

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MEMOIRE

PRÉSENTÉ À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE ÈS ARTS (ÉTUDES LITTÉRAIRES)

PAR

JACQUES PAQUIN

B. Sp. EN LETTRES (ÉTUDES FRANÇAISES)

LA VIOLENCE

COMME STRUCTURE DYNAMIQUE

DE L'OEUVRE DE BERNARD CLAVEL

DÉCEMBRE 1983

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

à mon père

à ma mère

Il y a Guernica la toile
et Guernica mille fois partout

(Louis Jacob, Sur le fond de l'air,
Écrits des Forges, Trois-Rivières,
1984).

REMERCIEMENTS

Je ne saurais trop remercier M. Purmentier pour ses encouragements répétés, ses conseils judicieux et son souci d'implication personnelle dans cette aventure intellectuelle que constitue la rédaction d'un mémoire.

Merci également à Linda qui a grandement contribué à la confection matérielle de ce mémoire, ainsi qu'à Céline qui a bien voulu prendre la relève pour les corrections à effectuer.

Enfin, je dois beaucoup à Lise, qui depuis quelques années déjà, "supporte" les hauts et les bas de ce vieux thésard que je suis.

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS	iii
INTRODUCTION	1
PREMIERE PARTIE: VIOLENCE ET STRUCTURE ROMANESQUE	
CHAPITRE 1: OEUVRE OUVERTE, OEUVRE FERMÉE	6
1. L'oeuvre ouverte	7
2. L'oeuvre fermée	11
CHAPITRE 2: RÉCIT ROMANESQUE ET RÉCIT MYTHIQUE ...	14
CHAPITRE 3: VIOLENCE ET AUTORITÉ PATERNELLE	25
CHAPITRE 4: VIOLENCE ET AUTORITÉS SOCIALES	34
1. La hiérarchie sociale	35
2. Le milieu de travail	42
3. L'appareil judiciaire	46
DEUXIEME PARTIE: VIOLENCE ET THÉMATIQUE	
CHAPITRE 1. LES FIGURES FÉMININES	50
CHAPITRE 2. LA MORT	68
CHAPITRE 3. LE SACRIFICE	81

TROISIÈME PARTIE: VIOLENCE ET CRÉATION

CHAPITRE 1. HISTOIRE ET ROMAN	91
CHAPITRE 2. VIOLENCE ET ÉCRITURE	101
CONCLUSION	112
BIBLIOGRAPHIE	120

AVANT-PROPOS

Avant d'aborder l'hypothèse centrale de notre mémoire, nous tracerons un bref historique de la réception de l'oeuvre de Bernard Clavel par la critique littéraire. Notre propos est d'ailleurs motivé par l'absence d'études rigoureuses de l'oeuvre de Clavel tant dans les revues littéraires que dans la critique universitaire.

En 1968, quelque temps avant l'attribution du Prix Goncourt pour Les fruits de l'hiver, l'écrivain d'origine jurassienne possède à son actif une oeuvre déjà considérable: dix romans dont le premier remonte à 1956 avec L'ouvrier de la nuit.¹ En outre, Clavel s'est mérité des prix aussi prestigieux que le Prix Eugène Le Roy pour L'Espagnol(1959), le Prix Populiste pour La maison des autres(1962) et le Grand

1. La majeure partie de notre propos doit beaucoup à l'excellente et judicieuse étude de Michel Bagon, Bernard Clavel, Paris. Editions Seghers. 1975, 180 p.

Prix de la Ville de Paris pour l'ensemble de son oeuvre en 1968. À cette époque, peu de critiques se soucient de l'oeuvre de Bernard Clavel si ce n'est la presse communiste ou anarchiste;² la critique officielle, alors représentée par Alain Bosquet, boudait, voire méprisait cette oeuvre d'inspiration prolétarienne et qui plus est, de diffusion populaire.

Pourtant, la remise du Prix Goncourt à Bernard Clavel cause un scandale littéraire sans précédent tant dans les milieux intellectuels bourgeois que dans la gauche institutionnalisée dont Aragon est l'éminent représentant. Nous ne nous étendrons pas sur les manœuvres et les insultes publiques dont a usé l'une des têtes de proue du P.C.F. pour nuire à la nomination de Clavel; en revanche, nous retiendrons que la gauche comme la droite ont commencé d'être hostiles au peintre des moeurs populaires lorsque ce dernier a connu un succès de lecteurs et non pas de critiques.

Trois années plus tard, le même scénario se produit lors de l'élection de Clavel à l'Académie Goncourt: l'institution littéraire revient à la charge et pousse les hauts cris devant la popularité de l'écrivain prolétaire. De fait, ce qu'on refuse d'admettre, c'est qu'un écrivain de talent soit lu et apprécié par le vaste public. D'ailleurs, les premiers

2. En 1958, Le Canard enchaîné fonde et décerne le Prix des Petits Pères à Qui m'emporte (Le tonnerre de Dieu) pour protester contre le silence dont les critiques ont entouré ce roman. Il est à noter que ce prix n'a été décerné qu'à cette occasion.

succès de Clavel lui viennent de l'adaptation télévisée de L'Espagnol en 1967.³ C'est donc dire que ce n'est pas la critique mais les libraires, les bibliothèques, bref le grand public qui lui était fidèle bien avant le couronnement du Goncourt et de l'Académie.

Aujourd'hui, alors que la France éprouve de sérieuses difficultés aussi bien sur le plan de la créativité que sur celui de la diffusion et de la traduction aux Etats-Unis (résultat sans doute de l'impopularité du Nouveau roman), Bernard Clavel continue de bénéficier d'un succès populaire qui ne doit rien à la critique littéraire.⁴

-
- 3. Il peut être amusant de noter qu'un écrivain taxé de traditionnel par une certaine "avant-garde", ait recours à l'audio-visuel pour la diffusion d'une oeuvre littéraire; le petit écran demeure en effet l'un des moyens les plus modernes de diffusion populaire.
 - 4. Le dernier roman de Clavel, Harricana (Paris, Albin Michel, 1982, 280 p.) est rapidement devenu un best-seller tant au Québec qu'en France.

INTRODUCTION

L'oeuvre de Bernard Clavel, comme nous l'avons souligné dans notre avant-propos, s'est imposée malgré et en dehors des canaux officiels de la critique universitaire et autre. Certes, on reconnaît maintenant ouvertement le talent de l'écrivain: pourtant, les articles consacrés aux œuvres les plus récentes nous ont laissé perplexe. De nombreux journalistes se sont en effet réfugiés dans un style complaisant qui se limite à qualifier l'œuvre de "généreuse", négligeant ainsi d'en souligner l'articulation profonde. À vrai dire, ils succombent aux préjugés habituels envers la littérature d'expression populaire: on apprécie l'authenticité du témoignage sans se pencher sur l'organisation esthétique du texte littéraire.

Notre mémoire se veut une correction modeste à cette lacune, et s'appuiera sur des recherches orientées vers le rôle que peut jouer la violence chez un militant pacifiste, objecteur

de conscience et partisan de l'abolition de la peine capitale. Notre but, par ailleurs, n'est pas de souligner les contradictions entre le discours idéologique et le discours romanesque. Nous croyons, au contraire, que la violence pousse constamment le créateur à se définir par rapport à la société mais aussi à questionner son écriture même.

Depuis Hegel, on a décrit la violence comme la sage-femme de l'Histoire: la création artistique, tributaire des révolutions sociales, est elle-même portée par le souffle de la violence. De tout temps, la violence a inspiré, d'une manière ou d'une autre, les grands courants de la création en général.

Les toiles de Jérôme Bosch et de Brueghel à la fin du Moyen Age, ou le "Massacre de Scio" de Delacroix au siècle dernier et enfin la tristement célèbre "Guernica" de Picasso témoignent du pouvoir et de la fascination qu'exerce la violence sur le plan de la création artistique. Le domaine des lettres a donné naissance à des écrivains comme Lautréamont, Artaud et Bataille qui ont fait de la violence une profession de foi; par la suite, l'avènement des deux guerres mondiales a obligé les créateurs à poser le problème de la violence d'une manière totalement différente: on dénote chez les écrivains d'après-guerre une inquiétude croissante devant le danger imminent de la guerre atomique.

Notre mémoire s'intéresse à l'insertion de la violence dans l'oeuvre de Bernard Clavel. Trois volets principaux cernent les différents points d'articulation de la violence comme dynamique de l'organisation romanesque, à savoir: les aspects structurel, thématique et conceptuel de l'écriture romanesque.

La première partie étudie d'une part, les rapports qu'entretient la violence avec la ligne narrative et d'autre part, ceux qui s'exercent dans la relation paternelle, cette dernière préfigurant le type de liens qui se tissent entre les personnages et les différentes catégories sociales.

Ainsi, après avoir distingué les modes de composition linéaire et cyclique de l'oeuvre (ce dernier mode déterminant l'univers tragique de la violence), nous introduisons le mythe, fondé exclusivement sur un événement violent.

Nous observerons, par la suite, que les rapports entre le père et le fils sont également motivés par la violence et qu'ils déterminent, chez le fils, ses rapports ultérieurs avec l'appareil d'État.⁵ Pour clore la première partie, nous dégageons un profil des rapports sociaux qui s'appuie sur l'hypothèse suivante: le potentiel de violence, chez Clavel, est proportionnel au degré d'abstraction entre les individus et

5. Lorsque nous parlerons du "fils", il faudra entendre également tout personnage (masculin ou féminin) qui entretient une relation privilégiée avec la figure paternelle.

leur travail d'une part, et entre les individus et les représentants de l'État (ou du capital) d'autre part. La première partie, dans son ensemble, vise donc à démontrer que la violence structure à la fois la ligne narrative et les relations entre les personnages ou les catégories sociales qu'ils incarnent.

La deuxième partie de notre argumentation pose la violence comme génératrice d'une thématique propre à Bernard Clavel. Nous avons relevé trois thèmes susceptibles d'étayer notre hypothèse: les figures féminines, la mort, le sacrifice. À ce stade de notre étude, nous serons forcé d'abandonner le déroulement strict de la première partie, les thèmes choisis devant être traités séparément.

La violence est à la source d'un imaginaire féminin en apparence sous-exploité chez un écrivain qui privilégie les muscles et le labeur physique. La conception de la mort, tout comme la violence, représente le meilleur outil d'investigation d'une civilisation et par conséquent, de l'univers romanesque.

Enfin, la violence est elle-même créatrice d'un thème qui demeure en filigrane dans l'œuvre de Clavel: le sacrifice. On ne peut le déceler que si on l'examine par le biais de la violence. Cette dernière, outre sa fonction déterminante au niveau de la structure romanesque, détient donc également un

pouvoir créateur dans la thématique.

La troisième partie souligne le rôle fondamental que joue le phénomène de la violence dans la conception de l'écriture. En premier lieu, nous posons le problème de l'insertion de l'Histoire (elle-même fondée sur la violence) dans l'œuvre romanesque d'un écrivain militant pacifiste. En second lieu, nous reprenons les grands arguments des chapitres précédents pour les fondre dans une conception globale de l'écriture.

Nous avons choisi d'embrasser la totalité de la production romanesque pour soutenir notre démonstration: nous croyons que la violence est omniprésente, quels que soient les sujets dont s'inspirent les romans de Clavel. Si des chapitres s'attachent davantage sur certains romans, c'est que ces derniers représentent les exemples propres à clarifier notre démarche.

Les trois grandes parties de notre mémoire (Violence et structure narrative, Violence et thématique, Violence et création) sont donc autant de points d'articulation que génère la dynamique de la violence.

- PREMIÈRE PARTIE -

VIOLENCE ET STRUCTURE ROMANESQUE

CHAPITRE 1

OEUVRE OUVERTE, OEUVRE FERMÉE

La première partie de notre étude traitera de la violence comme dynamique de l'oeuvre de Bernard Clavel à partir de la structure même du récit romanesque. Ce rapport étroit entre la structure narrative et le processus dynamique de la violence se vérifie d'abord au niveau du degré d'ouverture ou de fermeture du récit. Nous effectuerons donc un premier découpage pour distinguer deux concepts généraux: l'oeuvre "ouverte" et l'oeuvre "fermée".

La distinction entre ces deux types de récits est fonction d'une part, du rapport entre la situation initiale des personnages au début du roman et celle qu'on retrouve à la fin de l'intrigue; d'autre part, ce rapport détermine le mode de composition spécifique à chacun des deux types d'ouvertures observées. L'oeuvre ouverte utilise le mode de composition

linéaire, c'est-à-dire qu'elle se caractérise par un changement dans la condition sociale et morale des personnages qui peut se prolonger au-delà de la narration.

En revanche, l'oeuvre fermée est fonction du mode de composition cyclique: la transformation des protagonistes n'est effective que sur le plan moral.¹ Aussi, les points de départ et d'arrivée de la ligne narrative coïncident, emprisonnant le héros ou l'héroïne dans l'univers cyclique.

C'est donc la conclusion du récit qui seule nous permet de mesurer le changement de conditions des personnages.

1. L'oeuvre ouverte.

La technique romanesque de l'oeuvre ouverte a fréquemment recours à une forme d'épilogue pour faire ressortir le chemin parcouru entre la fin de l'action proprement dite et la fin du roman.

Par exemple, l'épilogue, qui donne son titre au dernier chapitre de L'hercule sur la place, permet de faire le point sur une période de vie des personnages escamotée par le chapitre précédent. En bref, le roman raconte l'initiation d'un jeune délinquant, Pierre, par un petit hercule de foire, Kid Léon, jusqu'au moment où son protégé pourra s'assumer et devenir le patron de la baraque des lutteurs. Au chapitre qui

1. Autrement dit, les protagonistes peuvent être forts d'une expérience qui a pu les grandir sur le plan moral, sans toutefois que leur condition de vie initiale ait changé.

précède l'épilogue, le narrateur laisse le lecteur sur la conversion définitive de Pierre au métier de lutteur.² L'épilogue fait franchir au lecteur une période de temps qui s'étend sur quelques mois, peut-être un an. C'est précisément de cette période escamotée dont rend compte la forme de l'épilogue.

Dans L'hercule sur la place, c'est par le biais de la lettre (forme traditionnelle du récit dans le récit) que nous sont contées les dernières péripéties des personnages.

Mon cher Tiennot, je voulais toujours vous répondre, mais vous savez bien que chez nous, c'est le travail qui commande. Je vous donne tout de suite des nouvelles du petit. Il aura trois mois dans huit jours. Il se porte bien, et il a tellement de poigne que Kid prétend que ce sera un lutteur comme son grand-père...³

La suite de l'épilogue informe le lecteur des conditions nouvelles des personnages et de leurs conséquences sur le mode de vie de la communauté foraine.⁴ L'épilogue permet donc de mesurer l'évolution des personnages en rendant compte du nouveau contexte de leur vie.

De manière globale, l'évolution des personnages va de

-
2. Pierre ne rêve plus d'échapper à Kid et au milieu des forains. Il ne croit pas, non plus, que Diane soit tombée enceinte pour le retenir auprès d'elle. De fait, Pierre décide de s'abandonner totalement à sa nouvelle vie.
 3. L'hercule sur la place, coll. "J'ai lu", p. 308. Dans les références qui suivront, nous indiquerons la collection lorsque nous nous référerons à une édition qui n'est pas l'originale.
 4. Pierre est devenu patron de la baraque et il a épousé Diane. Kid Léon a fondé un foyer avec la veuve de Gégène: il rêve de créer un petit cirque dans lequel prendraient part les enfants d'Angèle.

pair avec une ouverture sur des perspectives d'avenir que l'on présume en accord avec une certaine conception du bonheur.

Par exemple, L'hercule sur la place et Qui m'emporte se concluent de manière significative sur la formation du couple et la naissance d'un enfant. L'organisation du triangle familial traditionnel laisse entendre que la destinée respective du héros(Pierre) et de l'héroïne(Simone) se prolongera bien au-delà de leur propre existence. C'est en ce sens que nous pouvons dire que la maturation des protagonistes peut se prolonger au-delà de la narration proprement dite.

Nous interprétons de la même manière ce baptême primitif que Diane, la compagne de Pierre dans L'hercule sur la place, fait subir à son jeune fils. En aspergeant le petit avec l'eau du fleuve, elle retrouve un très vieux rituel hérité des bateliers et qui assure la pérennité des qualités physiques du père:

-Un jour, un vieux de Condrieu m'a raconté qu'autrefois les bateliers baptisaient leurs gosses de cette façon... Elle se tait. Pierre comprend qu'elle veut ajouter quelque chose. Elle se penche vers le petit et dit encore: -C'est comme ça qu'on fait les hommes forts.⁵

Notons, pour terminer, que l'emploi grammatical du présent et du futur contribue à "ouvrir" le cadre à l'intérieur duquel évoluent les personnages.

5. L'hercule sur la place, p. 312.

Tonin, l'infirmier du Tambour du bief, s'achemine, à la fin du roman, vers une nouvelle vie depuis longtemps désirée: prendre sa retraite et rejoindre son oncle pour l'assister dans son travail à la scierie. La combinaison des temps présent et futur exprime la proximité du bonheur qui attend le vieil infirmier:

Puis, sans hâte, poussant sa machine sur ce chemin dont il connaît par cœur chaque bosse et chaque nid-de-poule, Antoine, dit Tonin, dit aussi Peau-Fine, marche vers la forêt où il semble entendre déjà l'oncle Léopold lui dire, un peu bourru: -C'est bon, si tu veux revenir, tu sais que ta place est toujours là.⁶

L'œuvre à structure ouverte se termine toujours par un dénouement heureux, triomphant ainsi de la violence omniprésente dans l'œuvre de Clavel. Elle est aussi essentiellement linéaire puisque l'intrigue fonctionne selon une succession d'événements qui viennent modifier la situation du personnage et le projeter vers l'avenir: par conséquent, le protagoniste peut échapper à la mort et au cycle infernal de la violence. On compte peu de romans construits sur ce modèle: Qui m'emporte(Le tonnerre de Dieu), La maison des autres, L'Hercule sur la place, Le tambour du bief. La plupart des romans de Bernard Clavel, au contraire, reproduisent, à différents degrés, l'univers tragique de la violence. La structure narrative de ces romans se caractérise donc par une fermeture au niveau du récit.

6. Le tambour du bief, coll. "J'ai lu", p. 182-183.

2. L'oeuvre fermée

L'oeuvre fermée se distingue de l'oeuvre ouverte par l'homologie entre le point de départ du récit et son point d'arrivée. Il n'y a donc pas de "passage d'un état à un autre"⁷: le cheminement des protagonistes les ramène fatalement à leur situation initiale. Le mode de composition est par conséquent cyclique parce que le récit se referme sur lui-même et sur la violence dont sont victimes les protagonistes. Du même coup, ce type de récit ne peut aucunement déboucher sur un "devenir" comme le suggère la composition linéaire de l'oeuvre à structure ouverte.

Dans la majorité des romans à structure fermée, la violence et la mort se conjuguent pour opérer cette fermeture de la ligne narrative. Ces deux éléments (d'ordre naturel ou social) ont une fonction essentiellement dramatique qui réduit la destinée des personnages à leur condition première dans le cours du récit. La violence, parfois la mort, entraîne l'échec de la quête ou le rêve des personnages pour les restituer dans leur quotidien.

7. Formule que Todorov utilise pour qualifier les points de déséquilibre de la séquence narrative. cf. Qu'est-ce que le structuralisme?, dans Poétique, p. 82.

Nous donnerons comme exemple la destinée de la jeune serveuse de L'homme du Labrador qui est complètement bouleversée par l'arrivée d'un personnage mystérieux, grand conteur des espaces sauvages du Nord. La jeune femme se laissera bercer par ce désir de liberté que l'homme du Labrador lui a fait naître au fond du cœur. Tous deux caressent ce rêve de partir à l'aventure jusqu'au jour où un inconnu déchire le voile des illusions: Freddy est un mythomane qui s'est inventé un rêve de neige et de glace.

La violence, en même temps que la vérité, éclate au sujet de la manie fabulatoire de Freddy: une altercation entre les deux hommes tourne à la tragédie après que la tête de Freddy eût heurté une marche de granit. La vérité à propos de Freddy fait crever le rêve du couple, provoquant du même coup la mort de l'homme du Labrador. La réalité l'emporte brutalement sur le rêve et ramène la serveuse et toute la clientèle du café (elle-même gagnée par l'exaltation de Freddy) à des préoccupations plus prosaïques. La jeune femme, que l'homme avait baptisée du nom de Nelly, celle qui croyait partir à la conquête des grands espaces nordiques, redevient Sophie Marion, petite serveuse d'un obscur café perdu dans Lyon.

Il y a donc une relation de cause à effet entre la violence (la mort de Freddy) et la fermeture du récit qui coïncide, chez le personnage de Sophie, au retour à une vie sans éclat. Par conséquent, la démarche de l'œuvre fermée se

situe à l'opposé des perspectives d'avenir envisagées dans l'œuvre à structure ouverte. Les protagonistes de l'œuvre fermée sont soumis à une fatalité qui se mesure pour L'homme du Labrador à l'écart entre le rêve d'aventure et une réalité qui s'interpose avec violence.

Cet écart entre l'œuvre ouverte et l'œuvre fermée, entre le désir qui devient réalité et le rêve brisé par la réalité, nous le retrouvons au niveau de deux types de discours: le discours romanesque et le récit mythique.

CHAPITRE 2

RÉCIT ROMANESQUE ET RÉCIT MYTHIQUE

La majorité des romans à structure fermée conjuguent deux types de récit: l'un, le récit principal, constitue l'intrigue proprement dite, soit la succession d'évènements dans le cours du récit; l'autre se définit plutôt comme un "récit dans le récit", c'est-à-dire "une histoire enchaînée dans le récit principal".⁸

Le récit dans le récit se présente sous diverses formes: lettre, légende ou conte merveilleux. Nous en retrouvons un exemple dans ce passage de L'ouvrier de la nuit où la mère décrit à ses enfants un monde fantastique.⁹ Dans certains romans, cependant, le récit dans le récit joue le même rôle que le mythe, c'est-à-dire qu'il raconte une "histoire vraie" et qui plus est, hautement précieuse parce que sacrée, exemplaire et significative.¹⁰

8. Marc Angenot, Glossaire de la critique littéraire contemporaine, p. 88.

9. L'ouvrier de la nuit, Livre de Poche, p. 124.

10. Mircea Eliade, Aspects du mythe, coll. Idées, p. 9

Dans le contexte de la production romanesque, le récit mythique tend à évoquer un évènement violent qui constitue la matrice du récit principal. Par conséquent, si nous acceptons l'idée que le mythe se situe aux origines mêmes du roman, nous en concluerons que la violence compose le motif essentiel de l'écriture romanesque de Bernard Clavel.

Prenons comme exemple la structure narrative du Silence des armes qui combine récit principal et récit mythique. Nous verrons d'une part, comment la violence structure ces deux types de discours et nous établirons, d'autre part, la fonction déterminante du mythe dans le récit romanesque.

Résumons l'intrigue: profitant d'une période de convalescence, Jacques Fortier, fils d'un militant pacifiste et partisan de la culture biologique, revient d'Algérie où il s'était engagé comme volontaire dans l'Armée française mais ce, contre le désir de son père. Son retour en France a pour but de régler les derniers détails de l'acte de vente de la maison familiale à la suite du décès de ses parents. Mais les remords qui assaillent Jacques l'amènent à un double refus: il décide de ne plus céder la maison à des étrangers, ce qui l'entraîne vers un acte de désertion.¹¹

11. Le thème du déserteur a été traité, notamment, par Boris Vian dans une chanson du même titre, d'ailleurs longtemps frappée d'interdit sur les ondes de la radio d'Etat. Le silence des armes a été également jugé très sévèrement par un critique dans "Le Képi blanc" en mai 1974. C'est d'ailleurs la réponse à cette critique qui a donné naissance à Lettre à un képi blanc et qui constitue le prolongement pamphlétaire du Silence des armes.

