nombre de jolies femmes. Tu ne peux pas imaginer le nombre de jolies femmes, de tout âge, qui sont venues te dire au revoir. Tu es parvenu à séduire après ta mort. C'est très fort (Claudel, 2013 : 22).

Il brille dans son travail, « Tu aimais lire et tu lisais sans cesse. Ce qui n'est pas banal pour un éditeur » (Claudel, 2013 : 25), mais encore pour sa versatilité, « J'ai connu un Jean-Marc. Il y en avait au même moment des dizaines d'autres. J'en suis sûr. J'aimais ta géométrie variable, que je n'ai jamais constatée mais que je supposais. Tu avais l'art de l'adaptation » (Claudel, 2013 : 29) ou pour sa loyauté, son dévouement, « Quand on blessait un de tes auteurs, tu aurais voulu casser la gueule à celui qui avait répandu son fiel » (Claudel, 2013 : 37). Il excelle finalement dans la délicatesse de sa tâche : « Tu nous donnais ce que nous espérions trouver. Tu savais, pour l'être toi-même, qu'un auteur est plus fragile qu'une libellule. Il te fallait tout simplement préserver les conditions dans lesquelles ses ailes pouvaient continuer à se déployer, fines et somptueuses » (Claudel, 2013 : 30).

Entrelacées dans ces instants de vie et de sublimation, la maladie et la mort sont omniprésentes ; de par les traitements thérapeutiques tout d'abord, « Les transfusions te mettaient dans un drôle d'état. Entre épuisement et vertige. Tu m'en parlais » (Claudel, 2013 : 20), puis par la mort elle-même, si proche, « Quand je pense à ces deux dernières conversations, le 7 et le 10 mars, je songe à ton éloignement. Tu n'étais déjà plus tout à fait là. Tu partais. Tu ne le disais pas, mais tu partais. Même le langage te jouait des tours » (Claudel, 2013 : 20), et si persistante « Depuis ta mort, je bois chaque soir [...] C'est à cause de toi que je bois » (Claudel, 2013 : 30).

Si « Mourir c'est briser le monde » comme l'affirmait Maurice Blanchot (1981 : 52), c'est par cet enchevêtrement de souffrance, de mort et de moments heureux que Claudel déconstruit son univers lors de la disparition de Roberts tout en constatant son anéantissement personnel et artistique : « Je suis sans force depuis ta mort. Voilà donc ce que tu m'apportais. De la force. Des forces. Je ne le savais pas » (Claudel, 2013 : 54). L'aura de la mort neutralise les capacités de l'écrivain avant même que l'agonie ne se termine : « Je savais que tu allais mourir, et je ne pouvais plus écrire. J'ai mis du temps à comprendre que je ne pouvais plus écrire parce que je savais que tu allais mourir » (Claudel, 2013 : 19). Maintenir Roberts dans la vie devient essentiel pour Claudel de façon à retrouver un équilibre afin de récupérer sa capacité artistique, de recomposer

son univers et de réintégrer son rôle au sein de cet espace : « La mort n'est rien de moins qu'une fin du monde [...] Alors le survivant reste seul. Au-delà du monde de l'autre, il est aussi de quelque façon au-delà ou en deçà du monde même » (Derrida, 2003 : 23.) Le dialogue interrompu condamne l'inspiration, sclérosant la production de l'artiste : « La voix d'Eugène, si elle demeure vivante et nette dans la partie de mon cerveau où sont conservés les sons qui me touchent, ne pourra jamais se lire dans mes phrases » (Claudel, 2016 : 139).

