

Faillite transcendantale chez Philippe Claudel et Philippe Raymond-Thimonga

par Thierry Durand

L'INTERROGATION SUR DIEU et l'inquiétude spirituelle dont elle est une expression ne sont pas rares chez les romanciers français contemporains¹. Deux romans en particulier, *Ressemblances* de Philippe Raymond-Thimonga et *Lenquête* de Philippe Claudel, mettent cette question au centre de l'intentionnalité qui les anime, et ce, à travers une mise en scène remarquablement similaire et originale. Dans les deux récits, en effet, notre modernité se trouve figurée dans un Dieu non pas caché, absent ou mort, mais étrangement mis hors service, démissionné, et qui, témoin d'un monde à la dérive, se vit lui-même comme dépassé. Tout se passe dans les deux récits comme si Dieu n'était plus que l'ombre de lui-même, et cette ombre n'est pas celle, nietzschéenne², de la rémanence "énorme et effrayante" des transcendances mais l'image d'un monde obscur à lui-même. Cet article ne prétend certes pas analyser la solidité théologique des positions respectives des deux romanciers - c'est là un domaine qui dépasse les compétences de l'auteur - mais propose d'explorer comment deux lectures romanesques exemplaires d'une angoisse contemporaine, et inspirées toutes les deux par la perspective d'un divin désinvesti, vont cependant révéler deux visions profondément différentes d'un même monde déspiritualisé. C'est la figuration, non dénuée de paradoxe, de l'effacement du sens ultime³ chez Claudel et Raymond-Thimonga que cet article propose d'examiner.

Une ressemblance dévisagée

Ressemblances de Philippe Raymond-Thimonga apparaît d'abord au lecteur comme la reprise d'un topos ancien et déjà présent dans l'Ancien Testament, celui de la création châtiée par son créateur. Dans l'histoire de Noé ou dans celle de Sodome et Gomorrhe, par exemple, Dieu intervient directement pour annihiler un monde qui a failli à Sa Loi. Il existe de nombreuses variations de ce mythe, et Voltaire en fournit l'une des plus célèbres dans "Le monde comme il va". C'est à partir d'une prémisse similaire que Raymond-Thimonga imagine l'arrivée dans

une banlieue, "une paisible désolation" (14), de celui que "beaucoup appelaient le Seigneur" (21): "À l'examiner avec calme on ne pouvait douter que cet homme fût Celui dont on parlait, que ce visage fût en vérité le Sien" (21), déclare le narrateur. Dieu s'installe dans un petit hôtel du quartier des Aubrey, l'Hôtel de Mai. Mais contrairement au maître absolu et autoritaire de l'Ancien Testament, Vincent Lauze (c'est le nom passe-partout qu'il s'est donné, un nom choisi au hasard, on l'apprendra plus tard, dans le bottin, mais qui évoque chez le lecteur le caractère sacré que le vin, le sang et l'eau ont dans la liturgie chrétienne) est un Dieu sans désir de toute-puissance: s'il commande, il s'agit seulement de ses repas qu'il préfère prendre seul, dans sa chambre. Il passe son temps à dormir, erre parfois dans le quartier et paraît "en dedans comme rongé par une vision délétère" (15). Il rassure Marc Anker, le commissaire de police venu le visiter, sur ses intentions qui ne troubleront pas l'ordre public et, un peu plus tard, fait de même auprès d'Aurelio Esteban de la Puerta, "l'émissaire extraordinaire du haut conseil œcuménique" (29), très perplexe quant à la présence d'un hôte dont l'arrivée impromptue pourrait vite apparaître indélicate⁴. Vincent Lauze doit s'expliquer: il n'est revenu ni pour prêcher, ni pour châtier ou mettre un terme à la création. Bien au contraire, il est sur terre pour envisager l'impossible: sa propre disparition, sa propre fin, bref, son suicide: "Et peu à peu, comme je considérais l'élan de cette création, confie Lauze, je découvris en moi, enfoui profondément en moi, un malaise... Une suspicion provenant d'un écart entre le projet et son devenir" (33).