Les remords que ressent Jacques lui viennent de la certitude d'avoir commis un double crime: dans un premier temps, il porte un dur coup à son père en s'engageant comme volontaire pour l'Algérie; en second lieu, il est responsable de la mort d'un enfant algérien et d'un âne gris.

Le récit principal s'amorce donc sur une double violence: "crime"-au sens symbolique du terme- envers le père, crime envers les Algériens: "Elle[l'aventure en Algérie] avait commencé par trois mots lancés comme un défi: "Je vais m'engager!". Trois mots dont son orgueil avait fait une prison. Entre son orgueil et celui de son père, le silence s'était installé. Il avait conduit son père à sa propre mort et le fils à la mort des autres.¹²

Le récit se clôt sur une double violence: à l'apprentissage de la brutalité que lui a inculquée l'Armée française correspond la pratique d'auto-défense à laquelle se livre Jacques. Dans les deux cas, il est victime de la répression sociale:

On lui avait enseigné la guerre, il allait leur montrer ce qu'il savait faire. C'était pour le replonger dans la guerre qu'ils venaient le chercher, il allait leur faire une démonstration. Le nombre leur permettrait certainement de triompher, mais il y aurait du spectacle.¹³

¹². Le silence des armes, coll. "J'ai lu", pp. 191-192.
¹³. Ibid., p. 254.

Jacques succombe, à la fin du roman, aux tirs nourris des militaires. La ligne narrative, engendrée par une violence antérieure à l'action (la participation initiale de Jacques à la guerre), se conclut également sur une violence, celle des militaires à l'endroit du jeune Fortier.

Le récit dans le récit que constitue la légende de la Fontaine aux Daims précède à son tour l'intrigue proprement dite puisqu'on remonte à l'enfance de Jacques:

Le père lui avait raconté qu'on appelait cette source la Fontaine aux Daims parce que, du temps où les daims remontaient encore du sud par les étés de grande sécheresse, ils entraient parfois dans cette reculée où les chasseurs les enfermaient pour les capturer ou les tuer. Et, ce qui n'était sans doute qu'une légende, ajoutait que la dernière fois qu'on en avait vu ici, ils étaient plus de cent que les chasseurs avaient abattus.¹⁴

Ajoutons que le caractère sanglant du récit représente, aux yeux de Jacques, une leçon de morale extrêmement efficace.

Ces deux types de récit ont donc comme théâtre la violence. Le récit principal, par le biais du retour en arrière, nous fait part d'une violence commise par Jacques envers autrui (son père et l'enfant brun) et la nature (représentée par l'âne gris).¹⁵ Puis Jacques, à la fin du même récit, se fait

^{14.} Le silence des armes, p. 70.

^{15.} Rappelons, en effet, que la trame du Silence des armes repose d'une part sur l'affrontement initial avec le père qui débouche sur l'engagement volontaire dans la guerre d'Algérie; d'autre part, Jacques sera responsable de la mort d'un enfant algérien. Quant à l'âne gris, il représente le premier "mort" qui vient assaillir le jeune homme pendant son séjour dans la maison familiale.

déserteur et subit, par conséquent, la violence des autorités militaires: il est victime d'une violence des hommes envers un autre homme.

Du côté de la légende, nous ne relevons qu'une seule forme de violence: celle des hommes contre la nature incarnée par le troupeau de daims.

Intrigue et légende, en définitive, se développent parallèlement pour se fondre, à la toute fin, dans la destinée de Jacques Fortier. La légende obéirait donc à des critères identiques à ceux du mythe et constituerait, au même moment, la matrice du récit principal. Voyons maintenant comment la définition du mythe proposée par Eliadé coïncide parfaitement avec le rôle de la légende dans Le silence des armes.

Avant toute chose, la légende de la Fontaine aux Daims constitue, aux yeux de Jacques, une "histoire vraie". La légende a d'abord donné son nom à un emplacement qui existe réellement: la Fontaine fait effectivement partie des terres appartenant aux Fortier, tout au fond de la reculée.

De plus, ce récit venu tout droit de l'enfance du personnage et doté d'une forte charge émotive, a pris des proportions qui dépassaient la simple relation des faits: "Cette histoire avait tant impressionné Jacques, que son père avait

dû lui expliquer que c'était là une légende".¹⁶ Désormais, pour le fils Fortier, la légende s'inscrit dans le réel et non plus dans la fable: elle possède donc, tout comme le mythe, "un caractère vraisemblable".

La part du sacré que contient la légende se situe davantage dans la conclusion qu'en tire la père que dans la ligne narrative. "Le père disait aussi que ce lieu, même s'il avait été le théâtre d'un drame, avait oublié la mort pour se vouer à la vie. L'eau qui sortait de la terre à une température constante en toute saison entretenait ici une espèce de printemps éternel."¹⁷ Le père prolonge le récit en lui donnant une signification qui transcende la morbidité du massacre des bêtes.

La légende peut donc être interprétée comme le récit, sous une forme populaire, du Massacre des Innocents. En effet, l'imagination onirique de Jacques transfigure les daims de la légende en leur prêtant des traits d'enfants: "Les daims étaient couleur de sang, et certains d'entre eux avaient des visages d'enfants".¹⁸ Ces enfants rappellent évidemment la disparition de l'enfant brun d'Algérie.

Par conséquent, cette association entre le massacre des

16. Le silence des armes, p. 71.

17. Ibid., p. 71.

18. Ibid., p. 216.

daims et celui des enfants se cristallise sur une grande image biblique: la Fuite en Egypte qui suit le Massacre des Innocents. Les parents de Jacques, l'enfant brun et l'âne gris figurent, sur le plan religieux, l'image de la sainte Famille échappant au massacre ordonné par Hérode:

Avec ce couple de vieillards et cet enfant dont le visage et la poitrine saignaient, il y avait à présent le petit âne gris. Ils marchaient tous les quatre dans le jardin, le long de la murette. Leurs silhouettes se détachaient sur le ciel où s'éteignaient lentement les dernières lueurs. Un moment, ils ressemblèrent à une image de la Fuite en Egypte qui se trouvait dans un livre de catéchisme.¹⁹

C'est sur cette représentation populaire du religieux (donnant ainsi un caractère sacré à la légende) que débouche l'aspect "significatif et exemplaire" souligné par Eliade dans sa définition du mythe. La fonction de la légende correspond exactement aux critères énumérés par l'historien des religions. Dès lors, nous pouvons dégager la similitude entre les récits romanesque et mythique.

En effet, nous avons souligné plus haut que le récit principal faisait état de trois types de violence: envers le

¹⁹ Le silence des armes, p. 171. Cette forme de représentation qui s'inspire à la fois du populaire et du profane, se retrouve également dans La saison des loups. Clavel rejoint ainsi les préoccupations d'un Gauguin peignant le "Christ jaune" (dans lequel des paysannes bretonnes prient au pied d'un Christ jaune crucifié). On songe également à une conception de l'art qui remonte au Moyen Age: le théâtre chrétien alliait figurants en costumes de l'époque et tableaux représentant un mystère biblique. (cf. Auerbach, p. 165).

père, l'enfant brun(incarnation du sort des Algériens) et envers l'âne gris(victime de la violence des hommes envers la nature).

La légende de la Fontaine aux Daims traduit les violences dont Jacques se sent responsable. Les hallucinations dont il est victime jouent à cet égard un rôle de premier plan puisqu'elles amènent le jeune homme à interpréter la légende à partir des crimes qu'il s'attribue. Les hallucinations dont souffre le soldat sont à l'origine du rêve de la Fontaine aux Daims(dans lequel les bêtes ont des visages d'enfants): de là les correspondances que nous établissons entre la violence de la légende et celle de la réalité du personnage.

Le rêve de Jacques s'inspire d'abord directement de la légende en associant les chasseurs à des soldats, les vétérans portant "des pantalons de garance et des dolmans bleu ciel, les jeunes des tenues léopard et des casquettes de brousse".²⁰ De fait, le rêve hallucinatoire de Jacques favorise la fusion entre les violences commises en Algérie et celles dont rend compte le récit mythique. Nous retrouvons d'une part les chasseurs qui portent la tenue de soldats

20. Le silence des armes, p. 216.

--

français (ceux de la guerre 14-18 et ceux d'Algérie)²¹ et d'autre part, les daims dont certains ont des traits identiques à ceux de l'enfant brun d'Algérie. Le rêve de la Fontaine aux Daims s'approprie à la fois la violence de Jacques et la violence comprise par le récit mythique pour les fondre dans une seule et unique violence.

Cette similitude entre les deux types de récit se poursuit jusque dans la scène finale: le jeune homme, pourchassé par les militaires français, court tout droit vers la Fontaine aux Daims pour y subir son sort. Cette fois-ci, contrairement à son rêve, Jacques n'est plus spectateur mais acteur puisqu'il s'agit de sa propre destinée.

Le récit mythique constitue par conséquent un modèle de conduite: le destin de Jacques Fortier reproduit fidèlement celui des daims abattus par les chasseurs. Il est lui-même pris en chasse par les militaires et meurt à proximité de la source de la fontaine: "Alors, lentement, sa vie se mit à couler, pareille à une source née de la nuit d'orage pour ajouter une note plus sourde au murmure éternel de la Fontaine

21. En effet, dans la citation qui précède, les pantalons des vétérans évoquent la tenue des militaires de la Première Guerre Mondiale, tandis que celle des jeunes est typique des parachutistes français de la guerre d'Algérie. Le rêve de la Fontaine aux Daims réunit donc deux générations de soldat: celle du père, représentée en particulier par l'oncle Emile qui, du reste, participa aux guerres coloniales; mais il est aussi question de la génération de Jacques, de celle qui a combattu en Algérie.

aux Daims".²²

Nous constatons que la légende opère le passage du rôle de criminel à celui de victime: elle a pour ainsi dire une fonction expiatoire.²³ Jacques se considère, tout au cours du récit, comme le double assassin de ses parents et des Algériens; par contre, à la fin du récit, il se range du côté des victimes de la guerre et opte pour la désertion. Mais avant d'expirer, le personnage retrouve le message qu'a voulu lui transmettre son père par l'intermédiaire de la légende: "Et Jacques se souvint qu'il lui avait parlé de la Fontaine aux Daims pour lui donner le dégoût de la chasse et du crime".²⁴ Il y a dénonciation tant de la violence des hommes envers la nature que celle envers les hommes eux-mêmes.

C'est donc à partir de la structure même du mythe que se constitue la similitude entre récit principal et récit mythique:

22. Le silence des armes, p. 283.

23. Nous retrouvons ici un bel exemple de la terrible dialectique raison d'Etat/individu signalée plus haut à propos du Massacre des Innocents. Hérode ordonne le massacre des enfants au nom de la Raison d'Etat. Mais ce massacre a, du point de vue de l'histoire, un caractère de nécessité: il FAUT que des innocents meurent pour que soit sauvé Celui (le Christ) qui provoquera à long terme l'écroulement de la civilisation païenne (l'Etat romain finira par se convertir au christianisme). Autrement dit, la mort de Jacques n'est pas absurde: elle constitue une promesse d'espoir, espoir d'un monde où la violence sera, non point exclue, mais dominée, d'un monde où la Vie l'emportera sur la Mort. L'anarchisme de Clavel comporte donc une forme de messianisme dont ne sont jamais totalement exemptes les utopies.

24. Le silence des armes, p. 280.

en ce sens, le mythe, dans Le silence des armes, forme la matrice du discours romanesque, lui-même fondé sur la violence. La légende de la Fontaine aux Daims, comme récit mythique, remplit deux fonctions: elle illustre une violence à proscrire; mais elle désigne aussi sa destinée au personnage principal. Elle possède(tout comme le Massacre des Innocents dont elle s'inspire) un double caractère de fatalité et de nécessité: caractère fatidique parce que la destinée de Jacques est anticipée par la légende; caractère de nécessité puisque le personnage doit obligatoirement mourir pour se purger de sa propre violence et devenir, en quelque sorte, un exemple pour le combat contre la guerre et la violence sous toutes ses formes.

On aura sans doute remarqué que nous avons délibérément mis de côté la violence dont a fait preuve le fils envers le père: il nous importait de mettre d'abord en parallèle le récit romanesque et le récit mythique par rapport à la violence. Nous pouvons observer, par ailleurs, que le mythe (la légende de la Fontaine aux Daims) est désigné par le père: le prochain chapitre permettra d'éclairer l'oeuvre de Clavel par le biais de la violence comme ressort dynamique de la relation de type paternel.

CHAPITRE 3

VIOLENCE ET AUTORITÉ PATERNELLE

La relation de type paternelle est à ce point dominante dans l'œuvre de Bernard Clavel qu'elle nous apparaît fondamentale dans le processus de son écriture. Michel Ragon, s'appuyant sur les relations entre le fils et le père dans Le silence des armes, a mis en lumière l'une des grandes obsessions de l'écrivain jurassien: "... le regret de Jacques de n'avoir pas compris son père, regret qui se trouve en filigrane dans toute l'œuvre de Clavel et qui est sans doute l'un des moteurs les plus actifs de celle-ci".²⁵

Notre argumentation se compose de deux volets: dans le premier, nous soulignerons l'importance de la figure paternelle dans Le silence des armes, ainsi que les rapports entre la présence du père et la violence comme pivot de la narration.

Notre démonstration, dans un second volet, reposera sur l'affirmation suivante: la violence, qui détermine les relations entre le personnage principal et la figure paternelle,

25. Michel Ragon, Bernard Clavel, p. 28.

CHAPITRE 1

OEUVRE OUVERTE, OEUVRE FERMÉE

La première partie de notre étude traitera de la violence comme dynamique de l'oeuvre de Bernard Clavel à partir de la structure même du récit romanesque. Ce rapport étroit entre la structure narrative et le processus dynamique de la violence se vérifie d'abord au niveau du degré d'ouverture ou de fermeture du récit. Nous effectuerons donc un premier découpage pour distinguer deux concepts généraux: l'oeuvre "ouverte" et l'oeuvre "fermée".

La distinction entre ces deux types de récits est fonction d'une part, du rapport entre la situation initiale des personnages au début du roman et celle qu'on retrouve à la fin de l'intrigue; d'autre part, ce rapport détermine le mode de composition spécifique à chacun des deux types d'ouvertures observées. L'oeuvre ouverte utilise le mode de composition

détermine également les différents rapports entre ce même personnage et les institutions sociales.

Nous avons précisé, dans un chapitre précédent, que les deux types de récit du Silence des armes(romanesque et mythique) rapportent un événement violent. Nous avons également noté que chacun de ces récits contribue à orienter la destinée violente de Jacques Fortier.

Or, chacun de ces récits a été précédé d'une rencontre avec le père. En effet, la narration a pour point de départ un affrontement entre le fils et le père: "Elle[l'aventure en Algérie] avait commencé par trois mots lancés comme un défi: "Je vais m'engager". Trois mots dont son orgueil avait fait une prison. Entre son orgueil et celui de son père, le silence s'était installé".²⁶

L'autre rencontre remonte à l'enfance de Jacques où nous retrouvons à nouveau le père qui raconte à son fils la légende de la Fontaine aux Daims. Le père de Jacques est donc à l'origine des deux récits axés sur la violence.

L'intervention du père correspond, dans l'un ou l'autre récit, à une opposition farouche à toute forme de violence, qu'elle soit dirigée contre les hommes(la guerre d'Algérie)

²⁶ Le silence des armes, p. 192.

ou contre la nature (ce qu'illustre la légende).

De fait, la figure paternelle prend une telle importance dans Le silence des armes qu'elle oriente la quête de Jacques Fortier:

Ce qu'il lui fallait surtout, c'était la force qui lui permettrait de suivre cette route jusqu'au bout. Et au bout, il y avait son père. Ce qu'il voulait, en quelque sorte, c'était un chemin assez rude à gravir pour que lui soit accordé, ce pardon sans lequel il n'était plus rien.²⁷

La quête de Jacques peut donc se résumer de la manière suivante: reconquérir, au prix de grandes épreuves, l'affection d'un père désormais absent mais envers lequel il ressent toujours un sentiment de culpabilité intolérable.

Il existe ainsi deux types de rapport entre le père et la violence dont le roman fait état: le père est à la fois le défenseur des valeurs paysannes telles que l'amour de la terre et le respect de la nature, et un ardent militant de la non-violence qui distribue des tracts de l'anarchiste pacifiste Louis Lecoin. Mais il est également une victime de la guerre parce que l'engagement volontaire de Jacques en Algérie a sans doute précipité sa disparition: "-Vous savez qu'en m'engageant, j'ai tué mon père... Moi, je le sais".²⁸

Examinons, dans un second temps, le rôle que joue la

27. Le silence des armes, p. 235.

28. Ibid., p. 44.

violence à l'intérieur des relations entre le fils et le père. En premier lieu, les motifs de l'affrontement entre Jacques et son père reposent sur un mépris du milieu paysan:

L'amour que son père portait à ce pays l'avait souvent agacé. Il jugeait cette passion ridicule et vieux jeu. Seul l'attirait alors ce qui se passait ailleurs, dans ce reste du monde qu'il allait découvrir. Par delà cet horizon, il y avait ce qu'il appelait l'aventure. C'est-à-dire n'importe quoi qui pût lui permettre de s'arracher à cette vie monotone et épuisante de paysan.²⁹

La révolte de Jacques contre les valeurs paysannes constitue, en fait, une tentative pour se libérer des liens qui le rattachent encore à l'autorité paternelle. Pour ce faire, Jacques optera pour l'engagement militaire qu'il associe naïvement à l'aventure et à la liberté qu'il recherche.

En l'occurrence, sa décision va au-delà de la simple révolte parce qu'il a un désir affirmé de punir le père de la façon la plus absolue. D'abord, Jacques refuse le travail de la terre que lui propose son père, ce qui lui aurait permis d'assurer sa propre subsistance et celle de sa famille. Puis Jacques fait part de son désir d'être soldat, allant, de cette manière, à l'encontre des convictions antimilitaristes du père Fortier. Enfin, et surtout, son engagement volontaire dans le guerre d'Algérie équivaut à une attaque de front contre les valeurs chrétiennes et non-violentes inculquées par

29. Le silence des armes, p. 191.

l'éducation familiale. La mère rappellera à Jacques la gravité de son acte dans une lettre qu'elle n'a pourtant jamais osé lui envoyer: "Ce qu'il attend, ce que j'attends avec lui, c'est que tu regresses d'être devenu VOLONTAIREMENT ce qu'il méprisait le plus au monde: un soldat".³⁰

Nous retrouvons le même orgueil, le même désir farouche de punir le père dans L'ouvrier de la nuit, publié vingt ans auparavant. Nous assistons à une confrontation identique lorsque le vieillard, après la mort de son épouse, offre au fils et à sa compagne de les héberger en attendant la naissance de leur enfant:

Il ne me posait pas de question. Il ne me demandait pas de réponse sur-le-champ. Mais j'avais tellement ancrée dans le crâne l'idée que si j'acceptais tout serait à recommencer; j'avais tellement la certitude que ces paroles étaient dictées par l'égoïsme, par la crainte de rester seul... Sans réfléchir, prompt à m'emporter selon mon habitude, j'ai coupé court: "Non, inutile d'insister. Je ne reviendrai pas."³¹

Si nous acceptons la théorie freudienne selon laquelle l'individu projette sur le pouvoir social sa relation avec l'autorité paternelle,³² nous sommes bien obligé de conclure..

30. Le silence des armes, p. 81.

31. L'ouvrier de la nuit, p. 77.

32. Voici un exemple probant de Freud concernant les rapports entre les individus et une institution comme l'Armée: "...le chef est le père qui aime également tous ses soldats, et c'est pourquoi ces derniers sont rattachés les uns aux autres par les liens de la camaraderie. (...) Chaque capitaine est, comme le commandant en chef, le père de sa compagnie, chaque sous-officier le père de sa section" (Essais de psychanalyse, p. 114).

que la révolte, même virulente, de Jacques Fortier est en fait une révolte régressive. En effet, la révolte contre le père ne débouche pas sur une contestation de l'ordre social. Au contraire, elle l'expose à une sujétion encore plus grande que celle qui le liait au père.

En effet, la nouvelle autorité dont dépendra le fils en Algérie est une autorité militaire qui soumet l'individu aux intérêts colonisateurs de la France. La révolte de Jacques est en fait une fausse révolte, elle ne constitue pas même un échec.

Considérons, au départ, que tout individu qui défie l'autorité paternelle en ressent une culpabilité qu'il lui faudra surmonter pour arriver à sa pleine maturité: si ce défi n'est pas assumé, ce sont les institutions sociales qui exploiteront cette culpabilité afin de réaliser leurs propres intérêts. Aussi subsiste-t-il chez Jacques un sentiment de culpabilité à la suite de son affrontement avec le père. La violence dont Jacques a fait preuve envers son père est réutilisée par la France colonisatrice de l'époque. Gérard Mendel, spécialiste de la sociopsychanalyse, explique en ces termes les conséquences de cette culpabilité envers le père: "C'est-à-dire que, la vie durant, il subsistera une certaine culpabilité du fils envers le père. C'est évidemment cette culpabilité que religions et Pouvoir social vont utiliser pour soumettre l'individu".³³

33. Gérard Mendel, La révolte contre le père: une introduction à la sociopsychanalyse, Payot, p. 129.

Quelques conclusions s'imposent, à la lumière des affirmations qui précèdent, sur le rapport entre la violence et la figure paternelle que l'on retrouve dans Le silence des armes. Jacques, ne pouvant exprimer dans le réel son agressivité envers le père, la met donc au service de l'État en devenant soldat. Mais il porte en lui une double culpabilité: celle d'avoir défié l'autorité paternelle et celle, plus grande encore, d'avoir entraîné sa mort en s'engageant comme volontaire. A son retour dans la maison familiale, il est harcelé par des parents vengeurs:

Le père et la mère étaient ici beaucoup plus qu'au cimetière. Le grand jour les retenait derrière ces volets de bois délavés, mais la nuit les attirait dans ce jardin où ils étaient chez eux. Ce soir, Jacques sentait nettement leur présence. Et ce n'était pas une présence amie. Ils rôdaient autour de lui, grommelant des reproches.³⁴

Pour être efficace, la révolte de Jacques devra donc passer par une identification complète avec le père: s'il veut se réconcilier avec la figure paternelle, il doit devenir le fils qu'aurait souhaité connaître le père Fortier.

Le jeune cultivateur, Pierre Mignot, et l'objecteur de conscience, Roland Maniller, incarnent à eux deux le fils dont le père Fortier eût été fier. Pierre perpétue les techniques de la culture biologique auxquelles l'a initié le père de Jacques; le jeune Maniller est un jeune soldat qui fut condamné

34. Le silence des armes, p. 169.

pour refus d'obéissance parce qu'il défendait des positions pacifistes.

Le destin de Jacques se termine cependant sur une note tragique, et de manière contradictoire: d'un côté, Jacques embrasse les convictions idéologiques de son père en refusant de céder la maison et de retourner en Algérie; mais d'un autre côté, il subit le contre-coup de l'appareil social qui l'abat comme un hors-la-loi.

Dans l'optique d'une lecture psychanalytique, nous interpréterons donc la mort de Jacques comme un suicide puisque ce dernier retourne contre lui-même l'agressivité qu'il éprouvait envers le père.