Nous comprenons que la mort de Jean-Marc Roberts ne figure que l'aboutissement d'un cheminement de crise chez Claudel, remise en cause personnelle et professionnelle dans laquelle la maladie prédomine : « Tes joues depuis plus d'un an s'étaient saisies d'un grand froid de pierre, du fait des traitements je suppose. D'une dureté de pierre aussi. Quand je t'embrassais, j'embrassais déjà ta tombe. Je ne pouvais penser à autre chose mais j'essayais de le cacher » (Claudel, 2013 : 14). La projection dans l'après est inévitable et l'écrivain ne vit déjà plus dans le temps présent, le deuil se prépare. Philippe Claudel, parle de cette interruption créative dans la première phase exutoire matérialisée dans *Jean-Bark*, par ce faux semblant de dialogue s'adressant à la première personne à celui qui fut pendant si longtemps à ses côtés : « J'avais cessé d'écrire tous ces derniers mois » (2013 : 18). Ce même sentiment se transformera dans son autofiction, *L'arbre du pays Toraja*, en une période de doute, une pause, une réflexion quasi métaphysique : « J'étais entre deux films, dans ce moment difficile où on s'interroge sur ce que l'on fait, se demandant si cela vaut la peine qu'on le fasse, si cela a un sens. Et où l'on sait encore moins si l'on doit continuer » (Claudel, 2016 : 13). Les préliminaires de *Jean-Bark* nous facilitent la mise en relation de la réalité avec la fiction qui en découle. Dans les deux cas, la panne artistique fait que le narrateur s'interroge sur le devenir de son art.

#### 4. Dépassement de la douleur : vers une chronologie rétablie

Au cœur de cet échange illusoire nous observons une renaissance de l'inspiration grâce à la réactivation d'une vie passée et d'un dialogue interrompu tout d'abord par le mal puis finalement par la mort. L'écriture devient réparatrice puisque « écrire [...] est déjà un premier geste de désendeuillage » (Charpentier, 1998 : 839). Elle tente de tisser un lien qui semble pouvoir perdurer après la mort lorsque Claudel affirme : « Tu me fais écrire et je t'en remercie. Ce livre-là, c'est encore pour toi, grâce à toi que je l'écris. Mais c'est pour moi aussi que je l'ai composé, pour prolonger notre conversation » (Claudel, 2013 : 84). Un échange que Claudel (2016 : 141) continuera dans son roman : « J'ai entrepris ce texte comme on espère reprendre une conversation interrompue, comme on tente de tisser un piège léger et invisible susceptible de capturer les voix et les instants perdus ». De la sorte Jean-Marc Roberts poursuit dans la distance son accompagnement, son rôle d'éditeur et son soutien intime.



Cette conception dans l'urgence est aussi marquée par des difficultés physiques, des douleurs caractérisées principalement et de façon symbolique par une insuffisance respiratoire, un sentiment d'étouffement qui semble illustrer la difficulté grandissante de continuer à survivre : « Je respire mal depuis ta mort. Je me sens à l'étroit. Au sens figuré comme au sens propre : je ne cesse d'inspirer des bouffées de mon médicament contre l'asthme » (Claudel, 2013 : 59). Les dysfonctions de la respiration sont une manifestation physique de l'oubli d'un réflexe, celui de respirer, au même titre qu'un autre automatisme chez Claudel, celui de l'écriture. La perte de contrôle due à la douleur du vide s'étend à l'ensemble de l'organisme atteignant le langage, paralysant finalement toute activité comme l'analysera Claudel (2016 : 141) dans son autofiction, trois ans plus tard :

La mort d'Eugène ne m'a pas seulement privé de mon meilleur et seul ami. Elle m'a aussi ôté toute possibilité de dire, d'exprimer ce qui en moi s'agite et tremble. Elle m'a également fait orphelin d'une parole que j'aimais à entendre et qui me nourrissait, qui me donnait, à la façon dont opère un radar, la mesure du monde que, seul désormais, je ne parviens à prendre qu'imparfaitement.