Le titre du roman, *Ressemblances*, insiste sur le rapport entre créateur et création. C'est d'ailleurs la raison du retour de Vincent Lauze sur terre: s'il faut bien évaluer l'homme à ses œuvres et le créateur à sa création, que peut-il penser de lui-même? C'est l'une des questions posées par le roman: Lauze ne supporte plus de devoir se reconnaître, en quelque manière que ce soit et en dépit du fait que les hommes, créés libres, sont responsables de leurs actes, dans un monde qu'il a voulu à son image et où il espérait la libre "révélation de Sa Face" (32). Alors, plutôt que de condamner le monde, il voit dans la cruauté et l'injustice de l'ici-bas dont il est, après tout, l'origine, le verdict de sa propre condamnation à l'inexistence: "Je ne suis descendu dans cet hôtel que pour éprouver mon désir [...] de disparaître à jamais" (38). Terrible *twist* imprimé au mythe de la création interrompue: ce n'est plus la créature qui doit être détruite pour ses errances mais le créateur lui-même qui ne s'y reconnaît plus! Raymond-Thimonga reprend en somme au "Grand Inquisiteur" des *Frères Karamazov* de Dostoïevski l'idée selon laquelle Dieu doit disparaître pour cause de divorce ou d'incompatibilité entre le créateur et sa création, entre l'idéal porté par la transcendance et la réalité du monde créé qui n'est pas vraiment "passable" (Voltaire, *Candide* 108). Vincent Lauze, c'est ainsi l'incroyable possibilité d'une désalliance, d'un "l'un sans l'autre" dont on entend aussi l'écho dans le nom du personnage.

Aussi prévisible soit-elle, la comparaison avec *Les frères Karamazov* ne fonctionne cependant que jusqu'à un certain point. Dans le roman de Dostoïevski, Jésus a un rôle passif, et cette passivité est d'ailleurs soulignée par le reproche que lui fait le Grand Inquisiteur de ne pas comprendre la nature humaine. Dans *Ressemblances*, c'est Dieu Lui-même qui se remet en cause. Cette stratégie romanesque qui est aussi celle, nous le verrons, de Philippe Claudel, pose ainsi la question d'un "après Dieu" qui demeure tout à fait étrangère à la problématique pascalienne qui est celle de Dostoïevski: douter en Dieu. Dans le cas de *Ressemblances*, Dieu se révèle à lui-même comme l'insupportable image d'une création mauvaise: défiguré par le reflet que l'humanité lui renvoie de lui-même, Dieu donne son congé, comme un auteur de roman qui ne parviendrait plus à se reconnaître dans la monstruosité de ses personnages mais qui doit bien se dire que quelque part ils le représentent, lui et sa part d'ombre. Le récit de Raymond-Thimonga n'est donc pas une simple variation de la scène du Grand Inquisiteur. Certes, en voulant à tout prix préserver la liberté de sa créature, en pariant pour la révélation de Sa Face par l'amour, Dieu a non seulement couru un risque, il a surtout méconnu sa création et le besoin de miracles, de mystère et d'autorité qui l'anime. Mais on aurait tort de limiter la portée du récit de Raymond-Thimonga au commentaire ironique d'une création ratée par un Dieu trop confiant et qui n'a pas compris les besoins de sa créature.

Il y a en effet une part plus obscure dans le roman de Raymond-Thimonga. C'est celle de l'ombre à laquelle il vient d'être fait allusion. Cette dimension est portée tout au long du récit par une réflexion sur la défiguration de l'identité divine, comme si celle-ci était moins celle du mal que celle d'un irrémédiable effacement. Cette autre dimension, très éloignée des *Frères Karamazov*, s'inscrit dans *Ressemblances* dans une ancienneté immémoriale. Elle porte avec elle la fatalité attachée aux inexorables ravages que le temps inflige au vivant comme à la pierre, et elle rappelle la filiation des dieux grecs à la nuit qui les a toujours précédés. C'est le cardinal, représentant du haut conseil œcuménique, qui, le premier, s'interroge sur l'identité de Lauze. Lauze est d'ailleurs perçu avec perplexité par tous ceux qu'il croise. Tout se passe comme si, tout à la fois et d'une manière indéfinissable, il était Dieu et ne l'était pas. C'est aussi l'avis du Prince des Ténèbres, son double en plus fringant, venu pour essayer de le raisonner, mais en vain. L'attention du lecteur se trouve ainsi constamment déplacée vers le rôle de plus en plus central d'un autre personnage que Raymond-Thimonga nomme la "voix": Personnage énigmatique dont les interventions sont soulignées par l'italique comme pour marquer une sorte de dimension ou d'espace-temps différents, une voix extra-diégétique en quelque sorte, qui encadre le roman, l'ouvre et le clôt sans le fermer, une voix marquée par le féminin et qui, dans sa réserve, dit-elle, attend Vincent Lauze pour le recueillir dans sa pénombre: "Dans la pénombre je me réserve, sûre de mes pouvoirs et de mes droits" (11). Cette voix, qui est l'alpha et

l'oméga du récit, apparaît à la fin comme l'amante qui attend Lauze avec tout ce que la passion exprime de fatalité: parce que c'était Lui, parce que c'était moi... Mais il y a davantage: si elle attend, sûre de ses "droits", que Lauze la rejoigne dans la chambre communicante, la 28, on apprend par la gérante qu'en fait, "la chambre 28 n'existe pas: c'est la chambre 27 [occupée par Lauze] qui est double" (83), comme si Dieu Lui-même se dédoublait, se ressemblait à travers l'ombre qui fait corps avec Lui, comme si l'Un était déjà pluriel.