En revanche, sur le plan de l'imaginaire religieux, l'identification du père à "un christ de souffrance et de miséricorde"³⁵ qu'il retrouve à la tête des milliers de morts de la guerre, permet au fils de recevoir le pardon d'un père mythique. La violence structure donc la relation père-fils sur le modèle réaliste/mythique que nous avons dégagé de la ligne narrative du Silence des armes. Jacques expie ses "crimes" envers un père mythique (ou de nature divine) de la même façon qu'il revit sur le mode mythique (le massacre des daims) la violence de l'oppression en Algérie.

35. Le silence des armes, p.275.

Le rôle primordial que joue la figure paternelle dans le roman est déterminé par la violence dont fait preuve le fils envers le père. Cette violence s'accompagne d'un sentiment de culpabilité récupéré tôt ou tard par les institutions sociales; en effet, ces dernières tirent leur pouvoir de l'exercice de la violence.

L'autorité sociale, investie du pouvoir que confère l'individu à l'autorité paternelle, devrait, croyons-nous, régir les relations entre les catégories d'individus en prenant appui sur la violence: c'est du moins ce que semble révéler le domaine des rapports sociaux dans les romans de Clavel et qui feront l'objet du chapitre qui suit.

CHAPITRE 4

VIOLENCE ET AUTORITÉS SOCIALES

Le roman d'expression populaire³⁶ a depuis toujours privilégié les émotions par rapport au discours philosophique; il a mis l'accent sur l'exercice d'un métier manuel et glorifié l'amour de la terre au détriment de la technologie moderne. La peinture des moeurs populaires participe, chez Clavel, à un imaginaire qui puise directement dans le réel, le concret. Aussi l'écriture emprunte-t-elle régulièrement au vocabulaire de l'outil et de la matière:

J'écris sur du papier, avec de l'encre. Ce n'est pas une boutade, mais une réponse d'ouvrier qui aime les outils et la matière.³⁷

Par conséquent, lorsqu'il arrive que des personnages vivent leurs rapports sociaux (que ce soit entre individus ou dans leur travail) sur le mode abstrait, ces personnages s'exposent à la violence institutionnalisée.

Nous analyserons cette forme de violence selon trois volets principaux: dans le premier, nous dégagerons le potentiel

36. Nous emprunterons cette désignation à Michel Ragon pour ne pas confondre "la littérature d'expression populaire, c'est-à-dire qui exprime les idées, les sentiments, les moeurs du peuple, et la littérature de diffusion populaire, dite, elle aussi, "littérature marginale"..." (Histoire de la littérature prolétarienne en France, p. 15).

37. Michel Ragon, Bernard Clavel, p. 16.

de violence par rapport à la position des personnages dans l'échelle sociale; le deuxième volet analysera l'insertion de la violence dans le milieu de travail; enfin, nous étudierons l'appareil judiciaire selon le mécanisme de vengeance sur lequel il est fondé.

1. La hiérarchie sociale.

On notera d'abord que les personnages perdent leur identité à mesure qu'ils s'élèvent dans la hiérarchie sociale; ils ont abandonné toute individualité pour devenir un instrument au service de l'institution sociale qu'ils incarnent.

Ainsi, le notaire du Silence des armes, malgré les adjurations de Jacques d'annuler l'acte de vente, s'en tient à l'exercice de ses fonctions officielles. Plus loin, dans le même roman, Jacques se heurte à nouveau à l'intransigeance des autorités. Lorsque le jeune homme semblera s'écartier du règlement, on se hâtera de lui rappeler qu'il doit se soumettre à la volonté de ses supérieurs:

-C'est votre intérêt. Et je vous conseille de le prendre sur un autre ton. N'oubliez pas que vous êtes militaire et que vous parlez à des supérieurs.

Jacques ne put retenir un ricanement et un haussement d'épaules. Le gendarme éleva encore le ton:

-Parfaitement, dit-il. Et je vous conseille d'y réfléchir, vous pourriez avoir des ennuis.³⁸

38. Le silence des armes, pp. 196-197.

Les personnages qui s'identifient le plus parfaitement à leur statut social relèvent du militaire et du judiciaire. C'est ainsi qu'aux premiers échelons de l'autorité, nous retrouvons les militaires, les gendarmes et les policiers.³⁹ Tous sont des représentants de l'ordre social: ils incarnent une certaine part de violence dont ils peuvent faire usage pour protéger le pouvoir de l'État.

Cependant, c'est au soldat que va l'admiration du milieu populaire. Cette sympathie s'explique par le rôle historique que le soldat a joué en France: sa réputation s'est construite, en grande partie, sur les "Poilus" de la guerre 14-18; mais aussi, il demeure entouré de cette auréole épique que lui confère la Révolution de 1789.⁴⁰

De fait, aucun appelé, chez Clavel, n'est franchement antipathique, ce qui peut surprendre dans l'œuvre d'un écrivain qui a toujours affirmé son antimilitarisme et son adhésion à la cause pacifiste. Le combattant, s'il incarne l'ordre, ne dispose pas pour autant d'une autorité réelle: issu, dans

39. Le gendarme est aussi un "militaire" au sens strict du terme puisque la gendarmerie dépend du Ministère de la Défense Nationale, alors que le policier relève du Ministère de l'Intérieur.

40. Rappelons, en outre, que le privilège des armes, avant la Révolution, appartenait strictement à la caste des nobles; cette origine aristocratique a sans doute contribué à l'édification du mythe de l'aventurier. Nous songeons ici au mythe du défenseur du pauvre et de l'orphelin qu'a entretenu la chevalerie au siècle courtois.

la plupart des cas, des couches paysannes ou ouvrières, il demeure un simple travailleur engagé malgré lui dans un processus de "civilisation" qui souvent lui échappe. Les appelés n'ont donc pas choisi la carrière des armes: ils sont les instruments passifs du Pouvoir.

On peut ainsi expliquer la prolifération de soldats comme protagonistes principaux dans les romans et les nouvelles de Clavel. Ils portent en eux la contradiction du travailleur manuel exerçant une activité créatrice, mais à qui on a appris à tuer de ses propres mains:

Il les examina en pensant simplement qu'on leur avait appris à étrangler et qu'elles ne l'avaient jamais fait.

-Parfaitement inutile, murmura-t-il sans remuer les lèvres. Et cette notion d'inutilité le ramena au travail. Le vrai travail, pas celui d'étrangleur en uniforme.⁴¹

En revanche, le militaire de carrière, situé plus haut dans la hiérarchie, fait toujours l'objet d'une critique parce qu'il combat par choix. Volontaire, il veut toutefois en tirer le plus grand profit avec le moins de risques possibles. Lacuzon, chef des rebelles francs-comtois, incarne le type même du militaire de carrière: "La seule chose qui me préoccupe, c'est l'avenir de ma patrie, et j'écraserai quiconque

41. Le silence des armes, p. 145. À ce propos, notons une forme d'opposition modeste au régime militaire chez le simple soldat: "-Je ne suis pas communiste, mais dans l'usine où j'étais, j'avais ma carte de la C.G.T. Et j'ai toujours eu des idées de gauche, c'est vous dire que je ne suis guère pour l'armée" (Celui qui voulait voir la mer, Coll. "J'ai lu", p. 59).

se mettra en travers de la route que j'ai décidé de suivre".⁴² Le facteur idéologique l'emporte donc sur le facteur humain: le nationalisme, dans le sens d'une expression d'une volonté de puissance, se fait pourvoyeur de violence.

L'officier de gendarmerie, quant à lui, est mal considéré tant dans la caserne militaire que dans la communauté civile. En effet, quoiqu'il ait reçu une formation de soldat, le gendarme n'est cependant pas impliqué dans les affrontements guerriers: par conséquent, il est méprisé par le soldat qui risque sa vie au front. L'attitude de Jacques Fortier pendant le siège de la maison familiale est significative à cet égard: "Il se sentait immensément fort. Il venait de ridiculiser un gendarme et les autres n'avaient pas bronché. (...). A côté de lui, ces gens-là étaient des minables".⁴³ Au demeurant, les romans de guerre ont fréquemment fait état de la rivalité entre le soldat et le gendarme.⁴⁴

Il existe, enfin, une réelle méfiance de la part des ruraux envers les gendarmes et les policiers. Ils sont d'abord

42. La femme de guerre, p. 236.

43. Le silence des armes, p. 254.

44. "Le front finit où commence le gendarme." Tel est l'axiome des combattants. Si les gendarmes sont hâts des soldats, c'est qu'ils incarnent la discipline militaire sans courir les risques de la guerre, alors que les officiers subalternes partagent les dangers des hommes et ont droit, à ce titre, à leur respect. Le gendarme poltron est un type courant dans le roman de guerre. Il rassemble autour de lui la haine de la rigueur militaire et la rancune jalouse envers l'embusqué de l'arrière" (Maurice Rieuneau, Guerre et révolution dans le roman français: 1919-1939, p. 204, note en bas de page).

les représentants de la loi dans la vie quotidienne parce qu'ils vivent au sein de leur communauté. Il leur arrive donc d'intervenir(au nom de la loi) dans les affaires de certains groupes agissant selon leur propre morale: "-Moi, reprit Kid, je fais mon métier, les flics n'ont qu'à faire le leur.

Quand on n'est pas en loi, c'est des gens qui ne nous font pas de cadeau. Je vois pas pourquoi je leur en ferais un".⁴⁵

En outre, les agents de la "paix" ont souvent la mauvaise réputation d'user de violence. C'est pourquoi le jeune Robert, dans Malataverne, se refuse à recourir à leurs services comme le lui propose son amie Gilberte; il garde en effet en mémoire les mauvais traitements infligés à un homme du village:

-Mais tu les connais pas, je te dis; si tu avais vu la tête de Ferdinand Magnin quand il est sorti de leurs pattes, après l'interrogatoire!

-C'était différent, ils l'accusaient d'avoir volé des voitures.

-Et c'était pas vrai.

(...)

-Et pourtant, qu'est-ce qu'ils lui ont passé! Bon Dieu, si tu avais vu sa tête!⁴⁶

Ajoutons, à la décharge des gendarmes et des policiers, que les militaires sont capables de faire preuve parfois d'une plus grande cruauté. Dans L'Espagnol, Pablo est témoin d'une scène où ses camarades de combat torturent un villageois accusé d'avoir trahi ses compatriotes:

45. L'hercule sur la place, p. 30.

46. Malataverne, p. 143. Notons, au passage, que derrière cette violence se profile l'erreur judiciaire possible.

De nouveau Enrique hurlait:
-Tu parles, salaud, tu parles, dis!
L'homme gémit plusieurs fois, puis poussa un
grand cri. Pablo vit bouger la toile de la
tente. Il y eut un bref silence puis un homme
dit:
-Je crois que vous avez tapé un peu fort, mon
lieutenant. Vous l'avez sonné.⁴⁷

Cette violence dont se rendent responsables militaires, gendarmes ou policiers s'exerce toujours sur une base individuelle. C'est donc une violence qui découle de rapports concrets entre les individus: elle est personnalisée, le violent n'usant pas d'intermédiaire pour assurer sa domination sur autrui. Du point de vue romanesque, on ne débouche pas sur un univers tragique, caractéristique des œuvres à structure fermée: à ce stade-ci, il est encore possible d'identifier la source de la violence, donc de réagir contre ceux qui la maintiennent.

La violence, cependant, s'exerce encore dans les relations de travail. Ainsi, le petit patron et les petites entreprises illustrent, quant à eux, le pouvoir économique d'une société dominée par l'argent. La maison des autres dépeint l'époque de la dépression et de l'immédiat avant-guerre (celle de '39) où s'affrontent des conceptions radicalement différentes des systèmes économiques et politiques: capitalisme et socialo-communisme d'une part, démocraties libérales et fascismes d'autre part. La violence constitue alors le signe de domination et d'exploitation des travailleurs.

^{47.} L'Espagnol, coll. "J'ai lu", p. 372.

Dans l'oeuvre de Bernard Clavel, toutefois, ces violences demeurent relatives parce qu'elles s'exercent toujours entre des groupes d'individus et non pas entre ces derniers et les institutions. Tant que la violence est reconnue comme telle et qu'on peut encore identifier ceux qui en usent, nous demeurons dans l'univers dramatique parce que les hommes et les femmes arrivent à dominer la violence.

Par exemple, Julien, quoique maltraité par son patron M. Petiot, acquerra une supériorité tant sur le plan physique -par la pratique de la boxe- que du point de vue d'une conscience sociale par son adhésion au mouvement syndicaliste. C'est d'ailleurs Dominck, jeune militant communiste, qui permet à Julien de remporter son premier combat de boxe; mais c'est lui également qui le convertit à la cause syndicaliste.⁴⁸ De même, la science du combat que possède Kid dans L'hercule sur la place, lui permet d'étouffer les crises de colère du patron de la baraque des Carminetti.

La boxe pour Julien, la lutte pour Kid Léon, représentent donc une forme de contestation de l'ordre social. On assiste

48. Le jeune Dominck, par sa maîtrise de la technique de la boxe, de même que par son engagement politique, se fait le représentant de l'idéologie nouvelle que constitue le marxisme, première grande force d'opposition au système capitaliste. L'un des principes fondamentaux du marxisme n'est-il pas fondé sur le pouvoir dont dispose la violence pour changer l'Histoire? Par ailleurs, les communistes se sont opposés à toute collaboration dans la guerre 39-45: ils jugeaient qu'elle servait strictement des intérêts de classe.

à une confrontation entre violence institutionnalisée(celle du patron) et violence rationalisée, celle de l'ouvrier athlète.

La violence s'avère plus dramatique, voire plus tragique, lorsque les individus affrontent les institutions sociales fondées sur de grandes valeurs comme le travail, la justice ou la technologie. Les rapports abstraits qui en découlent donnent lieu à une expansion de la violence que l'individu est incapable de maîtriser.

2. Le milieu du travail.

Le travail à l'usine est condamné, dans toute l'oeuvre de Clavel, pour son caractère abstrait: contrairement aux travaux manuels traditionnels, l'usine ne favorise aucunement la créativité.

Au patron se substitue la machine: le travailleur est assujetti à la cadence de la machine. Lorsque Pierre, dans L'hercule sur la place, évoque son expérience à l'usine à lunettes, il ne retrouve que des individus sans visages attelés à une tâche monotone:

Usine. Ce seul mot avait suffi pour que tout un monde se mette à vivre. Un monde triste et dur. Un monde monotone. Un monde où le gris de l'émeri se mêlait à la rouille de cette poudre à polir qui vous collait à la peau et imprégnait les vêtements. Pierre revoyait les visages, gris et rouillés comme toute l'usine, se pencher vers les machines. Des bras répéter toujours et toujours le même geste à la même cadence strictement minutée.

Des dos voûtés à force d'être courbés vers les bacs de lavage où les mains devenaient molles et tendres avant d'être déformées par le rhumatisme.⁴⁹

Le travail mécanisé constitue donc une violence systématique envers le corps du travailleur. Non évidente au départ, cette violence demeure surtout souterraine parce qu'elle tire son pouvoir du caractère aliénant de l'usine. En effet, le travail à l'usine n'a aucun but, aucune originalité, aucune valorisation personnelle. La capacité de transformer la matière est littéralement réduite à une abstraction parce que l'individu ne se sent plus concerné par le produit final de son œuvre.⁵⁰

Il est à noter, par ailleurs, que l'usine n'apparaît que très rarement de l'intérieur: on retrouve plutôt son ombre en arrière-plan, comme un mauvais souvenir qui vient hanter les protagonistes. Le narrateur ne fait pas pénétrer le lecteur dans le monde de l'usine: il se limite à en suggérer l'atmosphère étouffante et infernale.

49. L'hercule sur la place, p. 301.

50. Rappelons, à ce propos, les réflexions de Marx sur le travail déshumanisant: "L'indifférence à l'égard du travail particulier correspond à une forme de société dans laquelle les individus passent avec facilité d'un travail à un autre et dans laquelle le genre déterminé du travail leur paraît fortuit et par conséquent indifférent. Le travail est alors devenu, non seulement en tant que catégorie, mais dans la réalité même, un moyen de produire la richesse en général, et il a cessé de se confondre avec l'individu en tant que destination particulière de celui-ci". (Oeuvres choisies, tome 1, coll. Idées, p. 355.).

Les descriptions se font en revanche beaucoup plus généreuses dans les œuvres où l'usine vient s'implanter, voire s'imposer dans le milieu rural. Le vocable de "compagnie" remplace et résume alors l'alliance entre le patron et la machine, conférant à l'autorité sociale un visage froid et anonyme.

Pirates du Rhône nous montre un chantier naval envahi par des camions et des tracteurs décrits comme des monstres dévorant la terre:

Plus loin, brossée en aplat dans une pâte embue, une espèce de grue plus haute qu'une maison semble un animal de la préhistoire. Elle avance à la vitesse d'un pas de promeneur, lançant devant elle sa flèche affilée. Cette flèche est armée à son extrémité d'incisives d'acier qui s'enfoncent dans le sol. Rien ne résiste à une telle mâchoire. Quand les câbles, plus gros qu'un bras d'homme se tendent pliant la flèche articulée, tout craque et se déchire: pierre, terre, racines.⁵¹

Désormais, ce sont les machines sans hommes (la description qui précède ne donne aucune indication sur l'homme qui dirige l'engin) qui exploitent à la fois la nature et les hommes. Le passage de l'individu à la machine donne plus de pouvoir à la violence: celle-ci devient catastrophique parce qu'elle détruit d'abord un environnement naturel (les rives du fleuve dans Pirates du Rhône), mais également un milieu de travail essentiel à la survie d'une catégorie de travailleurs,

51. Pirates du Rhône, pp. 55-56.

que ce soit les riverains ou les mariniers.

Le remplacement du patron traditionnel par une administration patronale anonyme creuse également le fossé entre les ouvriers et ceux qui les dirigent.⁵² Par conséquent, la contestation contre l'ingérence de la technologie dans le milieu naturel de travail s'avère difficile parce qu'on ne connaît pas les véritables responsables:

Ces compagnies-là étaient des monstres. Plus du tout des hommes. Tant que l'on se bat contre des gens, on sait à peu près où on va. Mais ce n'était pas le cas. Ces gens-là disaient toujours:

-La Compagnie a dit. La Compagnie a fait. La Compagnie a décidé. Moi, je n'y suis pour rien.

Ils avaient plein la bouche de cette Compagnie qui semblait échapper aux lois humaines. C'était une espèce de monstre dont le ciel avait accouché sans que l'homme n'y fut pour rien.⁵³

La violence éclate, par conséquent, dans les deux romans où coexistent exploitation sociale et technologie. En effet, dans Pirates du Rhône, un braconnier est mis en pièces en tentant de dynamiter le chantier naval; quant à Patron Merlin, du Seigneur du fleuve, il meurt broyé par le débit des eaux,

52. Le passage de M. Petiot à la "compagnie" procède du passage du capitalisme individuel au capitalisme des sociétés anonymes. Au XIX^e siècle, Balzac a analysé cette première phase du capitalisme "individualiste", tandis que Zola abordait le capitalisme "moderne" où le capital remplace l'individu. Il s'opère donc un glissement du domaine du concret (rapports entre individus) à celui de l'abstrait (rapports de masses, i.e. les syndicats d'une part et les sociétés anonymes de l'autre).

53. Le seigneur du fleuve, p. 38.

échouant dans sa lutte pour s'assurer à lui seul la suprématie du fleuve sur le vapeur. L'affrontement entre la batellerie de bois et la batellerie de fer recouvre deux conceptions distinctes du droit: droit d'exploiter le fleuve au profit du capital, droit de sauvegarder un métier qui assure la survie de toute une population de riverains.

3. L'appareil judiciaire.

Le domaine judiciaire participe également à cette abstraction graduelle des rapports entre l'individu et la société. Le personnage ne dispose alors d'aucun moyen de défense contre une toute-puissance qui agit sous le couvert de la légalité.

L'appareil judiciaire est par ailleurs fondé sur un pouvoir de culpabilité systématique dont le Procès de Kafka constitue l'exemple romanesque le plus achevé. Nous avons déjà noté, dans un chapitre précédent, le rôle que jouait la culpabilité dans les rapports entre le père et le fils: nous avons souligné, dans l'optique de Freud, puis de Mendel, que le système exploitait cette culpabilité afin d'exercer sa domination sur l'individu et le soumettre à ses propres intérêts.

Selon Casamayor, l'appareil judiciaire fait de l'individu un double coupable, d'une part envers la victime et, d'autre part, envers la société elle-même:

Mais il y a une victime plus puissante que toutes les autres, ou du moins un organisme qui, dans certains cas, se considère comme une victime,

c'est l'État. (...) Ainsi, l'auteur d'un tel acte qui a porté préjudice à un citoyen, à un particulier, qui l'a volé, blessé ou tué, fait une première victime en la personne de ce citoyen, mais il en fait, par principe, une seconde, beaucoup plus puissante, la société tout entière, atteinte dans son ordre.⁵⁴

L'appareil judiciaire est donc une forme légale du mécanisme de la vengeance: il repose sur la possibilité, pour la victime, d'être "vengée" par un organisme auquel on reconnaît le droit de recourir à la violence pour punir le ou les coupables.⁵⁵

Les juges eux-mêmes exercent un pouvoir qui leur permet d'assurer une domination sur l'individu: ils décident du degré de violence que doit subir le coupable. Au surplus, l'exercice de ce pouvoir a un caractère impressionnant, théâtral, créé par l'administration de la justice pour intimider le profane. Le personnage accusé est ainsi à la merci d'une institution qui l'écrase et dont il ne saisit pas les mécanismes ou les intentions.

Mathieu, au cours de son procès, dans La saison des loups, devient le jouet de l'humeur des juges. il s'inquiète tout

54. Louis Casamayor, La justice, pp. 38-39.

55. René Girard précise que "le système judiciaire rationalise la vengeance, il réussit à la découper et à la limiter comme il l'entend; il la manipule sans péril; il en fait une technique extrêmement efficace de guérison et, secondairement, de prévention de la violence" (La violence et le sacré, Livre de poche, p. 39). Les mots soulignés sont en italique dans le texte original.

autant du peu d'importance qu'on accorde à son témoignage que du pouvoir que les juges détiennent sur sa destinée:

Les trois juges se mirent à parler à voix basse. Mathieu ne savait plus du tout s'il pouvait encore espérer. Les propos de cet homme de la petite table l'avaient effrayé. Pour quelle raison avait-il manifesté autant de haine? Qu'avait-il donc à le détester pareillement, lui qui ne le connaissait même pas? (...) Mathieu ne comprenait rien à cette attitude, mais puisque les trois juges se concertaient sans le consulter, c'était peut-être que son opinion n'avait aucune importance.⁵⁶

Cette abstraction des rapports entre le charretier et ses juges recouvre une forme de domination sociale: Mathieu, sans instruction, ne possède donc pas l'éloquence qui pourrait lui permettre de défendre sa propre cause. En outre, on refuse de lui fournir un avocat parce qu'il ne détient aucune fortune. Précisons, au demeurant, que l'accusé, à l'époque, pouvait être mis sous arrêt et emprisonné sans qu'on lui donne d'explication:

La "communication" du dossier au cours de l'instruction n'a été prévue qu'en 1897. (...) Jusqu'à cette date, et malgré les grands principes des Droits de l'Homme, ni l'inculpé, ni son avocat n'avait le moindre droit de regard sur la procédure. Une fois arrivé devant le tribunal, c'était à chacun de se débrouiller. Un citoyen pouvait être mené enchaîné jusqu'à l'audience sans savoir exactement pourquoi!⁵⁷

-
56. La saison des loups, p. 320. Hugo, dans le chapitre "Tempête sous un crâne" des Misérables, avait déjà abordé le sujet en mettant un personnage de la plèbe aux prises avec l'appareil judiciaire: son mutisme, motivé par la totale incompréhension des accusations dont il fait l'objet l'aurait sans doute condamné si le vrai coupable ne s'était dévoilé.
57. Louis Casamayor , La justice, p. 79.

La violence qui s'abat ainsi sur l'inculpé est une violence abstraite, enveloppée du rituel de la justice et par conséquent "rationalisée" alors qu'elle est dictée par les intérêts de ceux qui détiennent le pouvoir.

Les relations sociales, qu'elles subissent le phénomène d'abstraction propre à une société dominée par le capital, ou qu'elles soient l'occasion d'affrontements de classe, donnent lieu inévitablement à la répression violente.

Nous retrouvons, à un autre niveau, les mêmes conclusions auxquelles nous a conduit l'étude de la composition de l'œuvre, soit la sujétion du champ narratif au mécanisme de la violence. En effet, la trame romanesque obéit à une structure violente, que ce soit du point de vue de la ligne narrative, des rapports entre les personnages ou de l'insertion des strates sociales.

La première partie de ce mémoire nous a permis de cerner la dynamique de la violence à l'intérieur de la structure narrative de l'œuvre.

La deuxième partie quitte le champ narratif pour s'attacher à l'organisation thématique. Nous avons cependant limité nos investigations aux thèmes suivants: les figures féminines, la mort, le sacrifice. Les trois prochains chapitres examineront la violence comme déterminante dans les différentes avenues de l'imaginaire de Bernard Clavel.

- DEUXIÈME PARTIE -

VIOLENCE ET THÉMATIQUE

CHAPITRE 1

LES FIGURES FÉMININES

Dans ce chapitre, nous fixerons les principales caractéristiques des personnages féminins afin de dégager les rapports entre la violence et les figures féminines: autrement dit, la manière dont la violence structure les multiples facettes de l'imaginaire féminin dans l'écriture de Clavel.

L'univers de l'écrivain jurassien est fondamentalement un univers viril: les personnages principaux sont en majeure partie des hommes qui exercent des métiers exigeant une grande endurance physique.

La cellule familiale témoigne de cette importance de la force de travail masculine: le père est chef de famille tandis que la mère tient le rôle de ménagère et de gardienne des enfants.

La mère est par ailleurs la figure féminine centrale de l'ensemble de l'œuvre romanesque. L'incarnation la plus représentative se retrouve dans la Grande patience à laquelle un tome est entièrement consacré: Celui qui voulait voir la mer. La mère de Julien, déjà passablement âgée, y tient tour à tour le rôle de protectrice du fils et celui d'intermédiaire entre l'orgueil de Julien et celui de son père. Michel Ragon parle de "la mère couveuse, inquiète, complice, attendant anxieusement des nouvelles de son fils, lui pardonnant tout sans le comprendre...".¹

Curieusement, la majorité des romans évoque l'absence de la mère: mais au même moment, elle tire précisément toute son intensité comme personnage du fait qu'elle appartient au royaume des morts. Exception faite pour L'ouvrier de la nuit, la mère ne vit au milieu des siens que dans Celui qui voulait voir la mer et Les fruits de l'hiver (deux tomes appartenant d'ailleurs à la même suite romanesque).

Pourtant, le rôle primordial que joue la figure maternelle dans l'œuvre du romancier ne suffit pas à écarter la violence. De fait, la mère ne possède qu'un mince pouvoir sur la violence: sa seule autorité se manifeste à propos des problèmes d'alcool du père: "Quand elle était pas là, le père ne buvait pas tant".² Cependant, elle ne peut constituer un

1. Michel Ragon, Bernard Clavel, p. 60.

2. Malataverne, coll. "J'ai lu", p. 123.

rempart suffisamment solide contre la violence; à la limite, la mère se reprochera les dangers que le fils court à la guerre: "Est-ce qu'on peut vraiment le tuer?... Dire que la guerre est là, que les Allemands sont là, et qu'il ne se passe rien... Il voulait rester et c'est moi qui l'ai chassé".³

Lorsque Robert, dans Malataverne, recherche de l'aide pour prévenir les méfaits de ses complices, il pense aussitôt à la patronne, projection de la mère ("Elle était toujours très gentille pour lui et, si le patron criait trop fort, elle avait une façon de regarder Robert qui suffisait à lui redonner du courage."⁴); il existe également des ressemblances entre l'amie de Robert, Gilberte, et la mère disparue, "quelque chose qui lui faisait ressembler à sa mère".⁵ Malgré le recours aux substituts de la figure maternelle, Robert deviendra le jouet de la violence tandis que Gilberte, effrayée par le crime de ce dernier, s'envira en hurlant.

Si la mère ne constitue pas un rempart assez solide contre la violence, c'est qu'elle-même a été victime d'une violence initiale: d'où ce sentiment de culpabilité du fils envers la figure maternelle.⁶ En effet, toute l'œuvre de

3. Celui qui voulait voir la mer, coll. "J'ai lu", p. 303.

4. Malataverne, pp. 96-97.

5. Ibid., p. 156.

6. Ce qui distingue, par ailleurs, la culpabilité du fils envers la mère, de celle éprouvée envers le père, tient à la constatation suivante: le fils ne ressent pas le besoin de se révolter, comme pour le père, contre la figure maternelle, d'autant plus que cette dernière joue le rôle d'intermédiaire entre l'orgueil du père et celui du fils. La conscience du fils est par conséquent tout habitée d'une nostalgie alimentée par le sentiment de ne pas avoir su accueillir les bontés de la mère.

Clavel est parcourue par ce sentiment d'avoir été un mauvais fils. Ainsi, d'après les propres aveux de l'auteur, Les fruits de l'hiver seraient l'expression d'une grande culpabilité envers une mère disparue:

Si j'ai pu écrire ce roman, a dit Bernard Clavel, c'est parce que je n'ai pas été un bon fils. Un livre ne rachète rien. Les remords sont inutiles... ma mère a souffert à cause de moi, comme la mère Dubois souffre à cause de Julien, comme, sans doute, presque toutes les mères souffrent à cause de leur enfant... C'est le jour où j'ai embrassé ma mère sur son lit de mort que j'ai senti à quel point je l'aimais. C'est à partir de ce jour-là que j'ai vraiment pensé à elle, que j'ai découvert combien elle m'avait aimé, que j'ai fait la somme des souffrances qu'elle avait endurées à cause de moi...⁷

De même, Jacques Fortier réalise le chagrin immense qu'il a causé à sa mère lorsqu'il est parti pour l'Algérie: par orgueil, il a défié son père, précipitant par la même occasion la fin de sa mère.⁸

La personnification de l'épouse recouvre en partie les caractéristiques que nous avons relevées chez la mère: l'épouse conserve, en effet, un rôle identique à l'intérieur de la famille, elle est mère et compagne du mari. La jeune Françoise de L'ouvrier de la nuit trouve tout naturel de se charger seule de l'entretien du logis: "Les besognes bassement matérielles ne me concernaient pas. Françoise le savait. Il ne

7. Michel Ragon, Bernard Clavel, p. 61.

8. Le sentiment de culpabilité de Jacques sera d'autant plus fort que la mère lui avoue dans ses lettres posthumes, se sentir en partie responsable de son choix pour les armes.

lui serait pas venu à l'idée de me demander d'y prendre la moindre part".⁹ Le personnage de Marie dans Marie Bon Pain, publié quelque vingt ans plus tard, perpétue toujours l'image de la mère traditionnelle.¹⁰

Parallèlement à cette figuration de l'épouse généreuse et laborieuse, nous distinguons celle de la femme acariâtre, à l'humeur massacrante, ayant des prétentions autoritaires et qui inspire le mépris ou la pitié. À la triste résignation de la mère ou de l'épouse-mère se substituent l'amertume, parfois la rancune qui font de l'épouse une mégère. Ce type de personnage est le plus souvent représenté sous un éclairage peu favorable: il sera peu attirant ou franchement laid.

Dans L'homme du Labrador, le narrateur brosse un portrait peu enviable de l'épouse de Freddy. Cette dernière intervient à la fin du récit après que Freddy eût été victime d'un accident malheureux. Nelly, l'amante, voit en l'épouse une "petite femme à la peau fanée et à l'oeil dur",¹¹ "moricaude, maigri-chonne et revêche",¹² et la méprise comme une "laideronne dont il ne viendrait à personne l'idée qu'elle a pu partager le lit du beau Freddy".¹³

9. L'ouvrier de la nuit, p. 64.

10. Ce personnage féminin porte en lui le double rôle traditionnel de la mère et de l'épouse gardienne du foyer. Préoccupée avant tout du bonheur de son mari et de ses enfants, elle se sent totalement impuissante devant les violences de la guerre.

11. L'homme du Labrador, p. 177.

12. Ibid., p. 178.

13. Ibid., pp. 178-179.

Ce type de femme, que l'on retrouve également dans les premiers romans comme Le tonnerre de Dieu et Le voyage du père, est stérile dans la plupart des cas. Elle présente la face hideuse de la mère ou de l'épouse couveuse, c'est-à-dire la mauvaise mère ou l'épouse qui limite la liberté du mari qu'elle considère souvent comme un faiblard ou un incapable. L'affection et la compréhension maternelle se dérobent pour laisser place à la froideur, voire à la hargne.

Notons que la sexualité prend peu de place dans les rapports entre l'homme et la femme, que cette dernière soit la projection de l'image maternelle bonne et généreuse ou qu'au contraire, elle soit la mauvaise mère. Ces figures féminines caractérisent les œuvres romanesques qui précèdent la suite des Colonnes du ciel. La place plus grande que les romans plus récents accordent au plaisir charnel coïncide avec l'apparition de la femme passionnée ou provocante. Dans tous les cas, ce nouveau personnage porte en son sein la triple servitude de la violence, de la sexualité et de la mort.

Il nous faut d'abord distinguer les différents rapports amoureux que l'on rencontre dans l'ensemble des romans de Clavel. L'homme est habituellement attiré par les formes maternelles du personnage féminin: toutefois, la description s'attarde rarement sur le détail de ces formes, se contentant, le plus souvent, d'ébaucher quelque forme suggestive.

En outre, le narrateur n'omettra pas de souligner une tare physique qui confère à l'attriance sexuelle un caractère relatif: "Elle était forte. Son corsage bleu était bien plein. Elle avait des bras ronds avec des fossettes au coude. Une autre au milieu du menton";¹⁴ et plus loin: "Comme elle souriait, Pablo remarqua qu'il lui manquait plusieurs dents, légèrement sur le côté".¹⁵

Le contact charnel entre les personnages masculin et féminin est bref, parfois brutal: mais il n'est jamais explicite. Tous deux font en silence les gestes simples qui les mènent instinctivement à l'acte sexuel.

Ils firent quelques pas en silence, puis Pierre passa son bras autour de la taille de Diane et l'embrassa. Quand leurs lèvres se séparèrent, il dit simplement: -Viens plus loin. Ils marchèrent encore un peu avant de s'arrêter contre le mur de soutènement du quai où Diane s'adossa elle-même. Pierre l'embrassa encore, et la prit debout, sans qu'elle opposât la moindre résistance.¹⁶

Cependant, même en amour, le travail continue à jouer un rôle primordial, d'abord comme valeur essentielle du milieu populaire, mais aussi dans l'attriance mutuelle des amants. En effet, l'univers décrit par Clavel étant celui de la pauvreté en temps de guerre, de famine ou d'épidémie, le travail demeure fondamental pour la survie du couple.

14. L'Espagnol, coll. "J'ai lu", p. 26.

15. Ibid., p. 26.

16. L'hercule sur la place, pp. 95-96.

Plusieurs séquences amoureuses sont à l'origine de l'effort commun de l'homme et de la femme dans des besognes quotidiennes. La fatigue des muscles, jointe à la satisfaction du travail bien fait et mené à bout, favorisent le rapprochement physique:

Au parfum de la vendange, se mêlait à présent, l'odeur forte de la transpiration de la femme. (...) Lorsqu'ils arrivèrent à la moitié de la cuve, il fallut se pencher davantage. À plusieurs reprises, Pablo sentit au passage une mèche de cheveux frôler sa joue. Il s'écarta un peu. Dès qu'ils eurent vidé leur dernier puisoir, ils se relevèrent en soupirant. La femme souriait. La sueur collait sur ses tempes et ses joues, des mèches brunes échappées à son chignon.¹⁷

Le travail (et en particulier celui de la terre) demeurant l'activité primordiale, le couple, après les gestes de l'amour, se tourne aussitôt vers un projet commun qui consolidera leurs liens. La patronne de L'Espagnol, Diane de L'Hercule sur la place et plus récemment Marie des Colonnes du ciel sont certes amoureuses mais avant tout, elles sont femmes de labeur. Par conséquent, les rapports déterminés par le souci du travail demeurent sur le mode dramatique et débouchent rarement sur la violence et la mort.

Cependant, lorsque le désir sexuel n'est pas soumis aux exigences du labeur, et ce notamment dans le contexte de la guerre, il s'associe chez la femme à un sentiment de culpabilité.

17. L'Espagnol, p. 73-74.

En période de guerre, les hommes partis au combat laissent derrière eux fiancées ou épouses. Ces dernières sont souvent tourmentées par le désir tout en craignant pour la vie de leur mari ou de leur fiancé.

Dans la Grande patience, Julien Dubois a un bref échange physique avec deux femmes différentes: Claudine, puis Odette. Par la suite, ces dernières lui exprimeront leurs remords de s'être laissées aller au plaisir parce qu'elles avaient toutes deux un amoureux à la guerre. Pour Odette, la situation est particulièrement dramatique: elle apprend que son mari est mort le jour même où elle a cédé aux avances de Julien. Son sentiment de culpabilité lui fait accorder une ampleur démesurée à son acte, elle se croit punie par un ordre fatal et mystérieux:

Elle se sentait responsable. Elle devait estimer qu'ils l'avaient tué, comme ça, à distance, tout simplement parce qu'ils avaient été heureux de son bonheur à lui. Ils lui avaient volé quelque chose et ce geste l'avait tué, lui. Si Odette pensait à cela, c'est donc qu'elle croyait à une force supérieure, à une puissance mystérieuse qui l'aurait tué, lui, pour la punir, elle...¹⁸

La mort réussit donc à s'insinuer dans la satisfaction des besoins sexuels parce que le contexte social est dominé par la guerre et la souffrance. Dans les romans subséquents, le plaisir sera d'autant plus fort et désespéré que la mort sera imminente. Aussi, les liens qu'établissent sexualité et mort

18. Le cœur des vivants, coll. "J'ai lu", p. 199.

se résorbent-ils dans la violence des rapports entre les figures masculine et féminine: cette dernière sera d'ailleurs imprégnée d'une atmosphère trouble qu'on ne retrouvait pas dans la première période romanesque.

Vus sous cet angle, les personnages d'Antoinette Brenot et de Jeanne Beaudion(respectivement de La saison des loups et de La bourrelle) tracent effectivement des voies nouvelles dans l'imaginaire féminin de Bernard Clavel.¹⁹

Toutes deux sont d'abord particulièrement attirantes pour les hommes. Mathieu est ébloui dès le premier instant: "... il se demanda comment l'habilleuse des morts pouvait être si jeune et si belle";²⁰ tandis que Jeanne est consciente d'une chose: "tous les hommes de Québec la désireraient".²¹

Pourtant, au moment même où ces femmes attisent les passions, elles suscitent également un malaise parce qu'elles côtoient quotidiennement la mort: Antoinette est ensevelisseuse

-
19. Dans sa présentation de L'Iroquoise, Josette Pratte résume habilement le désarroi que provoque l'irruption d'une nouvelle figure féminine chez le protagoniste masculin et, à travers lui, chez Clavel lui-même: "Lui qui maîtrise si bien les situations, lui qui se veut maître de ses personnages et de sa vie, le voilà qui se rend. On aurait dit auparavant, qu'il avait peur des femmes, tellement il avait tendance à enfermer ses héroïnes dans un type bien défini: la putain, la sainte, la mère, la jeune fille romantique, mais aujourd'hui, on le sent subjugué. Pris par une fille qui est tout épiderme" ("L'Iroquoise ou l'ämoureuse au fond des bois", Le Devoir, (10 mars 1979), p.23.).
20. La saison des loups, p. 78.
21. La bourrelle, Libre Expression, p. 15.

dans la loge des pestiférés, Jeanne est au départ condamnée à la potence puis devient bourrelle, par conséquent une femme maudite entre toutes parce que compagne du maître des hautes œuvres. De là le caractère malsain de leur tempérament: promesses de jouissance, elles sont aussi l'objet de superstition. "Soudain, cette femme l'inquiétait. Depuis qu'elle avait évoqué le souvenir de sa mère, ses yeux sombres s'éclairaient d'une lueur qui faisait penser aux gours profonds quand ils sont vernis de lune".²² De même, Jeanne la bourrelle est considérée comme maudite, les moeurs de l'époque voulant qu'on l'évite et qu'elle ne puisse toucher directement au pain qu'on lui vendait.

Ce type de personnage attire tout autant qu'il repousse et les personnages masculins éprouvent devant lui une crainte mêlée de culpabilité. Effrayé par l'éventualité de perdre son âme, Mathieu s'abandonne malgré tout au plaisir des sens avec l'ensevelisseuse:

Très vite et sans un mot, Mathieu fut sur elle. Jamais il n'avait possédé un animal nerveux et avide comme cette femme. Lorsqu'il eut pris son plaisir, elle le retint en elle. Il y resta un long moment immobile, puis il l'aima encore, avec une sorte de rage qu'il découvrait et qui lui procurait une jouissance nouvelle, profonde, presque douloureuse à certains moments mais qui le laissa étourdi de bonheur.²³

Longtemps Mathieu hésite entre la fascination terrible des "yeux"

22. La saison des loups, p. 102.

23. Ibid., p. 120.

de source" du père Boissy et celle, non moins terrible du regard de feu de la belle et plantureuse Antoinette.²⁴ Passionnée dont la soif de vivre va de pair avec un capital de désespoir amassé durant son séjour dans les loges des pestiférés, l'ensevelisseuse voit en Mathieu l'occasion ultime d'échapper à cet enfer; pour s'assurer la fidélité du charretier dans son projet de fuite, elle lui passe autour du cou une boule de gui, plante médicinale qui protège de tous les maux et dont la jeune femme prétend contrôler tous les pouvoirs.

Mathieu, vulnérable aux imprécations d'Antoinette, se sent prisonnier du démon: "Elle est sûrement une sorcière, se disait-il. Elle m'a peut-être déjà ficelé avec son gui... Et le reste, alors?... Ce que j'ai fait avec elle? Sûr qu'elle m'a ensorcelé".²⁵ Plus le charretier tentera de se libérer de l'emprise de l'ensevelisseuse, plus forte sera l'aversion de la femme envers cet homme dont elle espérait la complicité dans la fuite. L'image de la compagne hargneuse²⁶ dont nous

24. La majeure partie de La saison des loups repose sur cette hésitation de Mathieu entre le prêtre et l'ensevelisseuse. Tous deux, à un certain moment, lui semblent des représentants du diable: le prêtre, par sa facilité à le percer à jour et Antoinette par son tempérament envoutant.

25. La saison des loups, p. 126.

26. Clemence, de Tiennot ou l'Île aux Biard, deviendra, malgré ses caprices, voire son mépris envers Tiennot, l'objet d'une passion furieuse de la part du gros garçon un peu simple d'esprit et sans grande expérience des femmes. Ici, l'indifférence de l'une, le désir fou de l'autre, entraînent des actes d'une telle violence que le roman bascule dans la tragédie: Tiennot se venge d'une manière terrible, puis se pend à une poutre de l'appentis. Notons, au passage, que ce type de personnage rappelle ceux de Steinbeck, à propos duquel Clavel confesse avoir plusieurs affinités.

avons traité plus haut tend à réapparaître au moment où le désespoir d'Antoinette est supplanté par la haine: en effet, l'étrange personnage tirera vengeance de Mathieu en le dénonçant à la justice du pays.²⁷

La bourrelle fait également état du caractère malsain des rapports entre la femme et l'homme et à l'intérieur desquels éclôt la violence. Le métier maudit qu'exerce l'exécuteur des hautes œuvres ne laisse aucun répit à sa conscience, de sorte que Jeanne, sa femme, en supporte également le poids. Par conséquent, la présence constante de la mort à l'intérieur du foyer contamine jusqu'aux rapports physiques:

Dans le lit, il lui donnait sans doute davantage que n'importe quel homme. Il lui arrivait de se demander si cela ne tenait pas au fait que Marcel exerçait ce métier, mais elle repoussait cette idée qui lui paraissait extrêmement dangereuse. Il y avait là comme une odeur de soufre et de fagot ou tout au moins de péché mortel.²⁸

Sa liaison avec le trappeur sera également marquée par la violence et la fatalité: son amant tue le bourreau, prend la fuite puis, fait prisonnier, prend lui-même la place du bourreau pour exécuter Jeanne. Cette dernière, qui entre temps était tombée amoureuse du trappeur, se voit doublement trahie: en plus de son amour, c'est sa propre vie qui lui échappe.

Antoinette Brenot et Jeanne Beaudion subissent, à divers

27. En effet, Mathieu fuita seul les loges puis, pris de remords, reviendra pour recevoir le pardon au chevet du prêtre agonisant. C'est à ce moment qu'Antoinette saisira l'occasion de se venger.

28. La bourelle, p. 48.

points de vue, un sort identique. Toutes deux espèrent échapper à leur condition misérable (les loges des pestiférés pour Antoinette et la potence pour Jeanne); chacune d'elles demande le secours d'un homme (le charretier, le trappeur) puis est condamnée par la justice. Enfin, toutes deux échouent dans leur tentative de s'assurer la complicité de l'appareil judiciaire: Antoinette voit dans l'appareil judiciaire un instrument de sa vengeance alors qu'elle-même sera condamnée comme sorcière; Jeanne, croyant échapper à la potence en devenant la femme du bourreau, rencontre en son amant un autre bourreau qui, cette fois, refuse d'en faire sa compagne et la conduit tout droit sur le gibet.

L'intervention d'un nouveau type féminin correspond donc à une nouvelle forme de relations fondée sur la violence et la passion. Cette figure féminine récente, tout comme l'image traditionnelle de la mère et de l'épouse, demeure cependant impuissante à enrayer le processus de la violence: au contraire, elle l'attise, créant des rapports avec la figure masculine qui rappellent ceux des amants maudits.²⁹

Notre étude se terminera sur Hortense d'Eternoz qui apparaît dans trois des cinq tomes des Colonnes du ciel, dont La femme de guerre où elle y joue un rôle de premier plan. Ce

29. Il est à noter, cependant, que la femme en subit les conséquences: Antoinette est accusée de sorcellerie, Jeanne de vol et de meurtre.

personnage, quoique récent dans l'imaginaire de Clavel, diffère toutefois des types féminins tels que la mère, l'épouse ou même la passionnée.

Cette distinction tient au statut particulier d'Hortense: elle a choisi d'être soldat avant tout. Par conséquent, elle est une marginale parce qu'elle participe à un "privilège" qui n'appartenait qu'aux hommes à l'époque (et aujourd'hui encore): celui de tuer. Gaston Bouthoul nous rappelle que le métier de soldat est à l'origine un privilège de classe. Mais Hortense, même issue de la noblesse, n'a pas, en tant que femme, traditionnellement accès à la carrière des armes:

Pour Simone de Beauvoir et Olivier Brachfeld, l'une des raisons principales du complexe d'infériorité de la femme c'est qu'elle ne participe pas traditionnellement à la guerre: "dans l'humanité, la supériorité est accordée non au sexe qui engendre mais à celui qui tue".³⁰

Hortense s'initiera, avec l'aide de Nicolas Parrot, au pouvoir que donne le privilège de tuer. Comme soldat, elle faisait mentir la réputation de faiblesse qu'on attribue habituellement à la femme en temps de guerre; en tuant un premier ennemi, elle fait plus, elle accède à la même considération dont jouissent les hommes. Le premier meurtre d'Hortense représente d'ailleurs le moyen le plus spectaculaire mais aussi le plus sûr pour s'imposer à Nicolas d'abord, puis à toute la troupe d'hommes à son service:

30. Gaston Bouthoul, La guerre, p. 79-80.

Il l'avait amenée à tuer; il s'était réjoui de son geste, mais elle allait à présent s'imposer à lui. Puisqu'elle avait, selon lui, franchi le cercle magique, il ne possédait plus rien qu'elle ne possédât aussi.³¹

Hortense met donc toutes ses énergies dans la guerre, guidée à la fois par le désir de venger la mort du docteur Blondel et celui de libérer sa patrie de l'emprise des troupes de Richelieu. De toute l'œuvre de Clavel, cette figure féminine en constitue l'aspect le plus rationnel: Hortense, en optant pour la guerre, embrasse le mode de vie des soldats, résiste à tout désir physique, toute compassion qui lui ferait oublier son rôle de combattant. En outre, Hortense, à la suite de son premier meurtre, se sent totalement étrangère au monde des femmes

Hortense sourit et revint vers la maison où les trois femmes étaient assises à côté de l'âtre. Elle éprouva la curieuse impression de n'être pas de leur espèce. Ou tout au moins pas de leur sexe.³²

Et plus loin avec Nicolas:

Il se leva lentement et, comme il s'approchait d'elle, elle se leva aussi et fit un pas en arrière. Quelque chose en elle lui criaît de se laisser aller à une tendresse dont elle avait besoin, mais, plus fort que tout, son orgueil l'obligeait à se raidir, à se cuirasser contre l'amitié même.³³

Cette volonté de vengeance sera toutefois ébranlée par la découverte de la petite Jana, une aveugle dont la jeune

31. La femme de guerre, p. 101.

32. Ibid., p. 125.

33. Ibid., p. 126.

femme prendra soin comme de son propre enfant. Hortense retrouve ainsi les gestes maternels depuis longtemps refoulés, mais aussi les paroles de paix de Blondel: pour ce dernier, il était plus urgent de sauver les enfants de la guerre que de tuer des soldats. La rencontre de la femme de guerre et de Jana coïncide avec l'unique instant de bonheur et de calme du roman:

Retrouvant les gestes et le rythme des mélodies de Blondel, Hortense serra contre elle ce petit corps parcouru de frissons qui se recroqueville, qui se blottit; qui voudrait entrer en elle. Hortense se sent mère, soudain, comme si cet enfant était sien. Elle chantonnera tout bas, elle berce tendrement ce corps dont les gémissements se muent bientôt en une espèce de ronronnement d'aise.³⁴

Cependant, le recours à la maternité, chez Hortense, ne suffit pas à l'écartier du chemin de la violence: elle revient dans le village de Résurrection (fondé par Blondel), complètement bouleversée par ses expériences guerrières. D'ailleurs, son comportement étrange dans Marie Bon Pain, ses prétentions de femme de guerre dénoncées par Lacuzon, le chef des Francs-comtois, la mèneront tout droit sur le bûcher.

Ainsi, la maternité, l'amour, la passion, voire l'usage de la violence pour contrer la violence n'épargnent en aucun cas la figure féminine. Son statut particulier au sein de la société de l'époque (Les colonnes du ciel ont comme cadre historique la guerre de Dix Ans et La bourrelle se déroule sous le

34. La femme de guerre, p. 261.

régime français) la désigne traditionnellement comme une sorcière éventuelle ou une incarnation du Mal. Il est frappant de constater qu'Antoinette, Jeanne et Hortense sont toutes trois condamnées par le système judiciaire. Toutes trois sont les boucs-émissaires de la violence institutionnalisée, c'est-à-dire l'appareil judiciaire.

CHAPITRE 2

LA MORT

La mort est un domaine des préoccupations humaines fortement valorisé parce qu'elle entretient des rapports naturels avec la violence. De fait, la mort est pure violence inéluctablement liée à la condition humaine. Aussi le rôle primordial que joue la violence dans l'univers de Clavel est-il proportionnel au nombre impressionnant de morts qui parsèment toute son oeuvre.

Nous aborderons ce chapitre selon deux orientations précises: en premier lieu, nous traiterons de l'importance de la mort dans la structure même du récit; en second lieu, nous dégagerons une conception du phénomène selon qu'il se rapporte au quotidien, à la justice ou à la guerre.

Nous constatons, dans nombre de romans, et avant même que débute le récit proprement dit, que la mort fait déjà partie de la biographie du personnage principal. Ce chapitre permet donc de recouper d'une part, la violence initiale qui caractérise les rapports père-fils³⁵(étudiés dans la première

35. Nous avions noté, en effet, que la révolte de Jacques contre son père, dans Le silence des armes, équivalait à un meurtre symbolique.

et d'autre part, l'absence de la mère, phénomène récurrent dans l'œuvre de Clavel.

Cette absence presqu'obsédante de la mère crée par conséquent une structure familiale spécifique. En effet, la majorité des romans mettent en lumière des relations familiales entre le père et le fils avec, en arrière-plan, le souvenir de la mère disparue. L'absence de la figure maternelle s'avère particulièrement importante dans Malataverne parce qu'elle a coïncidé avec la déchéance du père. Le jeune fils, Robert, songe fréquemment à sa mère dans ses moments de solitude et de désarroi:

Son regard s'attarde sur la vieille machine à coudre. Malgré le capot fermé, malgré les années, il voit tourner la roue luisante, vibrer le pied-de-biche qui pousse le tissu ... le tissu où des mains se sont posées. Il détourne les yeux. Il sait qu'il va regarder plus haut, à droite. Il ferme les paupières en levant la tête et, quand il les ouvre, son regard se pose sur le portrait.³⁶

Cette importance accordée à l'absence d'un personnage trouve d'autres échos dans le déroulement du récit. Souvent, les disparus continuent d'exercer une influence profonde sur la vie du héros ou de l'héroïne. Dans Le silence des armes, la mort des parents de Jacques, également antérieure au récit romanesque, détermine toute la quête du fils: la réconciliation avec ses racines. Jacques, confronté au problème de son

36. Malataverne, p. 116.

engagement militaire, entretient un dialogue intérieur avec les morts. En ce sens, la présence des morts devient un élément essentiel dans le déroulement dramatique puisque le jeune homme se sent irrésistiblement poussé vers la mort où il espère retrouver la compagnie de ses parents et de tous les disparus de la guerre:

Car Jacques n'était pas seul à marcher. Ses morts l'accompagnaient. Ils se pressaient autour de lui mêlés à l'essaim crépitant des gouttes et des grêlons. Ils étaient de tous les temps et de tous les pays.³⁷

La mort du docteur Blondel, dans les Colornes du ciel, remplit les deux fonctions déterminantes dans la structure du récit. D'une part, le meurtre de Blondel constitue le principal motif du choix d'Hortense pour la guerre; d'autre part, le souvenir du docteur continue de l'habiter, de sorte que ce souvenir contribue à orienter la destinée de la jeune femme. En effet, le personnage d'Hortense peut être défini par rapport à l'influence qu'exerce sur elle l'enseignement de Blondel disparu:

Il y avait ce Blondel qui demeurait pour elle le fou merveilleux, et puis, plus souvent peut-être, revenait la vision du corps cloué à un arbre, puis traîné sous le roucier et dépecé par les bêtes. N'était-ce pas à l'instant de cette découverte qu'Hortense s'était métamorphosée? N'était-ce pas de ce jour-là que datait sa décision de lutter contre l'envahisseur?³⁸

37. Le silence des armes, p. 275.

38. La femme de guerre, p. 301.

La présence des morts fait contrepoids à la conscience du personnage aux prises avec un choix moral, la plupart des situations romanesques relevant d'une certaine vision manichéenne des actions humaines. Le silence des armes et La ferme de guerre sont donc des récits qui s'organisent à partir d'un dialogue avec les morts (les parents de Jacques, le docteur Blondel) sans lesquels il ne pourrait y avoir de véritable action dramatique.

Par ailleurs, la mort, lorsqu'elle intervient dans le cours de la narration, peut instituer une nouvelle situation dramatique déterminante pour le ressort de l'action. La fonction dramatique de la mort est particulièrement opérante dans le style de la nouvelle qui exige parfois de brusques retournements de situations.

Ainsi, la mort, dans L'Iroquoise et La bourrelle, agit comme un motif dynamique qui ramène le héros ou l'héroïne du récit à sa situation initiale, c'est-à-dire dans des conditions similaires à celles du début du récit.

Karl, le marin allemand de L'Iroquoise, redevient le fuyard qu'il était, qui plus est, totalement démunis, après la mort de la jeune indienne qui l'a initié à la forêt.³⁹ Le même,

39. Il nous apparaît significatif que le narrateur mette en parallèle la mort de l'Iroquoise et l'homicide involontaire de Karl qui survient au début du récit: "Il y eut un craquement terrible. Le même que celui qui avait fait taire, une nuit, tout un bar de Boston".(p. 91.)

Jeanne la bourrelle se retrouve pour la seconde fois en prison après que son amant eût tué son mari. En devenant bourrelle, elle échappe à la condamnation; le bourreau mort, elle retourne à sa condition première de prisonnière promise à l'échafaud.

La mort, par conséquent, se confondra fréquemment avec le destin du héros ou de l'héroïne: elle coïncide avec la fin du personnage et celle du récit. Dans les nouvelles ou les romans plus récents, il est rare que la narration n'accompagne le personnage jusqu'à sa mort. Ce phénomène dote l'ensemble de l'œuvre de Clavel d'une tonalité spécifique où destin et fatalité tirent les ficelles de tous les personnages. L'auteur lui-même confesse que la mort est plus forte que les intentions du créateur: "Nous voulons de toute notre âme que la joie et la paix illuminent le monde, mais nous finissons par peindre le Triomphe de la Mort parce que c'est toujours la réalité qui finit par dominer le rêve".⁴⁰

A ce propos, L'homme du Labrador, par sa structure, résume parfaitement les considérations de Clavel sur le caractère fatal de la mort dans son oeuvre.⁴¹ Freddy, un curieux personnage, entraîne Nelly la serveuse puis toute la clientèle du petit café des "Trois Maries" dans son rêve du grand Nord.

40. Compagnons du Nouveau Monde, tiré de l'intérieur de la page couverture.

41. Si nous reprenons le résumé de l'intrigue de L'homme du Labrador, c'est afin que le lecteur ou la lectrice jugent plus facilement de l'impact dramatique du phénomène de la mort.

Mais la réalité prend le pas sur la merveilleuse illusion: on apprend que Freddy n'est qu'un pauvre type qui, à l'occasion, fuit sa femme pour retrouver sa folie du Labrador. L'homme du Labrador meurt à la suite d'une malheureuse incartade qui met à jour sa manie délirante. La plus grande perdante, dans cette histoire, c'est Nelly qui était devenue l'amante du faux aventurier, qui avait cru aux grands espaces que Freddy lui dépeignait mais qui redevient ce qu'elle était avant l'arrivée de l'inconnu: une pauvre fille condamnée à travailler toute sa vie dans un petit café perdu dans Lyon.⁴²

Si la mort prend une telle importance dans le déroulement du récit, c'est qu'elle est reliée à une vision particulière de l'existence qu'affirme et que précise davantage chaque publication de Clavel.

Dans le quotidien, cependant, la mort est avant tout un phénomène naturel, un destin inéluctable pour tout homme et toute femme. D'ailleurs, le deuil n'entraîne aucun comportement mélancolique chez les personnages ou du moins, pas au point de devenir leur préoccupation majeure. La mort n'est jamais envisagée de manière morbide parce que les disparus conservent leur apparence familière dans la mémoire des vivants; elle est un phénomène concret. Par conséquent, le rôle

42. Il sera utile, ici, d'ajouter que Freddy baptise la servouse du nom de Nelly; Freddy disparaît, elle revient à son nom véritable, Sophie Larion.

majeur que joue la présence des morts leur confère une épaisseur comme personnage. Ils sont des compagnons de route pour les vivants.

Il avait vu ces deux morts marcher à côté de lui, tranquillement, comme ça, dans la vie de tous les jours. Et ce n'était pas ennuyeux du tout. Au contraire, c'était une bonne compagnie dont lui seul pouvait jouir. Ils n'étaient pas encombrants du tout, mais bons compagnons, comme toute ces deux grands gaillards à moitié morts.⁴³

Les morts de Clavel sont donc soucieux du monde des vivants, ils sont intimement liés à la conscience du monde que développe le personnage principal. La présence perpétuelle des morts donne, en l'occurrence, l'illusion de communiquer avec le royaume des morts, désir mythique qui s'exprimait jadis dans L'Odyssée d'Homère.

En revanche, parce qu'ils influent fortement sur la conscience morale, les morts peuvent s'avérer tyraniques parce qu'ils portent en eux tout le poids d'un passé parfois lourd à assumer pour les vivants: "... présent, tous ces morts n'étaient plus des compagnons paisibles. Ils étaient trop fidèles. Trop tyraniques. Morts, ils s'accrochaient à Julien comme l'avait fait Caronte dans son vivant".⁴⁴ Certains d'entre eux entretiendront le sentiment de culpabilité, comme nous l'avons noté à propos du père dans Le silence des armes.

43. Le cœur des vivants, p. 186.

44. Ibid., p. 432.

Tyrans ou complices, on attribue toujours aux morts un devenir concret qui se confond avec leur environnement naturel:

-La compagnie des arbres, c'est pas mauvais du tout, pour les morts. D'abord ça chante dès qu'il y a du vent. C'est plein d'oiseaux. Ça arrête un peu la pluie et puis, ça vous bouffe, on doit finir par se retrouver dans le bois. Au fond, c'est pas plus mal.⁴⁵

Les personnages issus de milieux populaires et profondément attachés au travail des champs ou à leur métier d'artisan, considèrent leur propre mort et celle d'autrui de la même manière que leurs occupations terrestres: on y retrouve en effet les objets familiers, les habitudes, l'amour du travail, etc. Le vieux Clopineau, dans L'Espagnol, pour s'excuser de l'aspect plutôt rudimentaire du cercueil construit pour son patron déclare: "Tu vois, dit-il, eh bien moi, m'en aller comme ça, tiré par mon cheval, à l'heure où on part pour aller aux vignes, je trouve que c'est pas plus mal qu'autrement".⁴⁶ Cette vision de la mort qui tend vers le panthéisme et rejoint directement les préoccupations d'illustres prédecesseurs comme Victor Hugo, Giono et pour l'Amérique, Walt Whitman, se rattache également à une conception chrétienne de l'au-delà.

Nous avons souligné que la mort du docteur Blondel et des parents de Jacques Fortier n'était pas une fin en soi,

45. La saison des loups, p. 209.

46. L'Espagnol, p. 186.

mais qu'au contraire, elle se prolongeait dans la conscience du héros: de même, le discours sur la mort relève d'un enseignement de la vie. Celui ou celle qui craindrait la mort ou la refuserait se mettrait en désaccord avec soi-même:

Si tu parviens à vivre avec la certitude d'entrer un jour en un monde d'éternité, tu verras combien l'idée de quitter cette existence te sera plus légère... Tu ne dois pas regarder la mort comme un départ vers la nuit. Au contraire, pense à elle en regardant la lumière qui nous arrive du ciel. C'est vers cette lumière que tu dois marcher.⁴⁷

La pensée chrétienne permet la sublimation de la mort comme violence pure; c'est d'ailleurs la seule violence qui soit sublimée dans toute l'œuvre de Clavel. Ceci explique l'absence complète de révolte contre la mort: selon le Frère Loissy, s'il y a révolte, c'est que la conscience n'est pas en paix. "Seulement, tu ne te révolterais pas contre la mort si tu te sentais capable de bien mourir."⁴⁸ De fait, s'il y a culpabilité présumée dans la révolte contre la mort, c'est qu'elle signifie, dans la pensée mythique et religieuse, une révolte contre Dieu.

La conviction que la mort est une délivrance peut amener un personnage victime d'une injustice à la résignation devant la fatalité. Il semble, dans le cas de La Bourrelle, qu'il y ait une conversion in extremis alors que Jeanne apprend qu'elle a été trahie par son amant et qu'elle doit affronter la potence:

47. La saison des loups, p. 254.

48. Ibid., p. 254.

C'est alors que le confesseur s'avança, le crucifix à la main. Parce qu'elle avait, durant ces dernières semaines, prié davantage et avec plus de ferveur qu'elle ne l'avait jamais fait, Jeanne éprouva le sentiment qu'elle avait été trahie par celui dont on lui représentait l'image éculoureuse. Elle eut de nouveau envie de cracher, mais une espèce de lueur la traversa soudain. Quelque chose qui tenait de la douleur et de la joie.⁴⁹

Cette absence de révolte, cette sublimation de la mort, tient à une croyance en une justice supérieure à celle exercée par les hommes. Plusieurs personnages de Clavel perdent la vie de façon injuste: Mathieu Guyon, Hortense d'Eternoz, Jeanne Beaudion, etc.; le seul espoir qu'il leur est donné avant de mourir, c'est qu'ils soient accueillis, après leur mort, en un monde où ils seront jugés équitablement. La conception de la mort pour le chrétien repose donc sur une justice supra-humaine. Si on a pu parler du sens de la fatalité dans l'œuvre de Bernard Clavel, cela tient sans doute au peu d'espoir accordé aux personnages de réaliser leurs rêves ou de triompher de l'injustice. En revanche, la foi au Jugement Dernier console de l'injustice des hommes; c'est le message que livre le Père Boissy à Mathieu avant d'expirer:

-la mort, mon petit, c'est la justice... Les hommes qui t'ont condamné à monter ici ont certainement triché. Toi, tu t'es montré plus propre qu'eux. Mais la mort les atteindra comme elle t'atteindra un jour... Elle te placera au même rang que ceux qui t'ont dominé sur cette terre... au même rang pour être jugé.⁵⁰

49. La Bourrelle, pp. 155-156.

50. La saison des loups, pp. 247-248.

Cependant, la mort ne sera pas sublimée lorsqu'elle est provoquée par la guerre. La mort est alors perçue comme un mal, une œuvre de destruction qui ne peut plus déboucher sur une autre vie. Ce n'est donc pas la mort en elle-même qui est terrible en temps de guerre, c'est son inutilité et son injustice. Négation absolue de la vie d'autrui, elle va directement à l'encontre de la vision chrétienne. La guerre, dans toute son ampleur, est une catastrophe qui entraîne la mort de l'être humain, mais aussi de la vie dans toutes ses manifestations, que ce soit la nature, la patrie, la famille, le passé. Le discours sur la mort et la guerre prend des connotations qui l'associe à une maladie dont le patient ne saurait guérir:

Il la sentait comme il avait senti la fatigue, pendant des jours et des jours. Il la sentait rivée à lui. Il n'était pas question de lutter. Pablo le savait. C'était une maladie tenace, une de ces maladies dont les médecins disent: "Il faut qu'elle suive son cours".⁵¹

Par conséquent, et contrairement au plaisirable cortège des morts du quotidien, le souvenir des morts de guerre demeure pénible à évoquer. Ces morts sont anonymes, n'ont pas de visages et se confondent avec les ruines et la boue:

La guerre. Des morts. Des milliers de morts que l'on ne pourrait jamais enterrer. Des morts que la pluie, le vent et le soleil rongeaient peu à peu. Des morts qui creusaient eux-mêmes leur trou dans la terre brûlante.⁵²

51. L'Espagnol, p. 199.

52. Ibid., p. 175.

La guerre montre donc la mort sous son aspect le plus cruel, abandonnant les corps humains au patient et inexorable travail de la nature.

L'imaginaire funèbre permet d'établir la distinction entre le cortège des morts victimes de la guerre et ceux que l'on désigne comme des héros de guerre morts au combat. Le respect que les romans de Clavel portent aux morts entre directement en réaction contre le discours militariste qui voit dans le combat des soldats de la nation une occasion de devenir des héros.⁵³

Le silence des armes peut d'ailleurs être lu comme une tentative de destruction du mythe du héros guerrier. Ce qui distingue ce type de héros du cortège pacifique des morts, c'est que le premier est une victime individuelle de l'ennemi tandis que les morts sont victimes de la guerre elle-même. Gaston Bouthoul, dans son étude sur le phénomène de la guerre, fait observer ce rapport étroit entre le culte des morts et l'idéologie militaire:

Chose curieuse, alors que dans les religions modernes le culte des morts avait tendance à s'atténuer, on le voit renaître précisément à propos de la guerre. Il constitue une de ses séquelles psychologiques. De nos jours, on constate que sous l'influence du nationalisme, la plupart des peuples ont tendance à adopter

53. Les principaux tenants de cette idéologie furent Maurice Barrès et Charles Péguy, ce dernier édifiant la mort au combat: "Heureux ceux qui sont morts dans les grandes batailles" (cité par Elizabeth Miobey, p. 91). C'est précisément à cette idéologie que s'attaquait Giraudoux dans son célèbre mais peu traditionnel discours aux morts de La guerre de Troie n'aura pas lieu.

33

des sortes de religions nationales centrées sur le culte des combattants morts à la guerre étrangère ou civile. Chacun se fait un martyrologue.⁵⁴

Il y a donc deux attitudes fondamentales face à la mort: il y a d'une part une résignation au phénomène inéluctable que les croyants doivent être prêts à affronter et d'autre part, un refus de la mort lorsqu'elle s'associe à la guerre et à la violence entre les hommes. La mort, dans les deux cas, a une incidence profonde tant au niveau de la thématique que de la structure du récit: de fait, elle est conséquence absolue du pouvoir omniprésent de la violence.

Le chapitre suivant prolonge ces réflexions en dégageant un thème plus particulier à l'imaginaire de Clavel: le thème du sacrifice.

54. Gaston Bouthoul , La guerre, p. 71.

CHAPITRE 3

LE SACRIFICE

Le sacrifice, phénomène religieux, favorise des incur-
sions au niveau des rapports entre le père et le fils, ainsi
que dans la structure globale de l'œuvre. Nous aborderons ce
chapitre à partir de deux concepts: l'un est désigné par
Gaston Bouthoul comme le "complexe d'Abraham"; l'autre,
étudié par René Girard, s'inspire des rapports entre sacrifice
et violence: il s'agit de la victime émissaire.

Le rite sacrificiel appartient à l'origine au domaine
du sacré: les sociétés archaïques s'y soumettaient afin de
s'attirer les faveurs des dieux ou au contraire, pour apai-
ser leur colère. Nous en retrouvons un exemple réputé dans
la Bible lorsqu'Abraham, pour satisfaire les exigences de
Yawveh, se résigne au pénible devoir de sacrifier son propre
fils. Gaston Bouthoul, dans son étude du phénomène de la
guerre, réutilise le mythe et l'applique à l'idéologie mili-
taire:

Enfin, on trouve chez les chefs de guerre,
chez ceux qui exercent un commandement absolu,
un phénomène que l'on pourrait appeler complexe
d'Abraham. Or, les moments culminants du pou-
voir patriarcal sont ceux où il ordonne le
sacrifice du fils. Et nous rencontrons ici
l'ambivalence psychanalytique car le père

immole soit le fils indigne, soit au contraire le fils parfait, oblation de choix, victime incomparable offerte aux dieux. Le sacrifice d'Abraham est la consécration suprême d'une œuvre ou d'une politique.⁵⁵

Cette attitude particulière du chef militaire se retrouve chez Lacuzon dans La femme de guerre. Chef des rebelles francs-comtois, Lacuzon est un homme implacable qui justifie meurtres, tortures et massacres au nom d'une seule cause: la victoire de ses compatriotes sur les troupes de Richelieu. Son discours se fonde exclusivement sur la violence, une violence qui d'ailleurs peut l'amener à sacrifier la vie de ses propres hommes pour atteindre ses objectifs. "Je fais la guerre. Je châtie les salauds et les cons. Je n'ai pitié de personne. La seule chose qui me préoccupe, c'est l'avenir de ma patrie, et j'écraserai quiconque se mettra en travers de la route que j'ai décidé de suivre."⁵⁶ Hortense elle-même, lorsque des témoins lui rapportent les purges que pratiquait Blondel, se surprendra à défendre les moyens radicaux: "Et si certains estiment qu'il a pris le risque de condamner sans preuve, je leur répondrai que, lorsque le pays est à l'agonie, mieux vaut exécuter deux innocents que de laisser en liberté deux coupables qui risquent de trahir!"⁵⁷ Cependant, on ne retrouve pas explicitement la valorisation de la guerre comme sacrifice de soi, l'œuvre de Bernard Clavel étant traversée

55. Gaston Bouthoul, La guerre, p. 85. Les mots soulignés sont en italique dans le texte original.

56. La femme de guerre, p. 236.

57. Ibid., pp. 124-125.

par un fort courant antimilitariste.

Le complexe d'Abraham jette cependant un éclairage nouveau sur un roman comme Le silence des armes dans lequel les relations père-fils d'une part, et entre le fils et l'État, d'autre part, se fondent sur la violence. Nous retrouvons un premier sacrifice mythique dans la légende de la Fontaine aux Daims qui raconte le massacre de bêtes; mais à l'histoire se termine sur le retour à la vie: "Le père disait aussi que ce lieu, même s'il avait été le théâtre d'un drame, avait oublié la mort pour se vouer à la vie. L'eau qui sortait de la terre à une température constante en toute saison entretenait ici une espèce de printemps éternel".⁵⁸ Si Jacques Fortier subit le même sort que les daims, c'est parce que le modèle sacrificiel (la légende) lui avait été désigné mythiquement par le père. Ce dernier est donc à l'origine du sacrifice de Jacques à la fin du roman puisque c'est en son nom que le fils affrontera la mort. Jacques s'immole ainsi pour expier son double crime: la mort du père et celle des Algériens. Le complexe d'Abraham se structure de la même manière que dans l'idéologie militaire mais il y joue un rôle diamétralement opposé: en effet, le sacrifice de Jacques ne glorifie plus l'héroïsme militaire mais l'héroïsme pacifiste.

Nous croyons qu'il existe un rapport étroit entre le nombre

58. Le silence des armes, p. 71.

impressionnant de morts dans l'oeuvre de Clavel et le concept de sacrifice. Ce concept nous amène en effet à nous interroger sur le dénouement de romans tels Malataverne, La saison des loups et La femme de guerre: pourquoi Robert devient-il soudainement l'instrument d'une violence qu'il voulait précisément prévenir? La même question se pose pour Mathieu Guyon et Hortense d'Eternoz: le premier est accusé de trahison alors qu'au contraire, il revenait s'occuper des pestiférés; Hortense est condamnée comme sorcière⁵⁹ alors qu'elle consacrait toutes ses énergies à la défense de sa patrie. Tous ces personnages se sont efforcés de résister à l'attrait qu'exerce la violence en temps de guerre: pourtant, ils sont jugés comme s'ils étaient les instigateurs de cette violence.

Robert, Mathieu, Hortense et Jacques Fortier pourraient bien constituer ce que René Girard, dans La violence et le sacré, désigne comme des victimes émissaires:

Le rapport entre la victime potentielle et la victime actuelle ne doit pas se définir en termes de culpabilité ou d'innocence. Il n'y a rien à "expier". La société cherche à détourner vers une victime relativement indifférente, une victime "sacrifiable", une violence qui risque de frapper ses propres membres, ceux qu'elle entend à tout prix protéger.⁶⁰

En effet, la condamnation des personnages de Clavel ne risque en aucun cas d'entraîner une violence plus grande: ceci peut

59. Il ne fait aucun doute que la condamnation d'Hortense pour des motifs de sorcellerie cache des intérêts politiques.

60. René Girard, La violence et le sacré, p. 13.

s'expliquer par le caractère individualiste de l'œuvre de Clavel. Tous les personnages vivent le problème moral de la violence comme individus distincts et non pas en s'identifiant à un groupe social. Par conséquent, le personnage est seul devant la justice et ne peut espérer aucune aide de la catégorie sociale à laquelle il appartient parce que c'est dans la solitude qu'il livre son combat; les représailles ne sont guère possibles dans cette optique.

Toutefois, il nous faut faire la distinction suivante: le concept de sacrifice développé par Girard ne s'applique que partiellement aux personnages de Clavel. Contrairement aux victimes émissaires des sociétés primitives, leur sacrifice n'a pas pour conséquence une maîtrise de la violence. La mort de Jacques ou d'Hortense n'implique qu'eux-mêmes, elle ne coïncide pas avec une trêve quelconque.

Le concept de sacrifice se rattache plus directement à la dimension religieuse de l'œuvre: nombreuses sont les références à l'imaginaire biblique. Le silence des armes, roman-charnière qui dénote une inquiétude spirituelle chez son auteur, introduit un nouveau réseau d'images qui empruntent à l'imaginaire biblique: "avec ce couple de vieillards et cet enfant dont le visage et la poitrine saignaient, il y avait à présent le petit âne gris. (...) Un moment, ils ressemblèrent à une image de la Fuite en Égypte qui se trouvait dans un livre

du catéchisme".⁶¹ La même image est reprise dans La saison des loups;⁶² en outre, certains critiques ont vu dans La lumière du lac une transposition libre de l'Exode biblique.⁶³ Or, cet exode - cette fuite - en Egypte est provoqué par le massacre des innocents,⁶⁴ sacrifice dont la légende de la Fontaine aux Daims, comme nous l'avons vu, constitue la transposition romanesque.

Le roman plonge également dans la mythologie chrétienne par la création de personnages épiques qui rejoignent le destin du Christ: ils deviennent de véritables martyrs de la foi et de la paix. Avant de mourir sur la potence, Mathieu confond le Christ et le Père Boissy: "Il fixa le Christ et, aussitôt, le regard de source, plus clair et plus lumineux que jamais du Père Boissy fut sur lui. (...) Embrassant le crucifix, c'est au Père qu'il pense".⁶⁵ Hortense est également victime de la même confusion:

Très loin derrière la flamme des bûches qui pétillaient en lançant d'énormes étincelles sur les dalles du sol, Hortense fixait un visage dont elle ne parvenait plus à définir s'il avait les traits de Jésus crucifié ou ceux de Blondel expirant, cloué au tronc du gros frêne.⁶⁶

61. Le silence des armes, p. 171.

62. La saison des loups, p. 256.

63. Pierre Spiriot, "Les horreurs de la guerre", Figaro Littéraire, no. 1623, (25-26 juin 1977), p. 19.

64. Notons enfin, qu'un des essais de Clavel s'intitule Le Massacre des innocents.

65. La saison des loups, p. 345.

66. La femme de guerre, p. 110.

Le Christ est la victime émissaire par excellence, oserons-nous écrire, puisqu'il assume la violence(ou si l'on préfère, les péchés) de ses contemporains. Comme le Christ, les héros de Clavel sont des condamnés à mort mais pour lesquels la promesse d'un au-delà demeure incertaine:

Mathieu eut envie de crier, mais d'un coup, il s'aperçut qu'il avait contemplé ce Christ en croix une bonne partie de la nuit sans penser un seul instant qu'il s'agissait aussi d'un condamné à mort et que la crucifixion devait être plus terrible que la pendaison.⁶⁷

Dans les romans de Clavel(comme d'ailleurs dans la société moderne), l'appareil judiciaire se substitue au rite sacrificiel. Nous avons noté que le sacrifice, dans les sociétés primitives, contribuait à enrayer la violence en la dirigeant sur un émissaire, afin d'écarter tout danger de représailles de la part des membres de la famille. En revanche, l'intervention de la justice, comme le souligne Girard, s'acharne sur le coupable:

Dans le premier cas,[i.e. le sacrifice] c'est parce que la victime n'est pas la "bonne" qu'elle n'est pas vengée; dans le second cas [l'appareil judiciaire], c'est bien sur la "bonne" victime que s'abat la violence, mais elle s'abat avec une force et une autorité tellement massives qu'aucune riposte n'est possible.⁶⁸

La destinée du héros ou de l'héroïne tient donc à la fois de la victime émissaire sacrifiée et du coupable puni par la loi;

67. La saison des loups, p. 343.

68. René Girard, La violence et le sacré, p. 38.

mais en même temps, cette destinée n'appartient qu'imparfaitement à ces deux articulations. En effet, rappelons-le, la mort du protagoniste ne contribue en aucun cas à faire cesser la violence. D'un autre côté, l'accusé en justice n'est pas à proprement parler un coupable: au contraire, il est innocent. Certes, il peut exister un sentiment de culpabilité chez le détenu, mais il ne concerne que sa propre conscience et non la société; au demeurant, ce sentiment n'entre en rien dans les motifs de la condamnation.

Le concept de sacrifice, inséparable de la violence, fait donc partie intégrante de la création romanesque de Bernard Clavel. Ce dernier, parce qu'il puise à même son passé, voire son vécu personnel, est amené souvent à revivre des moments pénibles comme la mort de ses parents ou d'êtres chers. Ce chapitre sur le sacrifice vient confirmer la grande part que joue la violence dans la conception de l'écriture. En effet, l'auteur "sacrifie" une seconde fois son propre passé en le faisant revivre par la création romanesque: la mort vient fatallement clore la destinée de tous ses personnages.

L'organisation thématique des figures féminines, de la mort, du sacrifice, participe donc à cette dynamique de la violence que nous avons observée à propos de la structure narrative. La diversité de ces thèmes vient confirmer notre hypothèse selon laquelle la violence se situerait au carrefour

de la création romanesque de Clavel. D'ailleurs, la violence est créatrice d'une telle unité que notre analyse thématique recoupe à quelques reprises nos argumentations concernant la structure narrative. Ainsi, on a pu constater que la mort violente, dans L'homme du Labrador, avait des incidences tant sur le plan de la composition cyclique de l'œuvre que sur celui du thème de la mort relié à la destruction du rêve.⁶⁹

69. Nous avons souligné, en effet, que la mort violente de Freddy détruisait du même coup le rêve d'amour et de liberté de Nelly et la ramenait brutalement à son triste quotidien.

- TROISIÈME PARTIE -

VIOLENCE ET CRÉATION

En dernière analyse, cette troisième partie s'inspirera des grands arguments des chapitres précédents (l'insertion du mythe dans le roman, la relation de type paternel, les rapports entre les individus et l'État, les thèmes de la mort, du sacrifice) pour les fondre dans une conception globale de l'écriture chez Bernard Clavel.

En premier lieu, nous aborderons les conséquences de l'insertion de l'Histoire dans une oeuvre soucieuse de rendre justice aux grands perdants de l'Histoire officielle: les artisans d'un métier menacé de disparition par les progrès technologiques, les habitants d'une région ou d'un pays sous le joug de l'envahisseur et conséquemment, les enfants et les femmes victimes de la guerre.

Nous relevrons dans le second chapitre intitulé Violence et écriture, les contradictions profondes d'un romancier aux prises avec le phénomène de la violence, contradictions qui sont cependant à la source de toute l'aventure romanesque de Clavel.

qu'ont entraînées l'expansion urbaine et la montée du capitalisme technologique. En effet, Le seigneur du fleuve se fait l'écho de Pirates du Rhône, accentuant la portée historique et tragique de l'exploitation de la vallée du Rhône. Résumons brièvement l'intrigue. Le roman, tout en dépeignant les moeurs des artisans du fleuve en 1840, relate les conditions d'apparition du vapeur qui mettront en péril la marine de bois. Du point de vue de l'Histoire, donc, la batellerie en bois est condamnée à céder sa place au vapeur dont le rendement économique lui est supérieur. Cependant, un homme, Patron Merlin, dernier vrai seigneur du Rhône, lance un défi au vapeur en remontant le fleuve pendant les fortes crues: il réussit l'exploit mais le paie de sa propre vie. D'une part, le combat s'avère vain: l'Histoire donne raison au vapeur, Merlin meurt, victime du fleuve et de son immense orgueil; d'autre part, l'exploit désespéré mais héroïque de la remonte du fleuve élève Merlin et toute la marine de bois au niveau de l'imaginaire épique.

L'accent épique du Seigneur du fleuve est d'autant plus marqué que Merlin s'efforcera d'aller à contre-courant de l'Histoire. La remonte du fleuve a donc valeur de symbole parce qu'elle met en scène le refus d'un batelier de se soumettre à la technologie nouvelle que constitue le vapeur. Les mariniers appartiennent déjà à la légende, ils sont les derniers artisans du Rhône. La lutte acharnée que livrent les mariniers

CHAPITRE 1

HISTOIRE ET ROMAN

Il y a chez Bernard Clavel un profond attachement à certains paysages; mais cette fidélité déborde la géographie française pour se fixer principalement sur la région du Jura, sa terre natale. Cet amour de la terre jurassienne a naturellement amené l'écrivain à s'intéresser à son histoire et à celle des hommes et des femmes qui y ont vécu et travaillé. Mais plus que tout, c'est le fleuve, le Rhône, auprès duquel s'installera Clavel qui inspirera toute son aventure romanesque: "... c'est le Rhône qui, le premier, m'a donné envie d'écrire. Et, si je ne craignais pas de paraître prétentieux, je dirais: c'est le Rhône qui a exigé de moi que j'écrive."¹ Pirates du Rhône et Le seigneur du fleuve sont des romans qui rendent hommage à la force du fleuve ainsi qu'au dur labeur des bateliers et des riverains.

Ces deux romans plongent obligatoirement dans l'Histoire parce qu'ils témoignent de la destruction des rives du Rhône et de la disparition des métiers traditionnels du fleuve

1. Écrit sur la neige, p. 27.

pour dompter le fleuve relève de la figuration mythique.

Par exemple, le vieux Père Surdon que Patron Merlin prend à son bord incarne la mémoire vivante de la tradition du fleuve: "En acceptant de le prendre à son bord, est-ce que ce n'était pas le fleuve en personne qu'il avait pris avec lui? Est-ce que ce vieux, à force de vivre avec le Rhône et de l'aimer, n'était pas lui-même devenu Rhône? N'avait-il pas réussi à percer absolument tous les secrets des eaux, des rives et des fonds?"² Philibert Merlin a lui-même la ferme conviction que son combat va bien au-delà de la simple remonte du fleuve: "Est-ce qu'une puissance surnaturelle ne l'avait pas investi d'une mission? S'il en était ainsi, que pourrait-il avoir à redouter? Rien. Rien que sa faiblesse, la défaillance de certains".³

Le seigneur du fleuve est un roman d'Histoire⁴ parce qu'il reconstitue pour le lecteur moderne les conditions de vie de tout un peuple d'artisans au milieu du XIX^e siècle. En ce sens, Clavel rejoint les convictions de Zoé Oldenbourg qui voit dans le roman d'Histoire un "besoin réel de l'homme occidental, spirituellement déraciné, privé de ses mythes, et avide de s'intégrer dans un passé humain".⁵ En effet, Le Seigneur du fleuve exprime cette nostalgie d'une époque où les

2. Le seigneur du fleuve, p. 230.

3. Ibid., p. 275.

4. Nous empruntons ce terme à Zoé Oldenbourg, tiré de son article: "Le roman et l'histoire", et que nous préférions à "roman historique".

5. Zoé Oldenbourg, "Le roman et l'histoire" in N.R.F., (octobre 1972), no 238, p. 135.

travailleurs, non soumis à la machine, éprouvaient encore le plaisir de savourer le résultat de leur labeur.

À ce stade, le roman combine histoire et épopée: en effet, Le seigneur du fleuve peut être lu à la lumière d'un monde épique qui s'effondre sous l'impact de la montée du capitalisme industriel, donc de l'Histoire. La petite histoire des marins se compare à une épopée si on la définit comme "une période où la vie de la société n'est pas encore dominée par les puissances sociales qui ont conquis leur autonomie et leur indépendance vis-à-vis des hommes".⁶

Si Le seigneur du fleuve se termine sur une tragédie (la mort de Patron Merlin) c'est que l'Histoire est indissociable de la violence. De fait, la majorité des incursions de Clavel dans l'Histoire privilégièrent des périodes reconnues pour leur violence. Les deux grandes suites romanesques que sont La grande patience et Les colonnes du ciel ont comme cadres historiques respectifs la Seconde Guerre mondiale et la guerre de Dix Ans.

"Les colonnes du ciel allient, comme Le seigneur du fleuve, l'histoire et l'épopée, tout en mettant en scène des individus ou des catégories sociales qui ont eu tort dans l'Histoire, c'est-à-dire les vaincus. Les romans de cette suite sont en outre portés par le souffle de violence qui sévit à l'époque.

6. George Lukacs, Écrits de Moscou, p. 83.

Les colonnes du ciel comprennent cinq volets ayant comme toile de fond la seconde moitié du dix-septième siècle, période sur laquelle s'étend, entre autres, la guerre de Dix ans que se sont livrée Français et Francs-comtois. Ce récit d'Histoire fait donc état de faits militaires et donne lieu à une série d'aventures qui ne sont pas sans rappeler celles des héros mythiques. Hortense d'Eternoz, dans La femme de guerre, connaît un périple qui lui fait d'abord suivre les traces des soldats pour venger Blondel et tenter de sauver sa patrie.⁷ Hortense, en se jetant dans la guerre, met en lumière les contradictions profondes qu'ont vécues les pacifistes pendant les deux guerres mondiales: ils se sont mépris en s'engageant dans la guerre pour rétablir la paix.

Cette fatalité du cours de l'Histoire est dénoncée dans nombre de romans parce qu'elle s'accompagne inévitablement de violence. Notons, à ce propos, que de grands penseurs comme Hegel et Nietzsche ont défendu, voire exalté le caractère civilisateur de la guerre. Gaston Bouthoul fait d'ailleurs observer que la connaissance que nous avons de l'Histoire repose

7. Notons que le thème de la guerre est typique de l'épopée qui est à la genèse du genre romanesque: "Le roman n'a pas eu, au début de l'ère moderne, un statut bien arrêté, beaucoup de poétiques ne le mentionnent même pas. Mais ceux qui en parlent sont d'accord pour le définir comme une épopée en prose(Coulet 1967: I,162) dont les sujets principaux sont l'amour et la guerre; la différence d'avec l'épopée concerne la forme(en prose) et le dosage des deux "ingrédients": dans l'épopée, les faits militaires sont plus importants que l'amour et inversement" (Aron Kibedi Varga, "Le roman est un anti-roman", Littérature, no 48, (décembre 1982), p. 3.).

en fait sur une suite ininterrompue de conflits guerriers:

L'histoire a commencé, en effet, par être exclusivement celle des conflits armés et il est peu probable qu'elle cesse entièrement d'être "l'histoire-batailles". Car les guerres sont à la fois nos points de repère chronologiques les plus nets et, qu'on le veuille ou non, les bornes qui marquent les grands tournants des événements.⁸

Des romans comme La femme de guerre ou Le silence des armes vont à l'encontre de l'héroïsme militaire qui détient un prestige historique du fait qu'il est du côté de la violence et des vainqueurs. Lacuzon, le chef des rebelles francs-comtois, est le type même de l'idéologue (marxiste, nationaliste ou fasciste), c'est-à-dire qu'il se situe toujours du côté de l'Histoire, donc rarement du côté des hommes.

La disparition de la marine de bois, le massacre des Francs-comtois et ceux commis en Algérie (Le silence des armes) représentent des réalités historiques que préfère taire l'Histoire officielle, cette dernière n'étant jamais qu'une "Défense et Illustration" du Pouvoir. Le choix de l'écrivain jurassien de peindre les hommes et les femmes des couches populaires ou de s'attacher au destin de quelque personnage marginal, bref de privilégier la "petite" histoire, montre un souci de proposer une conception de l'Histoire qui ne soit

8. Gaston Bouthoul, La guerre, p. 5.

pas uniquement le fruit de l'injustice et de la violence.⁹ C'est l'Histoire, ce nouveau dieu moderne, qui est mise au banc des accusés par Clavel, parce qu'elle est imprégnée de violence.

Pourtant, l'insertion dans le roman d'épisodes particulièrement sanglants de l'Histoire peuvent poser pour son auteur le dilemme que met en évidence George Lukacs dans le cas de la société bourgeoise:

... ou bien célébrer sur le mode romantique la période héroïque, mythique, la poésie primitive de l'humanité et par là chercher à sortir de la dégradation capitaliste de l'homme au moyen d'un retour en arrière(Schelling) ou bien au contraire amener la contradiction insupportable de la société capitaliste à une forme quelconque de réconciliation(Hegel).¹⁰

A première vue, les romans de Clavel suivent un cheminement similaire à la célébration, sur le mode romantique, de la période héroïque dont parle Lukacs. En effet, l'action romanesque se situe toujours, du point de vue historique, en-deçà de l'établissement du système capitaliste qui pose l'argent comme valeur absolue dans les relations entre les

9. Clavel rejoint les grandes interrogations humanistes comme celles, entre autres, de Mircea Eliade: "On voudrait savoir, par exemple, comment peuvent se supporter, et se justifier, les douleurs et la disparition de tant de peuples qui souffrent et disparaissent pour le simple motif qu'ils se trouvent sur le chemin de l'histoire, qu'ils sont les voisins d'Empires en état d'expansion permanente, etc "(Le mythe de l'éternel retour, p. 174).

10. George Lukacs, Ecrits de Moscou, p. 86.

hommes.¹¹ Au contraire, nous avons souligné ultérieurement que les valeurs du milieu populaire reposaient sur le travail manuel et artisanal et sur des relations concrètes entre les hommes.

En revanche, là où Clavel se distingue des théoriciens bourgeois dont parle Lukacs, c'est dans sa volonté d'associer au cours de l'Histoire sa relation au passé. Certes, les romans d'Histoire favorisent une époque où les travailleurs, la société tout entière, n'étaient pas soumis au phénomène de la réification. Toutefois, les forces de l'Histoire agissent sur le déroulement de l'intrigue: ce sont les forces de l'Histoire qui mettent fin à la montée épique du Seigneur du fleuve comme ce sont les mêmes courants qui rendent vaine la lutte patriotique d'Hortense d'Eternoz.

Aussi le temps historique du roman ne se referme-t-il jamais complètement sur lui-même: l'action dramatique, quoique délimitée dans le passé, entretient des rapports avec les réalités de l'histoire contemporaine. Le combat héroïque des

11. À ce propos, notons que Lukacs a développé le concept de "réification" à partir d'une vision marxiste des rapports entre les hommes. Lucien Goldmann, théoricien marxiste de la littérature, a prolongé les réflexions de Lukacs en la matière; entre autres définitions du phénomène de la réification, nous avons retenu celle-ci: "Entre chaque individu et l'objet de son travail et de son désir règne la médiation universelle de l'argent" (Le structuralisme génétique, pp. 61-62).

personnages, parfois à contre-courant de l'Histoire,¹² ne permet jamais à l'action de se résorber dans un passé où le temps s'abolit pour rejoindre le mythe des origines. Les héros de Clavel n'ont pas de comportement mythologique: "Ils [ne] préfèrent [pas] par là vivre leur histoire sur le mode de l'imaginaire au lieu d'ouvrir les yeux sur le monde réel".¹³

Nous avons noté, à ce propos, que contes, légendes ou même faits historiques, s'ils étaient à la source de l'action dramatique, débouchaient toujours sur une réalité concrète, historique et contemporaine. Ainsi, la légende de la Fontaine aux Daims du Silence des armes renvoie, d'une part, au massacre des Innocents de l'histoire biblique et d'autre part, aux carnages de la guerre d'Algérie.