La douleur contamine la chronologie, palpable dans la perte de repères narratifs, dans le désordre du récit que nous retrouverons dans l'autofiction réparatrice par les artifices du cinéaste narrateur :

Je me rends compte que j'écris en mêlant des temps, le passé simple, le présent, le passé composé, l'imparfait dont les règles du récit d'ordinaire n'autorisent pas la cohabitation [...] J'ai toujours considéré que la chirurgie opérée sur le temps, à l'exception des ellipses qui ne sont en somme que des compressions, des retraits de moments vides pour la dramaturgie où, paradoxalement, en coupant du temps on en fabrique, n'était pas morale (Claudel, 2016 : 27).

Dans les deux cas, la mort accélère la temporalité et catapulte l'écrivain vers un moment de fin de vie, nouveau reflet de l'incapacité à surmonter la mort de l'être cher. La sensation de bond en avant se matérialise par les changements physiques, marques de la tristesse à tout jamais : « Tu es mort et j'ai vieilli. Quand je me regarde dans la glace, j'ai l'impression que le temps a fait un bond. Mon visage, très vite, a changé. Je n'exagère pas » (Claudel, 2013 : 23).

Ces défaillances physiques mettent en évidence la période de troubles, de flottement traversée, passage requis et inéluctable dans le cheminement du deuil. Les repères s'effondrent et la vie semble s'accélérer sous les effets du vide et de la perte qui

l'anéantissent. Les mots lui échappent, les réflexes disparaissent et son incapacité existentielle mais aussi inventive augmente face à cette aphémie créative. Le déroulé de *Jean-Bark* se révèle aussi comme le mécanisme nécessaire dans la recherche de ces mots indispensables à l'expression de la douleur de la perte. Dès les premières pages de son livre, Claudel (2013 : 11) fait face à l'impossibilité de trouver les mots clefs de la délivrance de cette affliction :

Le mot *peine* convient mal à mon état. Le mot *stupeur* est inapproprié. Je cherche mais je ne trouve pas. Il faudrait que je demande à Vassilis, ou à Erik, ou à tous les auteurs que tu as publiés. L'un c'est certain doit avoir le bon mot. Après tout, les mots c'est notre rayon. À moins que de mot il n'y en ait pas. Je me sens à côté de moi-même et dans une inconfortable attente.

Le point de départ de ce processus est donc aussi celui de l'oubli d'un mot, d'un état, d'une commotion, d'un passé sciemment ou inconsciemment oublié, effacé :

Je ne parviens pas à pleurer. Moi qui d'ordinaire pleure comme je pisse [...] La dernière fois que j'ai pleuré sur la disparition d'un être vivant, c'est quand notre chat Mistigri est mort [...] Tu es mort et je ne pleure pas. Je sens simplement mes paupières anormalement gonflées, comme si les larmes étaient là, toutes proches, sous la peau, mais ne se résolvaient pas à s'échapper (Claudel, 2013 : 43).

À l'instar des mots, l'expression physique de la douleur est elle aussi empêchée, attrapée dans la mémoire, Claudel ne parvient pas à déchiffrer les clefs de l'expression de la souffrance dans cette dimension atemporelle de la perte.

La peine s'enlise dans la langue de l'immédiateté du déchirement de par l'oubli de mots rattachés à une époque lointaine, celle des premiers tourments :

Ce matin, en me réveillant, j'ai songé au chagrin. Le mot me ramène à l'enfance. À mon enfance. Je croyais que je ne connaîtrais plus le chagrin. J'ai donc un gros chagrin. Est-ce le mot que je cherchais il y a quelques jours ? C'est comme une pierre qui serait accrochée à mon cœur avec une ficelle grossière par un nœud maladroit. Ça tire et ça fait mal. Ça ne fait pas mourir pour autant mais ça empêche de respirer comme avant » (Claudel, 2013 : 75).