On escomptait que l'annonce de la mort de Dieu (après tout, c'est aussi de cela qu'il s'agit dans *Ressemblances*) serait d'abord, comme chez Nietzsche, synonyme de nihilisme du dernier homme, mais il n'en est rien ou plutôt, devrait-on dire, cette mort ouvre un abîme bien plus vertigineux que le pessimisme ressassant du nihiliste. Dans le récit de Raymond-Thimonga, la mort de Dieu signifie à la fois la condamnation sans appel d'un monde animé par la pulsion de mort, un monde suicidaire dont Dieu est l'image malgré lui, un monde-nôtre dans lequel Lauze ne se reconnaît plus, mais aussi - et cela distingue le projet thimongien - l'occasion d'un dégagement simultané de l'horizon spirituel à partir d'un retrait: "Je suis sa nostalgie du néant, sa soif de mourir, sa propre soif de la mort et sa capacité à disparaître", dit la voix (100). Raymond-Thimonga reprend le tropisme philosophique de la différence, de l'écart ou du retrait, pour faire de la faillite transcendantale la scène mythique et vertigineuse d'un inimaginable qu'il appelle la nuit, qui se manifeste négativement à travers le jeu de l'obscur et de la lumière, de la présence et de l'absence, et qui révèle sans rien dire, comme obscure, la Face cachée ou la doublure de toute théophanie et de toute épiphanie humaine: la nostalgie de ténèbres profondes et illisibles comme espace de révélabilité.

Faut-il voir là la réapparition des arrières-mondes pourtant niés par l'annonce de la mort de Dieu, la rémanence de l'ombre du Bouddha, à jamais ineffaçable? Dans *L'éternité, de temps en temps*, Raymond-Thimonga met en scène un même apophatisme de la précédence, une inscription "en négatif" (149), écrit l'auteur, notamment dans le conte des guerriers moines et mystiques d'Ozhir: chaque année douze "Fils de la cité" partaient au hasard pour "tenter de voir en Orient le chat dormir" (152). Et pourtant, continue le narrateur, "que savaient-ils, eux comme leur cité natale, de ce Chat? Rien, sinon qu'il ne s'agissait peut-être même pas d'un chat, maigre félin des caves, mais aussi bien d'un livre, le réel ainsi nommé ne supposant aucune forme spécifique" (152). Le guerrier d'Ozhir et l'écrivain de *Ressemblances* indiquent ainsi que la forme du divin importe moins que le pas qu'elle représente vers une énigme plus originelle, et qui n'est cependant que de surface, sans "forme spécifique" - "Dépourvue de profondeur [...] vraie profondeur de la surface: le seul abîme est celui de la ligne" (97) - comme s'il fallait la laisser à son retrait pour que ce qui est soit, selon une fatalité, sans loi ni légitimité. C'est une interprétation légitime de *Ressemblances* que de voir dans ce roman l'abîme d'une énigme qui précède toutes les mises en forme divines.

A la fin de *Ressemblances*, la nuit renonce devant le visage de Lauze qui est à l'image de l'homme. Elle renonce car le visage "déborde" l'emprise de la nuit, s'écarte, si l'on veut, de son obscurité absolue. Davantage que la fin d'un Dieu, la présence de la nuit dans *Ressemblances* signale aussi bien dans son retrait la vanité des miroirs divins que l'homme se donne, que la quête immémoriale et, certes, ponctuée d'hyperboles divines, d'une impossible ressemblance. La quête thimongienne révèle à la fois l'affirmation mythique, que l'auteur appelle la nuit, d'une contingence originelle, et l'évidence irrémédiable du visage comme souffrance et résilience, surface et hasard: le fait accompli, à la fois indéniable et précaire, d'une injustifiable et irrécusable présence.

À la fin du récit, la nuit se retire. Elle fait retraite non pas devant la puissance divine de la Genèse qui sépare lumière et ténèbres, mais devant la mystérieuse inviolabilité d'un visage humain que le texte présente comme une offrande: "Terrible car ouvert irrémédiablement et sans défense. [...] Où prendre ce qui de tout côté déborde?" (107-08). Le récit glisse d'une improbable théogénèse à la fatalité épiphanique du visage de l'homme à partir d'un en-deçà infigurable. La fin du roman apparaît ainsi au lecteur comme une origine des temps: c'est la présence têtue d'un visage humain qui demeure à la fois dans son inviolabilité et sa contingence. On le voit, l'ombre thimongienne n'est pas, *in fine*, celle, nietzschéenne, de Dieu, mais l'énigme que l'homme est à lui-même.