L'imaginaire de Bernard Clavel rejoint donc le réel parce qu'il est précisément tributaire du réel: c'est ainsi que l'auteur, dans sa présentation de La femme de guerre, déclare:

J'ai écrit ces pages dans la douleur, car la guerre, pour avoir parcouru des siècles d'humanisation du monde, n'en a pas moins conservé toute sa hideur. Plongé dans l'atmosphère des combats du XVIIe siècle, ce sont les lueurs fauves des années les plus sombres de ma jeunesse que j'ai retrouvées. Une fois de plus,

-
12. La critique littéraire marxiste, représentée par André Wurmser, a d'ailleurs jugé sévèrement Le seigneur du fleuve parce que ce roman donnait raison aux mariniers de bois contre le vapeur. De fait, ce jugement vise plus particulièrement l'individualisme de Clavel, l'aspect anarchiste (au sens prudhonien du terme) de ses personnages. On peut lire, à ce sujet, l'article de Wurmser intitulé "A contre-courant", Lettres françaises, no 1426, (mars 1972), p. 11.
13. Claude Prévost, "Marx et le mythe", Littérature, politique, idéologie, p. 19. Notons qu'ici, l'auteur cite Althusser.

le roman, pour moi, rejoignait la vie; l'imaginaire devenait réalité.¹⁴

Nous pouvons constater que chez Clavel, l'écriture est intimement reliée à la violence, notamment lorsque le roman plonge dans l'Histoire: il ne saurait y avoir de roman d'Histoire sans violence.

Nous nous acheminons ainsi vers une réflexion qui vise à cerner les grands mouvements de l'imaginaire de Clavel, à savoir la violence comme motif essentiel de l'écriture. Le dernier volet de cette partie prolongera les avenues dans lesquelles nous nous sommes engagé en cours d'analyse; mais surtout, il englobe une conception de l'écriture qui permet de distinguer Bernard Clavel des autres romanciers de jadis et de maintenant.

14. La femme de guerre, intérieur de la couverture; le mot souligné est en italique dans le texte de Clavel.

CHAPITRE 2

VIOLENCE ET ÉCRITURE

La conception de l'écriture, chez Clavel, découle d'une violence commise envers la figure paternelle et les valeurs qu'elle incarne. Le sentiment de culpabilité, inhérent à la violence et à la révolte, constitue l'un des motifs de création les plus puissants de l'oeuvre. Nous constatons, en contrepartie, qu'une grande part de la production romanesque tente de redonner au travailleur manuel et à l'artisan sa place véritable dans la littérature.¹⁵ C'est d'ailleurs dans cette optique que Michel Ragon interprète la chronique romanesque La grande patience:

De livre en livre, Bernard Clavel va accom-
plir une longue quête pour retrouver ces va-
leurs de la vie populaire provinciale, rurale
ou semi-rurale. (...) Il va essayer de recons-
tituer toute une "saga" jurassienne, lentement,
patiemment avec cette immense patience des
humbles qu'il rêve de reconquérir".¹⁶

Plusieurs romans font état de l'étrange sentiment d'avoir tué quelqu'un ou de traîner la mort avec soi comme nous l'avons souligné dans le chapitre consacré à la mort. Pablo

15. La littérature française a depuis toujours été reconnue comme une littérature essentiellement bourgeoise: ainsi, la littérature prolétarienne, i.e. celle qui met en valeur le travail des artisans, a toujours été considérée comme une littérature de second ordre.

16. Michel Ragon, Bernard Clavel, p. 14-16.

dans L'Espagnol, ressent un curieux malaise suite à la crise cardiaque de son patron: "L'abio pensa que c'était peut-être lui qui traînait la mort avec soi, partout où il allait. Enfant, il avait connu des vieilles de son pays qui prétendaient que certains êtres apportent le malheur avec eux".¹⁷

Dans un autre ordre d'idées, le narrateur de L'ouvrier de la nuit interprète son histoire personnelle comme une suite ininterrompue de "violences" commises à l'endroit de ses parents, de sa famille ou de son entourage. Ses souvenirs remontent d'abord jusqu'à son enfance lorsque lui-même et ses copains ont pris un plaisir sadique à maltraiter un chat. Puis le narrateur s'accuse d'un crime plus grave, celui d'avoir répondu par l'égoïsme et l'orgueil à l'amour de ses parents: "Car je sais qu'après le chat, plus lentement, sans effusion de sang, sans cri, mais tout aussi sûrement, je devais tuer mes Vieux".¹⁸ Cette impression d'avoir tué, alliée au sentiment de culpabilité, prend une ampleur tragique à la suite du décès des parents, comme c'est le cas pour L'ouvrier de la nuit et Le silence des armes. L'œuvre de Clavel contient, par conséquent, ce que nous qualifions de "complexe du meurtrier" et qui forme sans nul doute l'un des motifs essentiels de la création romanesque.

17. L'Espagnol, p. 111.

18. L'ouvrier de la nuit, p. 32.

Ajoutons que les parents (et en particulier le père parce qu'on le reconnaît traditionnellement comme chef de famille), au-delà de leurs rapports individuels avec le fils, sont également les transmetteurs privilégiés de la culture paysanne et populaire. Le mépris des valeurs paysannes que nous avons noté à propos de Jacques dans Le silence des armes, de même que le regret amer de s'être détaché de la terre exprimé dans L'ouvrier de la nuit font partie intégrante du complexe du meurtrier.

Certes, la violence du fils se dirige contre le père en tant qu'individu, mais surtout contre ce qu'il incarne. Jacques Fortier se rendra compte trop tard que son affrontement avec le père, puis le choix de la vocation de soldat, le coupaient brutalement de ses propres racines. Lorsqu'il découvre la terre et le jardin paternels envahis par les ronces et les mauvaises herbes, il mesure au même moment les conséquences désastreuses de son orgueil. "Rien. Il ne restait rien. Un quatre années, la mauvaise herbe avait effacé les dernières traces de plusieurs générations de labeur. Lui, le soldat, le volontaire pour ailleurs, il avait également tué ça."¹⁹

Ceci explique en grande partie le thème du rachat qui se trouve au cœur des préoccupations romanesques: Le complexe du meurtrier ne peut être résolu qu'au prix d'une action ou

19. Le silence des armes, p. 52.

d'un geste qui rachète le personnage aux yeux de la figure paternelle.

Nous avons pu observer précédemment cette obsession dans Le silence des armes; elle revient dans La femme de guerre au moment où Hortense, prise de recours devant les atrocités de la guerre auxquelles elle a participé, attribue à une petite aveugle le pouvoir de se racheter aux yeux de Blondel, l'apôtre de la paix:

En se privant pour que cette enfant vive, n'espérait-elle pas expier en partie ses fautes? Cette petite n'avait-elle pas été placée sur son chemin pour lui donner une chance de s'approcher de Dieu? N'étaient-ce pas Blondel et Nicolas et tous les autres morts qui lui avaient envoyé ce moyen de rachat?²⁰

La violence qui structure la relation père-fils entraîne chez ce dernier un sentiment de culpabilité envers la figure paternelle; mais cette relation recouvre également celle qui a cours entre le personnage et l'héritage des valeurs du passé. Ce sentiment devient à ce point obsessionnel (en prenant la forme du complexe du meurtrier) qu'il influence toute la quête du protagoniste: obtenir le pardon de la figure paternelle.²¹

Ces considérations nous permettent, à ce stade-ci de notre étude, d'appliquer notre argumentation à une conception

20. La femme de guerre, pp. 280-281.

21. Ce pardon, rappelons-le, ne peut être obtenu dans le réel du fait que le père est absent et s'est substitué à la conscience de Jacques. Toutefois, par sa conduite, le protagoniste peut toujours apaiser sa conscience et se juger digne de pardon. Il en est de même pour Hortense d'Étormoz.

globale de l'écriture de Bernard Clavel. Nous examinerons d'abord les motivations profondes qui ont donné naissance à L'ouvrier de la nuit et à la suite romanesque La grande patience.

L'ouvrier de la nuit s'organise autour de l'opposition entre les ambitions de créateur dont nous fait part le narrateur et les exigences du gagne-pain pour assurer le bien-être de sa femme et de ses enfants. Le personnage, en effet, dédaigne ses origines paysannes et sacrifie parents, femme et enfants à l'exercice de la peinture, puis de l'écriture. Un second refus d'un éditeur le met brusquement en face de la réalité: il a tout perdu, parents, travail, il a même mis en danger la santé de sa femme et de ses enfants, pour une passion créatrice qu'il considérait incompatible avec l'univers dans lequel il vivait.

Ce roman, qui prend le ton de la confession, dresse le constat d'une culpabilité du narrateur vis-à-vis son passé. Comme dans bon nombre de romans de Clavel, le personnage revient chez lui pour rendre des comptes.²² Toute confession, en définitive, renferme en elle-même un espoir de pardon sans lequel l'existence deviendrait insupportable. Le narrateur

22. Il est en effet significatif que les personnages de Clavel ressentent le besoin de retourner chez eux: nous y voyons pour notre part l'indice d'un sentiment de culpabilité envers le passé. Clavel avoue lui-même dans Écrit sur la neige: "Ce thème du retour est un de ceux qui m'ont toujours poursuivi" (p. 2).

110

de L'ouvrier de la nuit, quoique d'une lucidité impitoyable envers lui-même, recherche malgré tout la faveur d'un pardon possible: "Maintenant, mon père, je sais que je ne trouverai jamais de mots assez grands et assez simples à la fois pour te demander pardon".²³ Ceci dit, notre analyse de l'écriture révèle, dans L'ouvrier de la nuit, une analogie entre le désir du fils de recevoir l'absolution de la figure paternelle et la volonté de l'auteur, par le biais de l'écriture, de témoigner de la richesse d'un milieu populaire ignoré, voire jusqu'à-là méprisé:

J'ai passé mon enfance à mépriser les paysans qui me gagnaient mon pain, comme je devais, par la suite, mépriser ce que j'appelais le commun des mortels. L'homme de la rue ou du salon. L'homme qui ne crée pas une oeuvre, qui ne porte pas en lui cette étincelle que je croyais porter.²⁴

La suite romanesque La grande patience confirme cette volonté de l'auteur de retrouver le "temps perdu", mais cette fois à l'intérieur de l'univers populaire. Notre argumentation rejoint l'affirmation de Ragon (citée en début de chapitre) selon laquelle La grande patience constituerait un immense projet d'exploration dans le passé pour restituer la morale propre au milieu rural. Nous ajouterons, pour notre part, que ce projet représente une tentative de rachat que la technique romanesque refonde dans la relation entre le fils et l'image paternelle.

23. L'ouvrier de la nuit, p. 33.

24. Ibid., p. 160.

La fin des Fruits de l'hiver est significative à cet égard. Les dernières lignes du roman nous montrent l'arrivée précipitée de Julien Dubois venu recueillir le dernier soupir de son père: "-Papa... Papa... Je te demande pardon".²⁵ Ces dernières paroles, qui viennent clore le quatrième et dernier tome de La grande patience, trahissent un immense chagrin: elles sont le témoignage d'un fils qui regrette de n'avoir pu connaître véritablement son père; mais elles sont aussi l'indice d'une culpabilité vis-à-vis la solitude dans laquelle ont vécu ses parents pendant que lui-même était parti se réfugier dans le maquis. Enfin, ces paroles sont l'aveu symbolique d'un crime vague dont se sent coupable tout fils qui préfère à l'amour de ses parents cette autonomie qui détermine l'accession à l'âge adulte.

Nous ouvrirons ici une parenthèse sur des considérations anthropologiques qui étayeront notre lecture: soit du rapport entre le fils et le père, puis entre l'auteur et son vécu. Certaines hypothèses ont été émises selon lesquelles la civilisation occidentale aurait été engendrée par un crime originel. Pour Freud, ce crime avait pour objet le chef de la tribu, c'est-à-dire le père, tandis que René Girard y voit un crime contre une victime émissaire;

25. Les fruits de l'hiver, p. 439.

Le nombre extraordinaire de commémorations rituelles qui consistent en une mise à mort donne à penser que l'événement original est normalement un meurtre. Le Freud de Totem et Tabou a clairement perçu cette exigence. L'unité remarquable des sacrifices suggère qu'il s'agit bien du même type de meurtre dans toutes les sociétés.²⁶

Nous retiendrons pour notre argumentation l'hypothèse globale d'un meurtre à l'origine des rites sacrificiels religieux et, à travers eux, de la culture occidentale.

Nombre de romans de Clavel ont comme point de départ un acte de violence: outre Le silence des armes dont nous avons traité plus haut, retenons entre autres Malataverne dans lequel l'action est déclenchée par un vol de fromage qui entraîne la mort d'une génisse; Pablo et Enrique, au tout début de L'Espagnol, arrivent en France afin d'échapper aux massacres du gouvernement franquiste. Donnons comme dernier exemple La femme de guerre qui s'amorce sur le départ d'Hortense d'Eternoz à la recherche du docteur Blondel. Tous ces romans, à peu d'exceptions près, débouchent sur la violence. La découverte éventuelle du cadavre de Blondel fait naître chez Hortense un désir ardent de vengeance:

Elle ne versa pas une larme. Tout son être s'était soudain durci. Elle ne priait plus. Elle ne réfléchissait pas, mais un travail secret se faisait en elle, une vengeance avait commencé de fermenter, d'où montaient jusqu'à sa gorge des glaires amères comme du fiel.²⁷

26. René Girard, La violence et le sacré, pp. 139-140.
 27. La femme de guerre, p. 82.

Nous accorderons donc deux rôles fondamentaux à la violence dans l'oeuvre de Clavel: elle est destructrice dans l'optique idéologique du pacifisme ou de l'antimilitarisme qui sous-tendent l'ensemble de la production romanesque. En revanche, la violence est fondatrice du point de vue de l'articulation du récit, puisque c'est précisément sur cet événement initial que reposent les ressorts de l'action romanesque.

En effet, si la violence représente un mal dans l'univers de Clavel (parce qu'essentiellement destructrice), elle confronte par ailleurs les personnages à leur propre conscience morale. "Elle découvrait ici que la guerre est un tout, un bloc de haine et d'horreur qui ne comporte aucune faille, par où puisse pénétrer le moindre sentiment d'humanité."²⁸ L'imaginaire romanesque, en confrontant les protagonistes à la violence, les met nécessairement aux prises avec des interrogations sur le sens de leur vie et de l'humanité entière.²⁹

Ce caractère bipolaire de la violence se retrouve également dans l'écriture. En effet, nous avons observé dans les pages précédentes que l'un des grands motifs de création chez Clavel s'exprimait par le désir de donner ses lettres de

28. La femme de guerre, p. 146.

29. Bernard Clavel a maintes fois confessé, tant à la télévision qu'à la radio, que s'il avait à revivre une partie de son passé, il choisirait les deux années qu'il a passées à Dôle comme apprenti-pâtissier. Et pourtant, ce sont sans doute les années les plus difficiles de son existence parce qu'il y a connu la violence d'un patron et l'injustice sociale (cf. Scrit sur la neige, pp. 68-69).

noblesse aux valeurs rurales et populaires dont, par ailleurs, ses premiers manuscrits se souciaient peu. Ajoutons que cette conception de l'écriture comporte une part de souffrance l'écrivain jurassien qui "ressuscite" ses parents dans La grande patience a dû, quant à lui, "revivre" leur agonie et leur mort:

Dans l'histoire de mon père et de ma mère, j'ai essayé de reconstituer leur vie d'après mes souvenirs. Ceux qui étaient intimes de mes parents ont trouvé leur portrait très ressemblant. J'ai compris ce qu'avait été leur vie. Mais on ne fait pas mourir deux fois ses parents sans souffrir. J'ai souvent été obligé de m'arrêter. J'ai souvent pleuré.³⁰

L'aveu est là, irrémédiable, et ne laisse plus de doute sur le rôle que joue la violence dans le processus fondamental de l'écriture: l'écrivain, en effet, fait mourir une ~~DEUXIÈME~~ fois ses parents en racontant leur histoire. Il a donc fallu qu'il les fasse mourir une première fois. En ce sens, on peut affirmer que la violence (alliée à un sentiment de culpabilité) contamine, en quelque sorte, le mouvement de l'écriture: elle a donc un pouvoir de destruction. L'écriture romanesque possède un double pouvoir: celui de ressusciter les morts; mais aussi celui de "faire mourir" une seconde fois. L'ouvrier de la nuit publié, quelque trente ans auparavant, témoigne déjà de cette angoisse que procure la création romanesque chez l'écrivain:

30. Michel Ragon, Bernard Clavel, pp. 55-56.

Et, dans cette nuit, dans ce train qui roule sur mon passé en direction de demain, j'ai si bien réussi à vous faire vivre tous, vous êtes là, présents avec une telle intensité, que j'ai vraiment l'impression de vous tuer, de vous retuer, maintenant que le train va ralentir. Maintenant qu'il va falloir redescendre dans le réel.³¹

L'un des plus récents romans de Clavel Marie Bon Pain, exprime toujours la même douleur de l'écriture: "Il est des moments d'angoisse où je me demande si créer ne conduit pas parfois à déchirer autrui autant qu'on se déchire".³² La violence, par conséquent, structure non seulement les rapports entre les personnages et la ligne narrative mais détermine, par surcroit, la dynamique propre à l'écriture romanesque de Bernard Clavel.

31. L'ouvrier de la nuit, p. 187.

32. Marie Bon Pain, intérieur de la couverture.

CONCLUSION

Notre approche des aspects structurel, thématique et conceptuel de l'œuvre de Clavel par le biais de la violence nous pousse à des constatations qui sont de l'ordre d'une vision du monde spécifique.

La première partie de notre analyse mettait l'accent sur quelques procédés narratifs tels que le mode de composition cyclique qui caractérise l'œuvre à structure fermée ainsi qu'un récit parallèle, à caractère mythique, qui constituait du même coup la matrice de la violence et de l'action romanesque. Nous avons terminé en soulignant l'aspect décisif de la figure paternelle dans les rapports ultérieurs des protagonistes avec l'État ou le capital.

Ce dernier volet de la première partie nous permet de mesurer l'importance des valeurs traditionnelles dans l'univers

de Clavel. En effet, les personnages font constamment référence aux valeurs du passé, de la famille, du travail, de la terre, etc. Ces personnages sont pour la plupart des hercules qui n'accordent foi qu'aux relations soumises à une réalité concrète: aussi, lorsque la violence éclate sur ce terrain du réel, elle demeure anecdotique du point de vue romanesque parce qu'elle s'exerce entre les individus pour des motifs personnels et bien identifiables: la jalousie, l'orgueil ou l'abus d'alcool.

Toutefois, lorsque nous quittons le domaine des valeurs concrètes, les personnages se retrouvent aux prises avec des structures sociales dont ils n'ont plus le contrôle; ils perdent alors la maîtrise de la violence. La montée du capitalisme industriel fait intervenir des relations entre les hommes biaiseses par la médiation de l'argent associé à la technologie. De fait, l'implantation de ces nouvelles structures confère à la violence un caractère tout aussi arbitraire qu'inévitable:

Qu'est-ce que l'État, sinon l'entreprise de soustraire la violence à l'initiative des individus et des groupes et de la subsumer sous une autorité unique, ainsi que le montre Max Weber en définissant l'État comme "le monopole de l'usage légitime de la violence?" L'État est bien cette instance qui a tout pouvoir sur la vie des citoyens non seulement par le droit de punir, mais par le droit de défense nationale.¹

¹1. Jean-Marie Domenach, "La violence" in La violence et ses causes, de l'U.N.E.S.C.O., p. 39.

Nous pouvons observer que dans le contexte de la guerre, dans l'exercice de la justice ou dans le milieu de travail, la violence apparaît comme supradimensionnelle parce qu'elle coïncide avec des relations non plus basées sur l'humain mais sur l'Etat ou le capital. Dès lors, le phénomène de la violence peut être perçu comme un phénomène éminemment fatidique sur lequel hommes ou femmes n'ont aucune prise.

L'organisation du récit, l'insertion d'un récit mythique dans la trame romanesque, la violence qui couve sous les rapports de type paternel, tout cela concourt au caractère fatidique de la violence chez Clavel. La vision de ce dernier est par conséquent diamétritalement opposée aux thèses de Georges Borel voulant que la violence constitue l'unique voie de libération du peuple.

L'œuvre de Clavel se situe malgré tout au-delà de cette fatalité de la violence devant laquelle l'individu se sent totalement impuissant. La violence représente souvent la situation-limite d'initiation à la vie.

Nous avons noté que dans la majorité des romans, la violence était à l'origine de toute l'aventure romanesque du protagoniste. En effet, Le vol des Fromages dans Malbavoir qui entraîne la mort d'une génisse, Les crimes dont se sent responsable Jacques Fortier dans Le silence des armes ou Le coup de poing meurtrier de Karl dans L'Enquête, sont extant

d'exemples d'actions romanesques qui ont comme tremplin la violence. Ainsi, la destinée des personnages peut se décider à partir d'un événement dont ils sont en partie ou non responsables. C'est donc dire que la violence les entraîne dans ses propres sillages, obligeant les protagonistes à se révéler à eux-mêmes d'abord. La majorité des romans de Clavel étant des romans d'initiation(à un métier ou à une morale), la violence constitue du même coup le défi qu'il faut relever pour être considéré comme un homme ou une femme responsable. La violence oblige donc à adopter une position précise devant l'existence.

La deuxième partie nous a permis de confirmer, en quelque sorte, les observations tirées de l'organisation du récit. Les trois différents thèmes abordés peuvent être saisis comme une illustration de cette position existentielle que nécessite le fait violent dans l'imaginaire de Clavel.

Les figures féminines permettent d'évaluer la distance entre la figure maternelle absente du monde des vivants ou impuissante devant la guerre, et l'image de la femme passionnée chez qui est mise en valeur la fusion de la sexualité et de la violence.

Le thème de la mort, cette violence absolue, révèle une conception du monde qui hésite entre le sacré et le profane, entre la justice des hommes et celle de Dieu, entre la révolte et la soumission. La mort violente intervient dans l'organisation du récit, déterminant à son tour le cheminement des

personnages.

Le sacrifice, enfin, lève le voile sur une configuration qui cristallise des éléments aussi distincts que les rapports père-fils, la ligne narrative ou l'insertion du mythe et de l'épopée dans le mouvement de l'écriture. Les concepts de complexe d'Abraham et de victime émissaire jettent ainsi un éclairage nouveau sur la violence comme motivation des actions posées par les protagonistes.

La troisième partie fait le point sur la contradiction fondamentale de l'écrivain pacifiste qui campe son intrigue à l'intérieur d'une situation historique. D'une part, Clavel a dû compter avec l'Histoire (qui se confond avec celle des conflits guerriers); d'autre part, il a dû affronter son propre passé, lui-même jalonné de "crimes" ou de violences. De fait, Bernard Clavel s'est fait un devoir de restituer un épisode que l'Histoire a passé sous silence ou un travail d'artisan dépassé par la technologie nouvelle; mais il s'est également donné pour tâche de puiser à même un vécu qu'il lui fait parfois peine de revivre.

L'écrivain a donc dû lui-même se situer par rapport à la violence: d'abord par rapport à l'Histoire, puis à celle de ses parents et de son vécu personnel. Cette contradiction entre une œuvre imprégnée de violence et la volonté de faire cesser toute forme de violence demeure hautement créatrice

puisque'elle est à l'origine d'une production déjà considérable qui déborde le domaine du roman. La violence ne constitue donc pas un frein à la création, mais au contraire, un des motifs générateurs d'écriture.

Cette contradiction apparente entre une vision du monde rationnelle et la violence comme dynamique de toute son œuvre montre la richesse créatrice de Clavel. Les nombreux exemples de rêves brisés par l'irruption de la réalité confirment cette affirmation. Lorsque l'auteur lui-même avoue n'avoir aucun pouvoir sur le destin de ses personnages, il révèle une part fondamentale de sa vision du monde. La création romanesque oscille entre le refus de sombrer dans un univers manipulé par les forces violentes(ou du Mal si on préfère) et la volonté de défendre une liberté qui repose sur l'exercice de la raison.

À la lumière de ces considérations, nous voudrions que ce mémoire puisse également être compris comme une réflexion sur la portée esthétique de la violence chez Bernard Clavel. Notre recherche s'étant au premier abord inscrite dans le cadre global de la constitution de l'œuvre, nous avons soigneusement évité toute investigation d'ordre exclusivement thématique, structurel ou psychologique. De cette façon, nous apportons notre modeste contribution aux recommandations de Sourin:

... on n'aura rien fait, dans l'exploration de la signification d'une œuvre en tant qu'œuvre, tant qu'on n'aura pas montré que telle ou telle structure(génétiquement, sociologiquement, psychanalytiquement, etc., pertinente) collabore à

l'effet produit par cette œuvre, c'est-à-dire à une pertinence esthétique, parce qu'elle a une fonction esthétique.²

En axant notre étude sur trois aspects différents de l'œuvre, nous nous sommes situés d'abord dans une perspective esthétique; on a trop souvent négligé, comme le suggère Mounin, l'objet propre de l'analyse littéraire: ce qui relève spécifiquement de l'art.

Ce n'est donc pas un hasard si la description de la mort de Bisontin dans Compagnons du Nouveau Monde échappe à la simple tristesse de l'événement pour accéder à une émotion plus profonde mais plus fugitive. La mort de ce personnage, qui survient au tout dernier tome des Colonnes du ciel, rejoint des préoccupations similaires à la Grande patience, la première suite romanesque qu'a écrite Clavel. L'exigence de pardon de Compagnons du Nouveau Monde survient en écho au pardon que sollicite Julien Dubois dans les dernières pages des Fruits de l'hiver:

Un mot fut encore en lui:
-Pardon!

Un tourbillon fou accéléra une valse de visages, d'événements, de regards où morts et vivants se confondaient. Le compagnon n'eut même plus le temps d'un appel, déjà l'océan se refermait sur lui.

Sa main toujours crispée sur un lambeau de tissu brun creva la vague à l'instant où un long trait de feu tombé du ciel picuait jusqu'aux profondeurs, illuminant le gouffre,

2. George Mounin, "Du bon usage des structures en littérature" in La littérature et ses technocraties, p. 154. Les mots soulignés sont en italique dans le texte original.

se racifiant comme si un arbre eût fouillé de ses racines enflammées les eaux glauques pour éclairer la route du néant où cheminaient les morts.³

Ce passage à lui seul fonde en une scule scène les grandes lignes de notre propos: la culpabilité, par rapport au passé, la présence constante des morts, la violence de la mort et son caractère fatidique avec, enfin, une ouverture sur un univers dont on ne sait s'il est du domaine du sacré ou du néant.

Le mariage entre des personnages honnêtes et courageux, dépourvus de tout appétit de puissance ou de haine, et le contexte de guerre et de peur à travers lequel la nature elle-même déploie bataillons de vent, d'eau et de feu, imprègne l'oeuvre de Bernard Clavel d'une force et d'une beauté qui se nourrissent de la souffrance des hommes et des femmes, mais qui s'inspirent aussi de leurs éclans de cœur les plus généreux.

3. Compagnons du Nouveau Monde, p. 343.

BIBLIOGRAPHIE

I ROLANS ET NOUVELLES

- L'ouvrier de la nuit, Paris, Julliard, 1956 (réédité par Robert Laffont, Paris, 1971, 218 p.)
- Vorgine, Paris, André Bonne, 1957 (réédité sous le titre de Pirates du Rhône, Vulliens(Suisse), et Robert Laffont, Paris, 1974, 198 p.)
- Qui m'emporte(Le tonnerre de Dieu), Paris, Robert Laffont, 1958, 187 p.
- L'Espagnol, Paris, Robert Laffont, 1959, 445 p.
- Malataverne, Paris, Robert Laffont, 1960, 234 p.
- La maison des autres(La grande patience, tome 1), Paris, Robert Laffont, 1962, 483 p.
- Celui qui voulait voir la mer(La grande patience, tome 2), Paris, Robert Laffont, 1963, 364 p.
- Le coeur des vivants(La grande patience, tome 3), Paris, Robert Laffont, 1964, 336 p.
- Le voyage du père, Paris, Robert Laffont, coll. J'ai lu, 1965, 184 p.
- La fille sur le trottoir d'en face, Paris, Robert Laffont, coll. La Revue de Poche, vol. 12, 1966, p. 100-113.
- L'hercule sur la place, Paris, Robert Laffont, coll. J'ai lu, 1966, 312 p.
- Les fruits de l'hiver(La grande patience, tome 4), Paris, Robert Laffont, 1968, 444 p.

- L'espion aux yeux verts(recueil de nouvelles), Paris,
Robert Laffont, 1969, 279 p.
- Le tambour du bief, Paris, Robert Laffont, 1970,
333 p.
- Le seigneur du fleuve, Paris, Robert Laffont, 1972,
363 p.
- Le silence des armes, Paris, Robert Laffont, 1974,
310 p.
- La saison des loups(Les colonnes du ciel, tome 1),
Paris, Robert Laffont, 1976, 352 p
- Tiennot ou l'île aux Biard, (s.i.), Bernard Clavel,
1977, (réédité dans coll. J'ai lu) 188 p.
- La lumière du lac(Les colonnes du ciel, tome 2),
Paris, Robert Laffont, 1977, 457 p.
- La femme de guerre(Les colonnes du ciel, tome 3),
Paris, 1978, 327 p.
- L'Iroquoise, Montréal, Libre Expression, 1979, 94
p.
- La bourrelle, Montréal, Robert Laffont, Libre Expression,
1980, 156 p.
- Marie Bon Pain(Les colonnes du ciel, tome 4), Paris,
Robert Laffont, 1980, 348 p.
- Compagnons du Nouveau Monde(Les colonnes du ciel,
tome 5), Paris, Robert Laffont, 1981, 343 p.
- L'homme du Labrador, Paris, Robert Laffont, Balland,
1982, 186 p.
- Harricana(Le Royaume du Nord, tome 1), Paris, Albin
Michel, 1982, 284 p.

II LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE DE BERNARD CLAVEL:

L'arbre qui chante, Paris, Editions de la Farandole, 1967, 52 p.

Victoire au Mans, Paris, Robert Laffont, coll. Plein Vent, no 31, 1968, 253 p.

La maison du canard bleu, Tournai(Belgique), Casterman, coll. Plaisir des contes, 1972, 60 pages;

Légendes des lacs et des rivières(en collab. avec Nicole Sinaud), Paris, Hachette, coll. Légendes, 1974, 157 p.

Légendes des montagnes et des forêts(en collab. avec Nicole Sinaud), Paris, Hachette, coll. Légendes, 1975, 156 p.

Légendes de la mer(en collab. avec Nicole Sinaud), Paris, Hachette, coll. Légendes, 1975, 157 p.

Le voyage de la boule de neige, Paris, Robert Laffont, coll. Dauphin bleu, 1975, non paginé;

Le chien des Laurentides, Tournai(Belgique), Casterman, coll. Plaisir des contes, (s.d.), 62 p.

Odile ou le vent du large(en collab. avec Jacqueline Delaunay), Paris, Editions Rouge et Or, 1981, 20 p.

Poèmes et comptines pour apprendre les mots(en collab. avec Lise Le Coeur), (pas de lieu), Ecole Loisirs, coll. Chanterine, 1981, 22 p.

Félicien le fantôme(en collab. avec Josette Pratte), Paris, Delaive, J.-P., 1980, 32 p.

Le hibou qui avait avalé la lune(en collab. avec Jacques Aslanian), Paris, Clancier-Gallimard, coll. Premiers temps, 1981, 24 p.

III ESSAIS

Paul Gauguin, Lyon, Éditions du Sud-Est, coll. Nos amis les peintres, 1958, 142 p.

Célébration du bois, Le Jas du Revest-Saint-Martin, Editions Robert Morel, 1962, 121 p.

Léonard Vinci, Paris, Bordas, coll. Club d'art, 1967, 64 p.

Le Massacre des Innocents, Paris, Robert Laffont, 1978, 246 p.

Bonlieu ou le silence des nymphes, Lausanne(Suisse), Editions Henry-Robert Dufour, 1973, non paginé;

La conquête de l'avenir(en collab. avec Albert Ducrocq et Georges Conchon), Paris, Éditions du Burin, 1973, 284 p.

Lettre à un képi blanc, Paris, Robert Laffont, 1975, 182 p.

Ecrit sur la neige(propos recueillis par Maurice Chavardès), Paris, Stock, coll. Les Grands Auteurs, 1977, 296 p.

Fleur de sel, Chêne, 1977.

L'ami Pierre(avec des photos de Jean-Philippe Jourdrin), Paris-Gembloux, 1978, 78 p.

Le Rhône ou les métamorphoses d'un dieu, Paris, Hachette, coll. Géographie sentimentale, 1979, 128 p.

Terres de mémoire, Le Jura, Éditions Delaye, J.-P., coll. Terres de mémoire, 1981, 224 p.

Arbres(en collab. avec Jean-Marie Curien), Éditions Berger Levraut, 1981, 128 p.

IV PRÉFACES ET PRÉSENTATIONS

Le talon de fer de Jack London, Paris, Livre-Club-Diderot, 1967, p. i-xvii.

Jacquou le Croquant de Eugène Le Roy, Paris, Carman-Lévy, 1969.

"Défense de Jean-Marie Deveaux" in L'Affaire Deveaux, Paris, Éditions et Publications Premières (éd. spéciale), 1969.

La chiropractie de Jean Gallet, Paris, Hachette, 1970, p. 9-14.

Les Cerdan de Roland Passevant, Paris, Dargaud, 1970.

Mourir pour Dacca de Claude Nossé, Paris, Robert Laffont, Éditions du Jour, 1972, p. 9-26.

Le lycée de mon père de Maurice Toesca, Paris, Clancier-Guénaud, 1977, p. 7-11.

V PRINCIPAUX ARTICLES DE BERNARD CLAVEL :

"Jean Reverzy", Les Lettres Françaises, no 823, (mars 1960), p. 5.

"L'écrivain et ses jeunes lecteurs", Les Cahiers Littéraires, 8ième année, no 8 (février 1970), p. 23.

"Jeunes frères ennemis", Europe, (nov.-déc. 1965).

"Le roman par les romanciers", Europe, (octobre 1968), p. 105-111.

"Mon pays entre Seine et Marne", Le Figaro Littéraire, no 1253 (25-31 mai 1970), p. 41-42.

"Roland Dorgelès", Les Amis de Roland Dorgelès, Paris, (s.d.), p. 1-3..

"Écrire, c'est se vider de sa vie", Vie et langage, no 252 (mars 1973), p. 26-28.

"État d'urgence", U.N.I.C.E.F., (journal d'information), (12 décembre 1974), p. 1-8.

"Entre le maçon et le guerrier, j'ai choisi", Le Figaro Littéraire, no 1498 (février 1975), p. 13-14.

"Écrire comme mon père faisait son pain", Panorama d'aujourd'hui, no 79 (juin 1975), p. 16-20.

"La fin des neiges: un inédit de Bernard Clavel", Le Devoir, (22 avril 1978), p. 31.

"La grande nuit des poètes: l'anniversaire de Pouchkine à Moscou", Le Devoir, (3 juin 1978), p. 27.

"L'aventure exemplaire de Chappuis, paysan-éditeur", Le Devoir, (30 juin 1978), p. 25.

"La Suisse d'où coulent les vins les mieux vêtus", Le Devoir, (27 octobre 1978), p. 15.

"Ramuz ou la terre écorchée", Le Devoir, (18 novembre 1978), (Cahier spécial), p. V;

VI OUVRAGES PARUS SUR BERNARD CLAVEL:

Coninck, Marie-Claire de, Bernard Clavel, Bruxelles, P. de Mégère, coll. Portraits, no 16, 1968, 189 p.

Ragon, Michel, Bernard Clavel, Paris, Seghers, coll. Ecrivains de toujours, no 47, 1975, 180 p.

VII ARTICLES ET PARTIES D'OUVRAGES(NON CITÉS) CONSACRÉS À BERNARD CLAVEL:

Vue d'ensemble de l'œuvre

Lanoux, Armand, "Bernard Clavel entre Courbet et Gorki", Magazine littéraire, no 24 (décembre 1968), p. 26-28.

Majault, Joseph, "Bernard Clavel", Littérature de notre temps, recueil V, Casterman, 1974, p. 65-68.

L'Espagnol

Anonymous, "Warrior's rest", Times Literary Supplement, no 3542 (15 janvier 1970), p. 63.

Bertrand de Munoz, Maryse, La Guerre civile espagnole et la littérature française, Ottawa, Didier, (Etudes de littérature étrangère et comparée), 1972, p. 207-209.

Bordaz, Robert, "L'Espagnol", La Revue des deux mondes, no 9 (septembre 1970), p. 672-677.

Jordan, Clive, "Malignant growth", The New Statesman, vol. 78 (21 novembre 1969), p. 738-739.

Levin, Martin, "Reader's report", New York Times Book Review, (18 juillet 1971), p. 20.

Les fruits de l'hiver

Billy, André, "Aimez-vous les romans de moeurs rurales?", Le Figaro, 42ième année, no 7.521 (4 novembre 1968), p. 10.

Chavardès, Maurice, "Prix Goncourt. Sans artifice", La Quinzaine littéraire, no 12 (1er-15 décembre 1968), p. 4.

Preustié, Jean, "Les fruits de l'hiver, par Bernard Clavel", Le Nouvel Observateur, no 211 (25 nov.-1er déc. 1968), p. 40.

Guitard-Auviste, Ginette, "La Grande Patience a son terme: Les Fruits de l'hiver de Bernard Clavel", Le Monde, no 7296 (29 juin 1968), p. 1.

Kerchove, Arnold de, "Patrie de la souffrance: Soljénitsyne, Marie-Claire Blais et Clavel", Revue Générale Belge, no 10 (décembre 1968), p. 105-113.

Mambrino, Jean, "Prix littéraires 1968. Bernard Clavel: Les Fruits de l'hiver", Études, t. 330. (janvier 1969), p. 128-129.

Toesca, Maurice, Clavel, Bernard. Les fruits de l'hiver.
 Suivi de: Dans la lignée de Romain Rolland, Roger Martin du Gard et Camus, Genève, Éditions Famot, 1980, 426 p. "

Wurmser, André, "Est-ce ainsi que les hommes vivent?"
Les Lettres françaises, no 1238 (26 juin-3 juillet 1968, p. 8.

Le silence des armes

Aimé-Azam, Denise, "Bernard Clavel: Le silence des armes", Bulletin des lettres, 35ième année, no 356 (15 mars 1974), p. 115.

Berthier, P., "Revue des livres: Bernard Clavel: Le Silence des armes", Etudes, (mai 1974), p. 787.

Bonnefoy, Claude, "Le poids de la guerre", Nouvelles littéraires, 52ième année, no 2418 (28 janv.-3 fév. 1974), p. 4.

Burguet, Frantz-André, "Le Silence des armes", Magazine littéraire, no 86 (mars 1974), p. 26.

Gamarra, Pierre, "Les livres nouveaux", Europe, nos 540-541 (avril-mai 1974), p. 250-254.

Poirot-Delpech, Bertrand, "Écrire pour tout le monde, est-ce un crime? Le Silence des armes de Bernard Clavel", Le Monde (des livres), no 9023, (18 janvier 1974), p. 13.

Prillot, Anne, "Le Silence des armes, de Bernard Clavel", Eaux vives, no 360 (mai 1974), p. 22-23.

Ripert, Pierre, "Le soldat perdu", Le Figaro littéraire, no 1446 (2 février 1974), p. 12.

La saison des loups

La femme de guerre

Dufaux, Paule-France, "Dans l'enfer d'une sale guerre, une femme", Le Soleil, (17 mars 1979), p. E 2.

Guitard-Auviste, Ginette, "Une vision trop manichéenne: Bernard Clavel, la guerre et l'histoire", Le Monde (des livres), no 9737 (14 mai 1976), p. 17.

Loriot, Noëlle, "Bernard Clavel: le charretier de l'enfer", Express, no 1293 (19-25 avril 1976), p. 68.

Prasteau, Jean, "Bernard Clavel et les pauvres Francs-Comtois", Figaro littéraire, no 1558 (27 mars 1976), p. 13.

Liturmy, Michel, "Bernard Clavel: La Saison des loups", Nouvelle Revue Française, no 285 (septembre 1976), p. 113-114;

VIII SOURCES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES:

Modern Language Association of America, French Bibliography, critical and bibliographical reference for French Literature since 1885, French Institute-Alliance Française and the Camargo Foundation, (Cassis, France).

France Actualité, index de la presse écrite française.

Index des Périodiques canadiens, Canadian Library Association, Ottawa.

IX OUVRAGES ET ARTICLES CITÉS:

Angenot, Marc, Glossaire de la critique littéraire contemporaine, Montréal, Hurtubise/HMH, 1972, 118 p.

Auerbach, Erich, Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1968, 559 p.

Bouthoul, Gaston, La guerre, Paris, P.U.F., coll. Que-sais-je?, no 577, 1977, 125 p.

Casamayor, Louis, La Justice, Paris, Gallimard, coll. L'Air du temps, 1978, 177 p.

- Domenach, Jean-Marie, "La violence" in La violence et ses causes, Paris, U.N.E.S.C.O., 1980, p. 31-42.
- Eliade, Mircea, Aspects du mythe, Paris, coll. Idées, no 32, 1963, 247 p.
- Le mythe de l'éternel retour, Paris, Gallimard, coll. Idées, no 191, 1969, 187 p.
- Freud, Sigmund, Essais de psychanalyse, Paris, Payot, no 44, 1977, 277 p.
- Girard, René, La violence et le sacré, Paris, Grasset, Livre de Poche, coll. Pluriel, no 8352, 1972, 534 p.
- Ferrarotti, Franco, "Le concept d'idéologie chez Lucien Goldmann" in Le structuralisme génétique: l'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann, Paris, Denoël-Gonthier, coll. Médiations, 1977, p. 59-66.
- Kibedi Varga, Aron, "Le roman est un anti-roman", Littérature, no 48 (décembre 1982), p. 3-20.
- Lukacs, George, "Destinées de la théorie du roman" in Écrits de Moscou, Paris, Éditions sociales, 1974, p. 79-140.
- Marx, Karl, Oeuvres choisies tome 1, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1963, 373 p.
- Mendel, Gérard, La Révolte contre le père: une introduction à la sociopsychanalyse, Paris, Petite bibliothèque Payot, no 197, 1968, 416 p.
- Mounin, Georges, "Du bon usage des structures en littérature" in La littérature et ses technocraties, Tournai, Casterman, 1978, p. 153-164.
- Oldenbourg, Zoé, "Le roman et l'histoire", Nouvelle revue française, no 238 (octobre 1972), p. 137-155.
- Pratte, Josette, "L'Iroquoise ou l'amoureuse au fond des bois", Le Devoir, (10 mars 1979), p. 23.
- Prévost, Claude, "Marx et le mythe" in Littérature, politique, idéologie, Paris, Éditions sociales, 1973, p. 15-34.

Ragon, Michel, Histoire de la littérature prolétarienne en France, Paris, Albin Michel, 1974, 315 p.

Bernard Clavel, Paris, Seghers, coll. Écrivains de toujours, no 47 1975, 180 p.

Rieuneau, Maurice, Guerre et révolution dans le roman français: 1919-1939, Grenoble, Editions Klincksieck, 1974, 627 p.

Spiriot, Pierre, "Les horreurs de la guerre", Figaro littéraire, no 1623 (25-26 juin 1977), p. 19.

Todorov, Tzevan, Qu'est-ce que le structuralisme? In: Poétique, Paris, Seuil, coll. Points, no 45, 1968, 111 p.

X OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTÉS:

En collab., "Cette science humaine: la guerre", Magazine littéraire, no 154 (novembre 1979), 78 p.

Alain, Mars ou la guerre jugée, Paris, Gallimard, (coll. Idées, no 178), 1936, 301 p.

Albouy, Pierre, Mythes et mythologies dans la littérature française, Paris, Colin, 1969, 340 p.

Amnesty International, Rapport sur la torture, Paris, Gallimard, 1974, 243 p.

Benjamin, Walter, Oeuvres 1: mythe et violence, Paris, Denoël, coll. Dossiers des lettres nouvelles, 1971, 330 p.

Bigeard, Jean-Marie, La violence, Paris, Librairie Larousse, coll. Idéologies et sociétés, 1974, 127 p.

Bouthoul, Gaston, Lettre aux pacifistes, Paris, Albin Michel, coll. Lettre ouverte, 1972, 183 p.

Essais de polémologie, Paris, Denoël/Gonthier, coll. Médiations, no 140, 1976, 201 p.

Bouthoul, Gaston et René Carrière, Le défi de la guerre(1740-1974), Paris, P.U.F., coll. SUP, 1976, 223 p.

- Caillois, Roger, Instincts et sociétés, Paris, Denoël/Gonthier, coll. Médiations, no 24, 1964, 180 p.
- Centre d'Etudes de la Civilisation Contemporaine, La violence dans le monde actuel, Nice, Éditions Desclée de Brouwes, 1968, 290 p.
- Chesnaix, Jean-Claude, Histoire de la violence en Occident de 1800 à nos jours, Paris, Robert Laffont, coll. Les hommes et l'histoire, 1981, 436 p.
- Freud, Sigmund, Totem et tabou; interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs, Paris, Payot, no 77, 1971, 186 p.
- Giono, Jean, Ecrits pacifistes, Paris, Gallimard (coll. Idées), 1937 et 1939, et Grasset, 1938-1939, 310 p.
- Glucksman, André, Le discours de la guerre, Paris, Éditions de L'Herne, 10/18, no 826, 1974, 507 p.
- Guéhenno, Jean, Le journal d'un homme de 40 ans, Paris, Grasset, (Livre de Poche, no 1163), 1934, 241 p.
- Lukacs, George, La théorie du roman, Paris, Gonthier, coll. Médiations, no 4, 1963, 196 p.
- Le roman historique, Paris, Payot, Bibliothèque historique, 1965, 407 p.
- Merle, Marcel, Pacifisme et internationalisme: XVIIe-XXe siècles, Paris, Colin, coll. U/série Idées politiques, 1966, 359 p.
- Niobey, Elisabeth, La guerre, Paris, Librairie Larousse, coll. Idéologies et sociétés, 1976, 176 p.
- Rabaut, Jean, L'antimilitarisme en France, 1810-1975: faits et documents, Paris, Hachette, 1975, 253 p.
- Sorel, Georges, Réflexions sur la violence, Éditions Marcel Rivière et cie, coll. Études sur le devenir social, Paris, 1972, 394 p.
- Toulat, Jean, Les grévistes de la guerre, Paris, Fayard, 1971, 208 p.