L'expression de l'affliction est d'abord retardée par la carence de termes associés à la peine, absences mnésiques qui cependant deviendront finalement les éléments déclencheurs d'une exploration et d'une redécouverte de la mémoire. Lorsque le mot est rattrapé grâce à la reconstitution de ce passé oublié, le deuil peut se parachever. La réappropriation du chagrin est alors adroitement associée à l'annonce par téléphone de la mort de Jean-Marc Roberts :

Je parlais de peinture à des étudiants quand j'ai entendu dans ma poche mon téléphone vibrer [...] J'ai compris, sans même savoir qui m'appelait. J'ai compris que tu étais mort. Cela faisait des mois que je redoutais cet appel. Dans les heures qui ont suivi, j'ai regretté les temps anciens où une nouvelle funeste mettait des mois à parvenir à son destinataire. On pouvait ainsi encore croire que l'autre était là, dans le même monde, sous le même ciel [...] La modernité est une hache [...] Notre tête est broyée dans l'immédiateté de ce qui advient (C Claudel, 2013 : 76).

La chronologie est retrouvée et la cohérence s'empare à nouveau de la narration. La peine enfin exprimée est associée à la douleur foudroyante de la nouvelle dans un contexte intime du narrateur, sa Lorraine natale. Par le biais de ce sentiment lié à l'enfance de l'auteur, l'ami est retiré de ce présent immédiat, mirage de vie, et Claudel accède en conséquence à commencer à accepter sa mort parvenant dans cette dernière phase à dépasser sa douleur selon Françoise Charpentier (1998 : 829) puisque l'écriture devient une thérapie qui « permet de mettre à distance cet objet perdu et dangereusement introjecté ». Claudel (2013 : 79) retrouve ainsi le contrôle d'une nouvelle successivité :

Toutes ces phrases, j'ai commencé à les écrire au présent. Sans rien choisir, sans réfléchir, c'est ce temps-là qui s'est invité, Un temps partagé, par toi et par moi. Et puis soudain, ce matin, je me suis dit qu'il fallait que je tranche, que je coupe en deux, que je sépare. L'image de la corde qui se rompt, en montagne, et précipite dans le vide celui qui y était assuré est venue dans mon esprit. J'ai pris l'ordinateur. Mécaniquement j'ai changé les présents en imparfaits, et en transformant ainsi le temps des verbes de tout ce que j'avais déjà écrit, je t'ai fait brutalement basculer dans le passé. Ne m'en veux pas mon Jean-Bark.

Apaisement et néanmoins trahison, l'acceptation de la mort de l'être cher vient clore cette transition entre un présent irréel et un passé jamais tout à fait révolu comme nous le suggère Jacques Derrida (2004 : 198) :

Lui [l'ami] que nous voyons en image ou dans le souvenir, lui que nous citons, lui à qui nous tentons de rendre ou de laisser la parole, il n'est plus, il n'est plus ici, il n'est plus là. Et rien ne peut entamer la terrifiante lumière glacée de cette certitude. Comme si le respect de cette certitude était encore une dette, la dernière, à l'ami.

Récupérer la maîtrise du chagrin l'éloigne de la perte de repère et de l'anarchie de l'écriture d'un présent artificiel dans lequel le dialogue n'était que monologue sous l'emprise de la déstabilisation du trauma « sans rien choisir [...] c'est ce temps-là qui

s'est invité ». Les mots de la perte retrouvés donnent accès à la cohérence et au contrôle de la narration qui ouvre sans que Claudel ne le sache encore la voie à l'immortalité de son ami dans son œuvre : « L'amitié nous lance alors vers un endroit qui excède la vie et la mort, la présence et l'absence, l'être et le néant » (Derrida, 1994 : 20).

Le travail de l'écriture aide dès lors Claudel à retrouver sa trajectoire par l'exploration de sa mémoire vive. Trois ans après *Jean-Bark*, écho psychanalytique de l'expérience de la perte de son cher Jean-Marc Roberts, Claudel (2016 : 88) le rétablira sous les traits d'Eugène dans l'éternité de sa création, tel le complice immortel, le confident perpétuel : « Je parle souvent à Eugène, à haute voix ou en silence. Je lui raconte où j'en suis, ce qui me permet de tenter de le savoir. Je lui dis ce qu'il a raté d'événements majeurs dans le monde ».