Dans la tragédie classique, les dieux imposent tôt ou tard une limite à l'hubris des hommes. Les cadavres qui jonchent la scène au dernier acte sont le rappel, explique Levinas (64), des limites imposées par les puissances supérieures. Dans *Ressemblances*, c'est le scénario inverse: Dieu revêt à la fin son vrai visage, celui de l'homme éternel. Au bout du compte, Raymond-Thimonga nous dit que Dieu est l'homme dans le mystère de sa propre et infigurable présence. Dans un tel scénario, l'identité humaine ne se mesure plus à l'aune ultime d'un divin désormais démasqué, mais à celle, infigurable, du chaos d'une origine qu'il faut constamment réenvisager.

Une enquête détournée

On retrouve les thèmes du suicide et de l'agonie dans *L'enquête* de Philippe Claudel. Le personnage principal, appelé "l'Enquêteur", est dépêché par son agence dans une ville anonyme où se trouve "l'Entreprise" - c'est ainsi que la nomme l'Enquêteur - où se sont produits, c'est en tout cas ce que l'investigation doit déterminer avec certitude, plus d'une vingtaine de suicides. Dès son arrivée en gare, tout se ligue, semble-t-il, pour que son travail se fasse dans les pires conditions et, c'est du moins ce qu'il en vient parfois à penser, n'aboutisse pas. Rien, en effet, ne se déroule comme prévu et tout se passe au contraire comme si la ville elle-même, qui se confond avec l'Entreprise tant il est difficile d'établir des limites

claires entre l'une et l'autre, obéissait à des codes capricieux et incompréhensibles qui rendaient son travail impossible. On pense aux tentatives infructueuses de Joseph K dans *Le procès* ou de K dans *Le château*. Les situations absurdes dans lesquelles se trouve l'Enquêteur, et qui semblent toutes conçues, sans qu'on puisse jamais l'affirmer, pour l'affaiblir et l'humilier, le remettre en selle pour mieux le désarçonner, le réduisent à un désespoir qu'il s'efforce de surmonter, vaille que vaille, à plusieurs reprises. Mais tout va de plus en plus mal, malgré quelques répit ou sursauts à propos desquels l'Enquêteur se demande non sans raison s'ils ne seraient pas parties intégrantes d'un jeu ou d'une expérience, voire d'une enquête parallèle, dont il serait lui-même l'objet ou le bouffon, ou simplement une partie insignifiante. Tous ses efforts sont comme neutralisés.

L'Enquêteur est déshumanisé, transformé en un être grotesque qu'un enfant malicieux s'amuserait à déguiser et à maquiller pour le transformer en clown. Malmené par les circonstances et comme baladé selon les caprices d'une instance invisible, il en vient donc peu à peu à envisager la possibilité que son enquête trouve place dans un enjeu bien plus vaste et qui la rende inutile. À l'instar d'Édipe ou du héros shakespearien, il devient, du moins s'en convainc-t-il, l'objet ou le jouet de quelque puissance supérieure. Tout se passe comme si tout était fait pour que les signes qu'il croit percevoir et interpréter dans tel ou tel sens prolongent sa confusion et minent son espoir de comprendre ce qui est en train de lui arriver. Et cette situation lui paraît d'autant plus insupportable que son enquête porte sur un sujet grave, urgent et profondément humain: celui du suicide de vingt-trois personnes au sein de l'Entreprise. L'univers de l'Enquêteur est ainsi défini tout à la fois par l'urgence et la ténacité, le désespoir et le clownesque. La dimension tragique y est celle, beckettienne, du traitement comique et souvent grotesque des attentes pourtant essentielles et vitales du héros: par exemple, lorsque l'Enquêteur se trouve devant l'entrée du bureau du Responsable, une lumière aveuglante l'empêche d'y pénétrer. Deux registres sont mis en présence: d'un côté, le drame sacré, avec toute la pompe et les effets spéciaux liés à la présence du *deus ex machina*; de l'autre, au contraire, le désenflement de la farce, celle d'un homme aveuglé par un projecteur mal réglé, qui porte une blouse trop longue et qui traîne par terre, des vêtements fripés et tachés, et qui est de surcroît affublé d'un nez qu'on imagine rouge et enflé puisqu'il a "une fièvre de cheval". Et cet aspect théâtral, mais d'un théâtre qui relève du grotesque au moment où l'attente est la plus noble, est d'ailleurs accentué par les trois coups qu'il a portés précédemment sur la porte du Responsable pour signaler sa présence, et par l'attitude du Responsable lui-même qui se livre à quelques numéros d'acrobatie pour montrer qu'il est encore à la hauteur de sa tâche. Le Responsable, dont l'Enquêteur attendait enfin des réponses, est d'ailleurs une sorte de concaténation des problèmes rencontrés par le personnage principal: irrationnel, paranoïaque, cyclothymique (moments d'enthousiasme puis de déprime), il est plein de bonne volonté mais ne sait rien et ne sert à rien.

Reste cependant une présence, tutélaire et énigmatique, que l'Enquêteur retrouve un peu partout dans la ville dès le début du récit: celle d'un vieillard digne, au sourire amical et compatissant, représenté dans une photographie à l'ubiquité à la fois médiatique et divine, comme si Dieu servait les intérêts supérieurs d'une grande marque. La présence du vieillard produit cependant un effet d'originalité ou d'authenticité, si on peut exprimer les choses ainsi. Dans un premier temps, le visage semble même donner un sens à l'Entreprise, voire une éthique qui indique que tout ne va pas à vau-l'eau. Mais, ici encore, le brouillage des signes affecte la figure tutélaire du Fondateur (c'est ainsi que l'Enquêteur nomme le vieillard) et souligne un processus de désappropriation dans un monde qui est devenu étranger à l'homme et où l'action est dénaturée par des systèmes gestionnaires qui fonctionnent à l'écart, pourrait-on dire, comme des dispositifs automatiques et contingents. Si plusieurs formes de résistance au non-sens sont ainsi convoquées: la raison, l'opiniâtreté et la détermination, le sens du devoir, la philosophie ("les mêmes soupes" [183]), l'espoir et même l'affirmation de la liberté par la révolte devant ce travail de Sisyphe auquel l'Enquêteur se trouve confronté, toutes les tentatives échouent. Certes, l'Enquêteur enregistre ici et là quelques réussites ponctuelles, mais celles-ci s'avèrent bien vite inaptées à lui faire comprendre ce qui se passe.

C'est l'Entreprise dans son infigurable totalité qui semble la clé du récit: sa description, milieu anxigène, pathogène, qui est partout et dont le centre est nulle part, insiste sur l'insignifiance des êtres humains qui y travaillent. Bien sûr, Claudel reprend ici la critique d'un capitalisme international qui instrumentalise l'humain: tous les personnages ou presque sont nommés par la fonction qui est la leur: le Gardien, le Guide, le Responsable, le Psychologue, etc. À l'essentialisation de la fonction, du rouage, correspond la réification de l'humain réduit à une unidimensionnalité marcusienne. Les ballotements subis par l'Enquêteur, maltraité puis, sans qu'il puisse comprendre pourquoi, traité avec égards et amitié (notamment au milieu d'une foule de réfugiés affamés, comme s'il s'agissait de respecter une certaine échelle des êtres), rendent compte de la capacité cynique que possède le capitalisme moderne de phagocyter toute situation pour la faire fonctionner à son avantage. C'est dans ce contexte que l'image divine du Fondateur se trouve récupérée: de concept théologique, son ubiquité devient ici une stratégie marketing. L'Entreprise revêt ainsi pour le lecteur les dehors du nouvel ordre universel: par métonymies successives, elle est France Télécom⁵, l'Occident, le système économique mondial, le capitalisme, un monde sens dessus dessous.

Mais à cette interprétation, il faut en ajouter une autre, sans doute plus fondamentale pour l'auteur des *Âmes grises* et du *Rapport de Brodeck*: l'Entreprise désigne aussi par son nom le projet par quoi se définit l'être humain: un être qui

entreprenant, qui se projette et enquête, et dont le rapport avec le monde est avant tout un rapport de compréhension-ou d'unification, comme le rappelle Camus dans *Le mythe de Sisyphe*. Au-delà de la critique évidente de la machine capitaliste sans frein ni garde-fou et qui broie de l'humain, il y a aussi dans ce récit de Claudel un versant anthropologique plus radical qui fait de l'Enquêteur une figure moderne de Job. La différence, cependant, est que là où le Juste de la Bible rencontrait un Dieu terrible et tout-puissant qui lui signifiait tout à la fois son insignifiance, sa compréhension nécessairement débile de créature mais aussi la confiance du Très-Haut et le renouvellement de l'Alliance dans l'affirmation d'une justice rendue au multiple, l'histoire de l'Enquêteur finit dans un trop-plein de lumière où il se découvre "un travailleur de l'inutile" (270-71). Si la lumière représente chez Claudel le terme de l'Enquête, alors il faut comprendre que "faire toute la lumière" ici ne suffit pas.

Affamé, épuisé, malade mais encore soucieux de l'enquête à mener et au moins aussi opiniâtre que le personnage biblique, l'Enquêteur se trouve dans une salle d'attente qui est entièrement blanche. La salle s'ébranle; d'abord soulevée et transportée, tout se calme au bout d'un moment, et la salle immaculée retrouve son immobilité. La porte s'est ouverte, et l'Enquêteur quitte l'espace dans lequel il était enfermé. Il se rend alors compte qu'il se trouve désormais dans un immense désert où sont éparpillés sans ordre des milliers d'autres conteneurs qui ressemblent à celui dont il vient de sortir par accident. La lumière, omniprésente et ne ménageant aucune ombre malgré tous les volumes déposés au hasard, est aveuglante. De chaque boîte proviennent des cris, des hurlements d'êtres humains qui meurent de froid et qui supplient qu'on les laisse sortir. Survient alors de nulle part le vieillard dont l'Enquêteur constate la ressemblance avec les photographies qu'il a pu remarquer, ça et là, dans la ville, dans son hôtel et même sur un porte-clés: le Fondateur. Mais, là encore, déception: contrairement au Dieu tout-puissant de l'Ancien Testament, le Fondateur, qui est manifestement plus qu'homme, ne serait-ce que parce qu'il ne se liquéfie pas comme l'Enquêteur qui, à la fin, disparaît entièrement dans son absence de substance, est présenté comme un Dieu pitoyable; il ne sait pas ce qu'on attend de lui et le rôle qu'il est censé jouer. Il est aussi perdu que l'Enquêteur. Le Fondateur explique: "On m'a mis un balai dans les mains, je ne sais plus quand, mais ça ne rime pas à grand-chose. Quelle est ma fonction?" (277), demande-t-il avec insistance à l'Enquêteur. Avec son balai à la main il rappelle le prêtre que Philippe Claudel décrit dans *Le rapport de Brodeck* (également une enquête) et qui se compare, lui, à un égout.

C'est en effet à l'avant du monde que l'Enquêteur a affaire au terme d'une enquête avortée où la cruauté de la lumière signifie l'évidence d'un non-sens définitif, la nuit de la raison. Lorsque le Fondateur s'adresse à l'Enquêteur qui est aveuglé par la lumière et lui déclare: "Ici c'est en se bandant les yeux qu'on réussit à voir" (262), la référence à Œdipe ne signifie pas ici un ordre autre, une

transcendance, mais la condition de cécité ultime qui caractérise l'être humain dans un monde qui ne l'a pas en sa garde. Ne pas voir ne signifie pas ici voir davantage que le visible mais, bien au contraire, ne pas se laisser abuser par ce que la lumière révèle et qui est cependant tout le révélabile. La question du suicide retrouve ainsi sa signification camusienne dans un monde qui n'est pas à la mesure de l'homme de raison et de cœur qu'est l'Enquêteur: "Si l'homme s'attardait perpétuellement à l'impossibilité de l'identification de soi, il ne lui resterait pas d'autres issues, pour le dire sans ménagement, que le suicide - la seule qu'apercevaient les stoïciens - ; pas d'autre moyen pour abolir ce que l'on est dans l'état de non-liberté, pour annuler la contingence"⁶.

Ressemblances et dissemblances

On le voit: nuit thimongienne ou lumière claudélienne, dans les deux cas le Dieu démissionnaire se confond avec la défaite de la raison. Comme dans *Ressemblances*, le divin claudélien se caractérise par son insuffisance. Tout juste bon, dans un rôle périphérique, à s'occuper d'un désert d'hommes ou de morts (les boîtes sont autant de cercueils, l'ébranlement peut être compris comme la mise en terre et la blancheur comme le cliché de l'au-delà), il n'est plus l'aboutissement de l'enquête mais l'ultime et pitoyable témoin d'un non-sens originaire. Les deux romans se lisent ainsi comme la représentation d'une humanité en proie à l'absence de fin à travers la défiguration du divin et de son mythe fondateur et salvateur. On croyait s'adresser à Dieu, les deux récits nous font comprendre que l'on parlait à un mythe qui nous protégeait de quelque chose de plus fondamental:

Qu'est-ce que vous imaginez? demande le Fondateur à l'Enquêteur. Que j'en sais plus que vous? Parfois on bricole, on essaie d'inventer et tout vous pète dans les doigts. Vous voulez arrêter l'hémorragie, mais plus moyen! Que faire alors? Se morfondre? Non, moi, j'ai simplement décidé de tourner le dos. La lâcheté n'est pas le défaut que l'on croit. Le courage fait souvent plus de dégâts. Qu'ils se débrouillent! (273)

L'échec de *L'enquête* suggère une forme définitive de défaite ou de désœuvrement: mention est faite à la fin d'un goutte-à-goutte, comme si l'Enquêteur était mourant dans un lit d'hôpital, peut-être à la suite d'une tentative de suicide, et se racontait à lui-même *a posteriori*, sur un mode onirique et délirant, les péripéties de sa propre histoire et sa volonté d'en finir avec un monde où tout s'était ligué, par malveillance ou par indifférence, pour lui rendre la vie impossible. Certes l'auteur conserve le contexte "juridique" du *Livre de Job* et les souffrances imméritées de l'Enquêteur, mais seulement pour opérer *in fine* un renversement total: l'apparition d'un Dieu désemparé ne résout rien. Rongé par l'incompréhension, le Job moderne

s'enfonce dans son tas de fumier. Si l'Enquêteur se "rétracte et [s']afflige sur la poussière et sur la cendre"⁷, ce n'est pas devant les décisions incompréhensibles du Très-Haut qui l'a en sa garde, mais face à une insupportable et injustifiable souffrance qui est celle du monde comme il va. L'histoire de l'Enquêteur⁸ et des vingt-trois suicides trouve ainsi son pendant dans "l'Histoire humaine" (240), dans un monde sans visage et décrit comme un "chaos biologique" (230).

Cette image très explicite du roman de Claudel est sans doute plus désespérée que la résistance du visage à la fin de *Ressemblances*: au terme de *L'enquête*, il ne reste rien sinon un Dieu hagard et un homme qui se vide de sa substance dans une lumière dépourvue de signification. Dans *Le paquet*, une pièce publiée par Claudel en 2010, un personnage, seul sur la scène, porte un paquet lourd et encombrant, rempli de "nos bassesses, nos veuleries, nos promesses reniées, toute la laideur du monde et celle de nos actes" (79). Mais rien ne sera offert pour soulager l'homme du poids de son paquet. "Le saccage est notre nature" (55), dit-il. Il est pauvre, constate le plus grand fardeau qui est le sien dans un monde inéquitable mais ne s'exclut pas du saccage universel. Lui aussi, il voit, mais sa lucidité ne fait qu'ajouter aux ténèbres de son désarroi. Chez Claudel, le capitalisme n'est que l'exacerbation d'un mal radical.

Cette fatalité de l'échec se trouve également dans *Le rapport de Brodeck*. À l'instar du thème principal de *L'enquête* et des *Âmes grises*, *Le rapport de Brodeck* se présente d'abord comme un travail de décrypteur: ancien déporté, Brodeck doit mener une enquête sur le meurtre d'un étranger par tous les hommes de son village. Le récit prend place dans une histoire qui rappelle celle de l'Europe du vingtième siècle. La référence à l'allemand indique que l'auteur s'inspire de la montée du nazisme dans les années trente. Bien que l'identité de l'étranger (l'*Anderer*) demeure imprécise, il est permis d'imaginer qu'il s'agit d'une présence divine: il a un sourire "qui ne paraissait pas de ce monde" (304); ses vêtements (comme ceux de l'Enquêteur) le désignent comme autre. À la question du maire qui lui demande son nom: "Un nom, ce n'est rien, je pourrais être personne, ou tout le monde. [...] Tout dépend de vos croyances, monsieur le Maire, tout dépend de vos croyances, je vous laisse seul juge..." (258). Le contexte de la guerre, que le lecteur retrouvera dans la peur larvée et l'intimidation anonyme de *L'enquête*, témoigne de la nature profondément mauvaise de l'homme. L'étranger accuse: les dessins qu'il expose de certains notables du village ont une dimension quasi divinatoire. Ils révèlent ce que sont véritablement les personnes décrites: "Les paysages qui m'avaient paru quelconques se mirent à s'animer et les visages racontèrent les secrets et les tourments, les laideurs, les fautes, les troubles, les bassesses" (344-45). À la fin du récit, l'*Anderer* est assassiné par le village, et le rapport de Brodeck est brûlé. Dans *L'enquête* comme dans *Le rapport de Brodeck*, Dieu, mais aussi l'écrivain, est archiviste pour rien.

Sans doute peut-on donner aux récits de Claudel et Thimonga une interprétation durkheimienne: les dieux meurent, explique Jacques Bouveresse, "quand les peuples meurent, parce qu'ils ne sont que 'les peuples pensés symboliquement'" (205). Mais les deux romans sont plus ambitieux: c'est le divin comme mythe qui ne fonctionne plus; la machine à faire des dieux est cassée. La déréliction de Vincent Lauze et du Fondateur révèle l'impossibilité d'échapper au mal par le haut, par le salut, si on peut dire les choses ainsi. Vincent Lauze est un Dieu las, déçu, qui préfère disparaître plutôt que de reconnaître son image dans une création animée par la destruction. Dans *L'enquête*, la révélation finale n'est pas celle du divin dans sa majesté, mais de l'énigme que Dieu est devenu pour lui-même au regard du monde, un Dieu démobilisé et privé d'efficace, un Dieu contingent, sur la touche, et qui renvoie l'homme à la cruauté d'une histoire qui marche à l'aveugle. Le malheur, ici, n'est pas celui que subit une volonté annihilée par un ordre supérieur, mais un impouvoir qui frappe la conscience dans son injustifiable présence. Que ce soit chez Claudel ou Raymond-Thimonga, la relégation du divin signifie le mystère d'indéniableté et de violence que l'homme devient pour lui-même lorsqu'il se confond avec ce qui, en lui, l'excède et ne signifie rien sinon l'éternel retour d'une nuit sans réponse. Chez Raymond-Thimonga et Claudel, le récit fondamental, désormais, ne porte plus sur la mort de Dieu mais sur sa fiction comme témoignage à l'instruction du procès de l'espèce humaine. Ramenée sur terre où elle est née, la figure divine se défait ainsi à l'image d'un homme démythifié et qui, après des millénaires de consolations métaphysiques, se retrouve face au mystère têtue et obscur de sa propre contingence et de son indéniable propension au mal.

LINFIELD COLLEGE (OR)

Notes

¹*L'adversaire* d'Emmanuel Carrère et le succès récent de son essai, *Le royaume*, sont deux exemples de l'intérêt des écrivains (et de leur lectorat) pour un sujet qui n'a rien perdu de son urgence existentielle. On trouve cette urgence chez de nombreux auteurs. Chez Volodine, par exemple, comme chez Philippe Renonçay, Lorette Nobécourt, Tristan Garcia, Robert Alexis, Bruce Bégout, Pierre Jourde, Thierry di Rollo, Régis Jauffret, etc., une réflexion est en cours sur le divin sous la forme de fictions métaphysiques.

²"Luttes nouvelles. - Bouddha mort, on montra encore pendant des siècles son ombre dans une caverne; une ombre énorme et effrayante. Dieu est mort; mais tels sont les hommes qu'il y aura peut-être encore pendant des millénaires des cavernes dans lesquels on montrera son ombre... Et nous..., il faut encore que nous vainquions son ombre" (Nietzsche parag.108).

³ Ce que Domenach appelle l'impossibilité de "donner du sens" (274); ou encore un "équarrissage" chez Nobécourt: "Il n'y a rien à résoudre et cette non-question rend la vie insupportable à chacun" (18-19).

⁴ Un passage qui rappelle une scène célèbre des *Frères Karamazov* à laquelle Raymond-Thimonga a sans doute songé. Il s'agit de l'épisode dans lequel le "Grand Inquisiteur" interroge Jésus réapparu soudainement parmi les hommes: "Que pouvons-nous faire d'une telle visite: hors Écriture, hors prophéties, hors toute vraisemblance? [...] Ta venue constitue moins un miracle qu'une lamentable incongruité" (29-30).

⁵ Il est possible que la vague de suicides survenue à France Télécom - 35 employés en 2008 et 2009 - ait servi d'inspiration à *L'enquête*. Voir *Libération*, "L'enquête sur les suicides à France Télécom est close", <www.liberation.fr/societe/2015/01/06/l-enquete-sur-les-suicides-a-france-telecom-est-close_1174705>.

⁶ Günther Anders. "Pathologie de la liberté - essai sur la non-identification". *Recherches philosophiques* 6 (1937): 22-54. <www.lesamisdenemesis.com/?p=84>.

⁷ Job, *La Bible de Jérusalem* (Desclee de Brouwer, 1975): 42:6.

⁸ Dans le chapitre 36, l'Enquêteur est incapable de se rappeler son nom. Il a beau chercher, se creuser la tête, rien ne lui revient: révélation, anagnorsis négative par laquelle la déshumanisation est consommée.

Références

- Bouveresse, Jacques. *Peut-on ne pas croire?* Marseille: Agone, 2007.
- Claudel, Philippe. *L'enquête*. Paris: Stock, 2010.
- _____. *Le paquet*. Paris: Stock, 2010.
- _____. *Le rapport de Brodeck*. Paris: Stock, 2007.
- _____. *Les âmes grises*. Paris: Stock, 2003.
- Carrère, Emmanuel. *L'adversaire*. Paris: Gallimard, 2002.
- _____. *Le royaume*. Paris: P.O.L., 2014.
- Domenach, Jean-Marie. *Le retour du tragique*. Paris: Seuil, 1967.
- Dostoïevski, Fiodor. *Les frères Karamazov*. 1880. Trad. Henri Mongault. Paris: Gallimard, 1952.
- Levinas, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*. Paris: Fata Morgana, 1975.
- Nietzsche, F.W. *Le gai savoir*. Paris: Gallimard, 1950.
- Nobécourt, Lorette. *L'équarrissage*. Paris: Mille et une nuits, 2001.
- Raymond-Thimonga, Philippe. *L'éternité, de temps en temps*. Paris: Mercure de France, 1990.
- _____. *Ressemblances*. Paris: Desclée de Brouwer, 1997.
- Voltaire. *Romans et contes*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.