## 5. Conclusion

L'étude du récit de l'immédiateté de la perte dans *Jean-Bark* nous a permis de retracer les deux premières étapes du deuil présentes dans cet hommage littéraire tout en anticipant leur importance pour la construction de l'autofiction que constituera *L'arbre du pays Toraja*. Nous avons, pour cela, mis en relief le chaos qui s'empare de Philippe Claudel, à l'annonce de la mort de son éditeur, reflété par un style désordonné, inondé par le va et vient des souvenirs mais aussi pénétré par le cancer annonçant le dénouement inévitable. L'alternance des chapitres brefs et la rapidité de la narration nous apparaissent comme un déroulé cinématographique imparable et tragique. Cependant, au cœur de cette production panique transparaissent les éléments indispensables au dépassement de la douleur. La réappropriation du langage de la peine remettra l'écrivain dans la réalité du présent, lui fera dépasser ce moment atemporel, mirage de vie dans la mort annoncée, lui permettant de commencer à cheminer vers la troisième période de ce tourment dans la recherche de l'éternité de son ami : « Je me rends compte qu'écrire est une inhumation qui ensevelit tout autant qu'elle met de nouveau au jour » (Claudel, 2016 : 145).

De la sorte *Jean-Bark* constitue l'exutoire à la douleur nécessaire à la restauration créatrice. C'est ainsi que les deux livres publiés à trois ans d'intervalle nous semblent composer un ensemble narratif complémentaire et inséparable, reflet d'une écriture de la peine progressive et thérapeutique. Du passé irréversible mêlé à la douleur de la maladie omniprésente en passant par l'exaltation de la figure de l'ami-éditeur, Claudel recomposera, grâce à ce procédé curatif, une chronologie temporelle réintégrant la réalité du deuil et parvenant à l'édification d'une immortalité littéraire hors d'atteinte, dans son *Arbre du pays Toraja*. Roberts peut alors voguer vers cette pérennité à l'image de la métaphore du titre apparue dans l'inconscience de la douleur du deuil désormais devancée : « Jean-Bark. *J'embarque*. L'homophonie me frappe seulement aujourd'hui » (Claudel, 2013 : 77).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLANCHOT, Maurice (1981) : *De Kafka à Kafka*. Paris, Gallimard.
- CHARPENTIER, Françoise (1998) : « Écriture et travail du deuil dans les *Essais* de 1580 au troisième allongail ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 88 : 5, 828-838.
- CHÂTEL, Tanguy (2015) : « Appel de l'au-delà ou appel à l'au-delà ? ». *Jusqu'à la mort accompagner la vie*. Grenoble, PUG, 83-88. DOI 10.3917/jalmalv.121.0083.
- CLAUDEL, Philippe (2008) : *Petite fabrique des rêves et des réalités*. Paris, Stock.
- CLAUDEL, Philippe (2013) : *Jean-Bark*. Paris, Stock.
- CLAUDEL, Philippe (2016) : *L'arbre du pays Toraja*. Paris, Stock.
- DELISLE, Isabelle (1994) : *Survivre au deuil : l'intégration de la perte*. Paris, Éditions Paulines.
- DERRIDA, Jacques (1994) : *Politiques de l'amitié*. Paris, Galilée.
- DERRIDA Jacques (2003) : *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*. Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2004) : « Interview du 18 août 2004 ». *Le Monde*, 198.
- JENNY, Laurent (2003) : *L'autofiction*. Genève, UNIGE. URL : <https://www.unige.ch/lettres/-framo/enseignements/methodes/autofiction/afsommar.html>
- KRISTEVA, Julia (1987) : *Soleil Noir – Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard.