

«Notre crime quotidien : des morts à l'humour chez Philippe Claudel»

Original Scientific Paper

Maja Vukušić Zorica¹

Département d'études romanes, Chaire de littérature française

Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Zagreb

mzorica@ffzg.unizg.hr

Philippe Claudel, romancier contemporain bien connu du lectorat croate, est le maître des récits qui vont au-delà des simples polars, dont témoigne aussi son dernier roman, *Crépuscule*. Ils sont autant de diagnostics indirects sur les sociétés qu'il invente. Or, il n'est ni moralisateur, ni moraliste, il s'adonne occasionnellement à la veine humoriste. Pour suivre cette trajectoire du polar à l'humour et présenter d'autres facettes de son œuvre, nous avons choisi trois œuvres non encore traduites en croate, *Au revoir Monsieur Friant* (2001), *De quelques amoureux des livres* (2015) et *Inhumaines* (2017), de celles qui parlent de l'art et de la littérature à celle, humoristique, qui serait un « goût acquis ». Le diagnostic semble sévère mais il célèbre notamment l'imaginaire et le possible de la littérature,

¹ Professeur, ancienne boursière du Gouvernement français, a soutenu sa thèse sur le *Journal de Gide* (É.Marty) à l'Université Paris Diderot et publié *A.G. : les gestes d'amour et l'amour des gestes* (Paris, Éditions Orizons, 2013), tout comme les *Prisonniers de l'amour : Homosexualité, littérature, engagement* (Zagreb, Ljevak, 2022). Elle a codirigé *Roland Barthes : création, émotion, jouissance* (Paris, Classiques Garnier, 2017), participé au projet COGITO (avec le laboratoire MAPP, EA 2626) et traduit 18 livres. <https://www.bib.irb.hr/pregled/profil/30066>

d'où sa force. Les *Inhumaines* sont décidément, non pas trop humaines dans le sens nietzschéen du terme, mais humaines et humoristiques déployées en un langage sans grandiloquence, sans tragique pour faire advenir la joie du partage de notre petite existence à tous.

Mots-clés : Philippe Claudel, polar, littérature, humour, ironie, absurde, sociologie, anthropologie, mimétique, réaliste, diagnostic

Du Crépuscule comme ouverture

Le mot humour est intraduisible. S'il ne l'était pas, les Français ne l'emploieraient pas. Mais ils l'emploient précisément à cause de l'indéterminé qu'ils y mettent, et qui en fait un mot très convenable à la dispute des goûts et des couleurs. Chaque proposition qui le contient en modifie le sens ; tellement que ce sens lui-même n'est rigoureusement que l'ensemble statistique de toutes les phrases qui le contiennent, et qui viendront à le contenir².

L'homme est un risque à courir³.

Philippe Claudel⁴ s'est fait connaître comme l'un des maîtres

² Paul Valéry répondant à l'enquête de la revue *Aventure* en novembre 1921, repris dans André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur (1966 : 11).

³ Kofi Annan, cité en exergue des *Inhumaines* de Claudel (2017 : 7).

⁴ Paul Claudel, secrétaire général de l'Académie Goncourt, auteur de 52 publications (14 romans, dont *La petite fille de Monsieur Linh*, *Le rapport de Brodeck* (adapté en BD par Manu Larcenet), *Les Âmes grises* (prix Renaudot 2003, adapté au cinéma l'année suivante); 20 récits; 3 pièces de théâtre; 15 recueils de nouvelles ou de poésie), il a également signé la réalisation de cinq longs métrages, dont la récente adaptation (en 2021) de *Le bruit des trousseaux*, tirée de ses souvenirs d'enseignant en milieu carcéral, dont il avait publié le récit en 2002. Maître de conférences en littérature et en anthropologie culturelle, il enseigne en outre l'écriture scénaristique à l'Institut

contemporains des récits qui traitent des meurtres et des enquêtes qui vont au-delà du simple polar, roman policier, et de la littérature de gare (*crime fiction*). Même son dernier roman, *Crépuscule*, le quatorzième, qu'il a mis neuf ans à écrire, le confirme. La presse invoque la parabole, la fable et la fin « morale » assez démoralisante, tout comme le côté « animal », bas et hypocrite des personnages habitant cette petite ville sans nom (ce n'est qu'une majuscule qui l'orne) dans une « province perdue » en guerre et en plein hiver d'un empire anonyme aux contours flous (peut-être balkanique du début du XX^e siècle ?). Ce conte crépusculaire, « presque métaphysique⁵ », selon l'auteur, se veut aussi caisse de résonance du contexte socio-historique de l'époque car l'enquête n'est ici qu'une fausse piste, presque un leurre, pour distordre les codes du genre, pratique qu'il a entamé avec *Les âmes grises* et *L'archipel du chien*. La littérature y devient l'enquête de l'actualité où tout prête à l'angoisse.

Tout en bouchant ce ciel Claudel, rappelant Pascal (et beaucoup moins Sartre), veut faire découvrir, comme il le dit dans les entrevues, la luminosité, la lumière, le crépuscule dit, matinal, celui de l'aube, d'où aussi sa fin. Et même si le policier Nourio et l'adjoint Baraj essaient de lier plusieurs incidents ensemble suivant la tradition du polar rappelant en négatif quelque peu les aventures du couple éternel de Don Quichotte et de Sancho Panza, le sort est scellé. L'Empire s'effondre, annoncé par l'atmosphère de la peur, de la panique du voisin, de la confrontation des communautés qui culmine avec les

européen de cinéma et d'audiovisuel. Il nous a fait l'honneur de participer au Premier Choix Goncourt Croatie en 2022 et lors de son séjour, nous avons organisé une rencontre littéraire qui a été publiée dans la revue *Tema Unatoč svemu, Književnost-Kultura-Kontekst* (année XVIII 1-2-3, janvier-juin 2022, ISSN 1334-6466, 179-188). Le lectorat croate le connaît bien à travers ses nombreuses traductions (*Istraga, Brodeckov izvještaj, Pseći arhipelag, Sive duše, Mirisi, Stablo u zemlji Toraja, Njemačka fantazija*).

⁵ Car le meurtre d'un curé de campagne, sa tête fracassée par une pierre, y est tout sauf anodin : l'auteur y introduit la question du déclin d'une religion en montrant comment s'effiloche le sacerdoce de celui qui était censé rassembler le petit monde de la bourgade. Les curés de campagne semblent être des personnages assez récurrents dans la littérature, de Balzac à Kafka.

galeries des trophées, la chasse, les banquets pantagruéliques et les scènes rabelaisiennes.

Écrivain peintre du Monsieur Friant aux amoureux des livres

Ainsi Claudel excelle-t-il dans la création d'une atmosphère cauchemardesque. Tel un peintre raté, auquel il se compare lui-même, Claudel rappelle indirectement qu'il a déjà écrit sur un peintre à la palette toute différente de la sienne, Émile Friant. En écrivant *Au revoir Monsieur Friant* à la première personne, il utilise son personnage pour parler de « nos tares⁶ », mais aussi pour nous tendre un miroir qui reflète au moins une fraîcheur, un élan temporaire. En introduisant le personnage du peintre, il y peint en creux son histoire familiale et raconte sa grand-mère⁷, la « grande absente-présente », telle la littérature.

Car celui qui n'a jamais voulu devenir un « écrivain parisien » et porter le fardeau des « intellos » ambulants qui créent des discussions fallacieuses pour pouvoir s'y complaire au moins pour un moment, raconte l'histoire d'un peintre « devenu musicien⁸ » qui annonce sa

⁶ « Je ne pense pas que Grand-Mère eût aimé ce tableau. On ne peut aimer les choses qui nous parlent si ouvertement de nos tares, et les ravivent en les fouillant au grand jour. En les rendant de plus fort belles alors qu'elles sont, pour ceux qui les vivent ou en meurent, tout simplement sordides. Mais c'est bien là aussi le mensonge de l'art, et ce qui le fait à nos cœurs si précieux » (Claudel 2001 : 19).

⁷ Claudel s'identifie à Émile Friant, et il le fait pour finir en liant à la toute fin son histoire familiale, sa grand-mère, longtemps perdue, à celle du peintre célèbre qui n'entend pas son « Au revoir, Monsieur Friant... », le salut sa grand-mère, alors jeune bonne pleine d'espoir qui pense « que la vie sera pour elle un grand bouquet de roses » (2001 : 77).

⁸ « Dans les somnolences complexes et sombres du musée de l'École de Nancy, où parfois des familles au grand complet viennent le dimanche après-midi digérer des repas de baptême, *Les Canotiers de la Meurthe* sont si peu à leur place qu'on les sent trépigner, bouillir, agiter leurs faisceaux de jeune vie que les peaux masquent mal. Tous ces gars-là ont refusé de mourir. Qu'ils soient entoilés les énerve encore, cent ans après. Ils éclatent le cafte, le gonflent démesurément jusqu'à l'apoplexie. Le tableau bouillonne. On l'entend

position inverse. Pour lui, Écrire est aussi un ravaudage, un ravaudage plus ou moins habile d'un vieux tissu troué de mensonges et de vérités que se passent les hommes entre eux depuis des millénaires (Claudel 2001 : 36).

Et même dans ce portrait que les spécialistes de la littérature diraient volontiers méta-poétique, teinté de l'intermédialité, il introduit une veine ironique, un écart et une distance propre à la littérature : « Les amours juvéniles entretiennent des parentés avec les grandes diarrhées et comme pour elles, heureusement, peu de chose suffit à les faire passer » (Claudel 2001 : 38). Et ce n'est pas son côté « postmoderne », ni une déception enfantine, mais une certaine expérience de la vie où la littérature gît là où on l'attend peut-être le moins : « Je suis sorti du musée comme on sort de sa vie » (Claudel 2001 : 43), ou dans les phrases telles que :

Car j'ai toujours senti dans certains tableaux de Friant, dans ceux des jeunes années, une sorte de défi au monde, de hurlement, comme s'il y avait livré en peu d'espace une part de lui que les autres ne soupçonnaient qu'à grand-peine. Comme s'il avait voulu jeter à la gueule de tous des paquets de chair. Et cela, je connais. Je sais cette rapidité, cette surabondance de vie que l'on cherche à évacuer, à libérer d'un boyau prêt à rompre. Mais ce n'est pas de nous qu'on se délivre, ce n'est pas de nos vies, de nos grands-mères, de nos enfances, de nos prairies, de nos amours que l'on se défait. Non. C'est du monde tout simplement, du monde entier. De ce monde dans lequel on fut lancé, dans lequel on titube. Les couleurs ou les mots sont des béquilles ou des échafaudages, des essais maladifs. Des plâtres que l'on essuie sans cesse (Claudel 2001 : 55-56).

En se livrant à une réflexion sur comment « Friant vendit Friant »

crier, rire, jurer. Personne ne s'en offusque. Tout est là, c'est un son, un claironnement de vie. Un chahut. Le peintre est devenu musicien. Beau travail. » (Claudel 2001 : 22)

(Claudel 2001 : 56), qui a eu trop vite, trop jeune, trop de succès et n'est finalement devenu que celui que tout le monde souhaitait, sur l'idée que le succès « nous perd », que le succès mondain soit l'arrêt du mort de l'artiste, Claudel ne succombe pas à l'idée attendue et héritée d'un autre âge, et pose la question : « Mais après tout, le talent n'est-il pas fait pour cela, pour se vendre ? Ne meurt pas fou qui veut. Ce serait trop simple » (Claudel 2001 : 57). Claudel identifie le moment crucial dans le tableau *Le Trimardeur*, un mot argotique et vieux, qui décrit un vagabond, un ouvrier allant de ville en ville pour chercher du travail, qu'utilisait sa grand-mère : « C'est un mot perdu, c'est un mot pour un homme qui se perd » (Claudel 2001 : 58), qui devient, sous les yeux de Claudel, l'« un des autoportraits non avoués les plus saisissants » (2001 : 59) de Friant.

Friant est celui qui, selon Claudel, renonce à son destin de trimardeur et s'arrête. Claudel réfléchit sur cette possibilité de Friant de ne plus peindre, et la sienne de ne plus écrire « tout en poursuivant visiblement, pour la galerie des dupes qui l'encensaient et le payaient, l'exécution de toiles gentilles, harmonieuses et sans danger, de dessins impeccables et virtuoses » (Claudel 2001 : 63).

Cette idée d'arrêter tout en n'arrétant pas, est-elle liée à l'idée de la littérature comme l'art de la déception, barthésienne, entre autres ?

Écrire [...] est un exercice hautement épuisant, un arrachement continu de viscères, de cœurs sanguinolents qui repoussent sans cesse, de veines qui n'en peuvent plus de s'ouvrir au grand jour et de se dévider comme des serpents. J'arrêterai donc. [...] Et peut-être me laisserai-je alors glisser dans la répétition continue d'une musique qui sera la mort elle-même, mais sans que je le sache. Oui, je le pourrais, je crois. (Claudel 2001 : 64)

Cette idée de continuer tout en abandonnant, d'imaginer d'abandonner tout en écrivant « sans cesse », « comme on demande pardon » (Claudel 2001 : 66) pourrait être dite encore une idée barthésienne,

mais inversée. Car Barthes faisait, vers la fin de sa vie, du « comme si », comme s'il allait écrire un roman tout en écrivant les livres sur sa mère, de *La Chambre claire* au *Journal de deuil*, de ses cours au Collège de France via Proust au plans du roman jamais écrit aux accents dantesques *Vita Nova*. Tout en imaginant d'arrêter d'écrire Claudel écrit sans cesse, et même, non seulement sur la littérature, mais un livre entier sur les écrivains, surtout sur les écrivains ratés : *De quelques amoureux des livres*. C'est une œuvre de l'histoire et de la théorie de la littérature « en creux » et « à l'envers » qui pose la question de l'écriture comme thérapie après avoir été un couteau chez Ernaux. C'est aussi une activité d'un tel

qui se retint d'écrire pendant près d'un an, se laissant peu à peu remplir par son texte, repoussant jour après jour sa capacité de rétention afin que le volume soit d'une taille démesurée, comme on se retient de respirer le plus longtemps possible après avoir empli d'air ses poumons jusqu'à les faire exploser, et qui, le jour où il se décida à poser la première phrase sur le papier eut la déconvenue de sentir qu'il se vidait en un instant dans un bruit de chasse d'eau, et ne put retenir les dizaines de milliers de mots qui s'échappèrent de lui comme un torrent de rinçures (Claudel 2015 : 19).

Ce livre pourrait être un bilan, un commentaire, mais aussi tout simplement un jeu très sain dans le sens qu'il efface l'idée morose de la littérature comme monument et/ou liste, qui détruit toute possibilité de validité et de valeur de la littérature et de la culture aujourd'hui.

Il mentionne bien des fous de la littérature, des figures historiques et imaginaires telles que le double de Rimbaud (Claudel 2015 : 31), Jésus (2015 : 45), Beckett (2015 : 72), et même ceux qui ne sont pas directement nommés tels que Radovan Karadžić, « poète et psychiatre des Balkans devenu boucher » (2015 : 48), Milton Ephraïm, poète qui faisait partie d'un *SonderKommando* à Treblinka (2015 : 77) ou le Coréen Piugan Soon, mort pendant une séance de mutilation, de sexe et d'écriture (2015 : 92). Il traite de celui qui pourrait être Barthes, dans

le texte sur le jeu de l'auteur-personnage (*Roland Barthes par Roland Barthes*) ou celui qui pourrait être Proust. Il raconte l'histoire de celui qui, lors de la remise d'une distinction internationale pour son œuvre s'en excuse « affirmant *qu'il n'y était pour rien* » (2015 : 57), ou de celui qui pourrait être marquis de Sade⁹. Apparaît aussi celui qui n'écrivait que pour pouvoir coucher avec ses lectrices (2015 : 60), le jeune homme mort le 9 septembre en imprimant son premier roman (2015 : 84), l'homme qui a conçu un univers et non pas un ouvrage « d'où le temps serait exclu, qui n'aurait ni début, ni fin, ni déroulement » (2015 : 91), celui qui n'a écrit que les titres des romans, ne faisant que des listes à la façon de Fourier ou Sade à la fin des *120 Journées de Sodome* (2015 : 94), celui qui inventa un nouveau signe de ponctuation (2015 : 103), ou « celui qui se persuada que pour devenir écrivain il suffisait de le vouloir » (2015 : 108). Claudel finit en se prenant en exemple et constate qu'il n'est qu'un « faiseur de fumée » qui vit dans les lecteurs qui l'apprécient (2015 : 112).

De l'écart, de la littérature : *Inhumaines*

Civilité et délicatesse envers son prochain sont l'indice d'un évident savoir-vivre du mourant, mais pas encore d'un savoir-mourir. Non, le plus étonnant, c'est que chacun meurt comme il peut, avec ses petits moyens, sans avoir pris le temps d'apprendre, et y arrive généralement fort bien [...] ¹⁰

Quand Claudel parle des écrivains ratés du livre *De quelques amoureux des livres*, tel Mounir Beyoglu, il introduit des observations mi-sérieuses, mi-ironiques et grotesques :

⁹ « & ce philosophe qui, se croyant dramaturge, dénigrait de son vivant ce que la postérité après sa mort décida de retenir de lui, mais s'enorgueillissait comme un paon de ce qu'elle jeta aux oubliettes, pièces historiques, drames mythologiques, comédies de bergères et de bergers. La seule consolation fut que, bien sûr, il n'en sut rien » (Claudel 2015 : 110).

¹⁰ Yves Cusset, *Rire, Tractatus philo-comicus*, Paris, Éditions Flammarion, 2016, p. 29.

[...] et sentant soudain le désir d'écriture et le sujet de son roman lui échapper, finissait par s'adonner à une mélancolique masturbation entre ses draps qui n'aboutissait à rien d'autre qu'un éjaculat mesuré, blanchâtre, accompagné d'un soupir triste (Claudel 2015 : 13-14).

Des histoires cocasses, presque rabelaisiennes, y trouvent leur place aussi :

& cet autre, qui sentait qu'il avait un grand roman en lui, un roman qu'il écrirait avec ses tripes, mais au fur et à mesure qu'il cogitait ce roman, qu'il en parlait autour de lui, qu'il en échafaudait le plan minutieux, il fut pris de douleurs devenues si insupportables qu'il fallut l'opérer au bout de quelques mois et le chirurgien incrédule trouva dans son estomac un livre de mille pages, malheureusement rendu illisible par les sucs gastriques qui avaient entièrement dissous les caractères imprimés » (Claudel 2015 : 15).

Ou le Japonais surpris en train de dévorer (littéralement) les livres dans une librairie (Claudel 2015 : 18). Aussi *De quelques amoureux des livres* annonce-t-il déjà une autre facette de son œuvre, celle de l'écart spécifique que produit l'humour.

Les *Inhumaines, roman des mœurs contemporaines*, est un recueil de vingt-cinq courts textes qui pourraient très bien être un « point aveugle », une tache de Mariotte qui mobilise l'humour et le *cocasse*, encore un mot à l'étymologie incertaine et multiple, et l'un des possibles miroirs du monde, à la fois le nôtre et autre, présentant une tradition qui n'est pas très vivace en Croatie, surtout pas celle dont le thème serait la littérature et la culture, à quelques exceptions près¹¹.

¹¹ L'humour croate attend encore les textes qui le cernerait. Quelques exemples notables représentent les textes de Miroslav Krleža, la nouvelle „Hodorlahomor Veliki“ (1919), le roman *Tri kavaljera frajle Melanije, Staromodna pripovijest iz vremena kad je umirala hrvatska moderna* (1920) et la nouvelle „Smrt Rikarda Harlekinija, Misterij našeg književnog života napisan u obliku novele“ („La mort de Richard Harlekini, Le

Peut-être l'atout majeur des *Inhumaines* est-il à la fois le geste anti-pathétique qui confirme encore une fois que, depuis le romantisme, l'écrivain n'est plus un génie désenchanté de Bénichou¹². En témoigne aussi, en creux, déjà quelques exemples de son *De quelques amoureux des livres*, entre autres le cas de Leonord William Philip Rosemont, celui qui a accusé Proust de plagiat, et qui représente une variante spécifique (psychiatrique) de l'appropriation littéraire (Claudel 2015 : 21).

Le diagnostic des *Inhumaines* est sévère, mais il va au-delà d'une posture du dandy blasé et aristocratique, d'un Robert de Montesquiou ou d'un des Esseintes. Cette atmosphère anti-moralisante et anti-pathétique rappelle toute une tradition de l'humour noir, celle de « je-m'en-foutisme » doublée des reflets déjà connus de la poétique du

Mystère de notre vie littéraire écrit sous forme de nouvelle“ (1925), où l'auteur règle les comptes avec la tradition, la culture et la littérature croates, la petite bourgeoisie et l'hypocrisie de cette société. Peut-être plus intéressante pour le public francophone serait la nouvelle „Hodorlahomor Veliki“, qui, lors de la première publication était suivi d'un sous-titre « Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz“, et d'une dédicace à l'écrivain Janko Polić-Kamov. Elle raconte comment le protagoniste, jeune homme de province, guérit de son obsession de Paris, de son „parisianisme“, „parisomanie“, le „mensonge artistique“ parisien, en remettant en cause, d'une manière expressionniste, la civilisation technique d'une grande ville. La désillusion culmine avec son dialogue avec la momie dans le Louvre et s'achève ironiquement, quand le protagoniste tire six coups de son revolver Bulldog sur Paris et s'en va. Ainsi la nouvelle se veut-elle une négation efficace d'une époque, „hrvatska moderna“. Par contre, la nouvelle „Smrt Rikarda Harlekinija, Misterij našeg književnog života napisan u obliku novele“ de 1925 („Književna republika“, II, 7), est une satire allégorique qui paraphrase le nom et le destin de la vie de l'écrivain Ulderiko Donadini insistant sur le côté absurde de la situation au ton pamphlétaire où la littérature croate devient une prostituée hystérique vieillie et vieillotte qui détruit les jeunes. Il faudrait y ajouter Ivan Kušan, l'un de nos auteurs satiriques contemporains les plus prolifiques, avec son roman « Toranj » (« La Tour ») de 1970 sur la mégalomanie de notre société qui raconte l'histoire banale d'un homme politique d'une bourgade qui fait construire une tour inutile qui finit par se pencher.

¹² Voir Paul Bénichou : *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, nrf, 1988 et *L'École du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, nrf, 1992.

superficiel d'un Wilde ou de l'ennui d'un Baudelaire.

Claudel, par cet effort d'épuiser le possible par l'imaginaire, semble rappeler quelque peu le fil qu'introduit Deleuze en analysant Beckett, « l'épuisé » comme « beaucoup plus que le fatigué », qui « épuise tout le possible » et qui « ne peut plus possibiliser » (Deleuze 1992 : 57). Si les *Microfictions*¹³ de Jauffret introduisaient déjà la fatigue et l'absurde comme *thème* qui se faisaient commentaire et diagnostic, les *Inhumaines* semblent plus proche de la tentation d'épuiser le possible de la littérature *joyeusement* qui, à l'encontre de l'épuisement beckettien, ne travaille plus le niveau formel, mais le niveau thématique dans le cadre de l'histoire courte, le seul horizon contemporain pour un tel texte.

Et bien que l'épuisé soit un concept deleuzien qu'il forge pour comprendre Beckett qui se met à écrire pour la télévision pour faire face et court-circuiter « l'infériorité des mots » (Deleuze 1992 : 104), l'incapacité du langage à s'ouvrir, à faire émerger « ce qui est tapi derrière » (1992 : 103) – car c'est la surface des mots qui « colle. Elle nous emprisonne et nous étouffe » (1992 : 103) – ces textes courts de Claudel, par contre, pointent du doigt l'effort et la joie de la combinatoire.

Selon Deleuze, à l'encontre de la peinture ou de la musique, le langage ne permet pas de briser la continuité (la « ponctuation de déhiscence » 1992 : 104), de retourner les mots « pour montrer leur propre dehors » (1992 : 105). Et si cette « perforation et prolifération du tissu » du style beckettien ne survit ici (1992 : 105), l'écriture de Claudel semble quand même se souvenir *avec joie* du *Cap au pire*, avec lequel Deleuze finit son essai :

Le meilleur moindre. Non. Néant le meilleur. Le meilleur pire. Non. Pas le meilleur pire. Néant pas le meilleur pire. Moins meilleur pire. Non. Le moins. Le moins meilleur pire.

¹³ Nous avons traduit en croate un choix des « microfictions ». Voir Régis Jauffret, *Mikrofikcije*, traduit par Maja Zorica, Zagreb, Sysprint, 2009, 326 p.

Le moindre jamais ne peut être néant. Jamais au néant ne peut être ramené. Jamais par le néant annulé. Inannulable moindre. Dire ce meilleur pire. Avec des mots qui réduisent dire le moindre meilleur pire

.....

Hiatus pour lorsque les mots disparus¹⁴.

Le livre se présente encore une fois comme un miroir critique et distordant de la société contemporaine en traitant non seulement des vies « minuscules », fameuses depuis le livre éponyme de Pierre Michon¹⁵, et des existences blasées d'un Monsieur Tout le Monde imaginaire, mais aussi des phénomènes sociaux sans tomber dans le choix attendu de l'intervention, de l'activisme ou de la « cancel culture ».

Les Inhumaines racontent le « Plaisir d'offrir » (1^e), d'acheter des hommes à sa femme en cadeau de Noël pour s'en lasser et les enterrer vifs dans le jardin ; le soulagement de la disparition des organes sexuels (2017 : 14) qui devient un phénomène social dans « Transhumanisme » (2^e), où les hommes et les femmes n'urinent plus, et ne font que transpirer et pleurer : « Nous sommes identiques. Non. Si. Nous pleurons ensemble. Non. Si. Mais de joie » (2017 : 15) ; « Art contemporain » (3^e), où le vagabond mort devant une galerie devient un objet acheté ; « Mariage pour tous » (4^e), où le narrateur est à la fête du mariage de l'un de ses collègues qui a épousé une ourse (2017 : 21) ; « Le grand chassé-croisé » (5^e), où les vacances de août en village de vacances, monotones même si pleines des ébats sans lendemain dont ils se lassent, se ravivent au moment des paris sur les bateaux des immigrés qu'ils regardent couler. Il y en a qui semblent plus « innocents » : « Jeu de société » (6^e) inventé pour lancer des projectiles des ponts ; « Accord parental souhaitable » (20^e) dont le

¹⁴ Samuel Beckett, *Cap au pire*, p. 41, 53 in Deleuze 1992 : 106.

¹⁵ Voir Pierre Michon, *Les Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.

protagoniste est le président qui regrette d'avoir été élu et veut se suicider ; « Tout doit disparaître » (11^e), « Animaux de compagnie » (12^e), « Monogamie » (13^e), « e-commerce » (19^e) et « le modèle allemand » (21^e) qui parlent de la sexualité¹⁶. Certains parlent des problèmes sociaux : des pauvres mis dans les camps qui se visitent comme les zoos (« Réduction de la fracture sociale » (15^e), des vieux que leurs enfants tuent (« Renouveau des générations » (8^e)) ou mangent (« Lien intergénérationnel » (14^e)), les « Soins palliatifs » (9^e) et « Nos chers disparus » (17^e). Ainsi les histoires sont plus que « politiquement incorrectes », elles débordent ce cadre par les discriminations ahurissantes, mais malheureusement connues, dans « Sciences de l'éducation » (7^e) où l'enfant mis en pension, oublié à la gare, parle avec ses parents au sujet de son éducation qui inclut l'extermination des Juifs : « Encore. [...] c'est un refrain. Nous rions. » Et le narrateur poursuit :

Un jour nous avons mangé un Juif chez Leroux qui s'occupe du secteur Moyen-Orient. Il l'avait ramené d'un voyage d'affaires. Caché dans sa valise. Le Juif aime voyager. Comme le Noir. L'Arabe. L'Albanais. Le Réfugié de tout poil. (Claudel 2017 : 34-35)

« Le vivre ensemble » (23^e) est l'exemple le plus accompli du profilage racial qui « ne discrimine pas » et rabaisse les Arabes tout comme les Allemands, les Chinois et les Coréens. Dans « Discrimination positive » (24^e), l'entreprise (avec une majuscule) est devenue le parangon de

¹⁶ Dans « Monogamie » le narrateur, après avoir perdu sa femme, « prend » une autre : « Ma femme est morte il y a quelques jours. Sans prévenir. L'ingrate. Je l'ai remplacée tout de suite. J'ai pris la même. Pourquoi changer » (Claudel 2017 : 63). Même l'esclavage sexuel n'est pour eux qu'une corvée : « Nous avons tiré à la courte paille et c'est lui qui avait gagné le premier mois d'esclavage sexuel » (2017 : 65) Dans « e-commerce », le narrateur a mis sa femme « sur Internet. Il faut trouver une place à ceux qu'on aime. Pourquoi pas là. » (2017 : 91) Son collègue Grosjean a mis sa femme aux enchères, et le narrateur discute avec sa femme pour qu'ils l'achètent comme un meuble (car elle a un handicap) pour placer à côté du ficus (2017 : 94).

vertu, celle qui supplante Dieu et montre la voie (2017 : 124) :

Elle s'appelle Ségolène. C'est une Trois-en-un. Explique. [...] Elle est noire. Tétraplégique. Et femme. Accessoirement naine mais le nanisme ne rapporte hélas aucun point. Trois minorités pour un seul poste. Grâce à elle nous allions l'ergonomie, la réduction de personnel et l'engagement citoyen. Bravo. Ma femme bâillait de plus en plus. Nous visons la norme ISO 2004563 (2017 : 125).

Et pour que la boucle soit bouclée à merveille, s'y ajoute le crime, le meurtre, la torture, l'humiliation : dans « Noël en famille » (10^e), les amis torturent et assomment le père Noël ; dans « Contrôle des naissances » (16^e) des fœtus servent à laver la voiture, l'enfant naît car le mari respecte le principe religieux de sa femme mais le congèle directement (2017 : 78). Le meurtre « classique » semble même trop habituel : « Confusion-acquisition » (18^e) n'est qu'une histoire du banquier qui tue sa femme et se rendort immédiatement (2017 : 88), alors que le « Suicide assisté » (22^e) raconte la fête du suicide de Roger qui veut finalement abandonner le projet, mais ses amis ne le laissent pas et le tue pour l'oublier immédiatement (2017 : 115).

La dernière histoire semble presque un épilogue : « Le sens de la vie » (25^e) n'a rien d'une conclusion car le narrateur invite occasionnellement des philosophes chez soi qui sont dans la rue, « sous des porches, recroquevillés en boule comme de vieux papiers usagés » (2017 : 127), qu'il jette dehors car ils donnent, non pas des réponses, mais de nouvelles questions. Le narrateur présente à la fin la morale « inversée » de ce monde à l'envers : son ami Legros va coucher avec sa femme et ne reçoit que des compliments (« Bravo Legros. Diplomate. Urbain. Éduqué »), alors que le narrateur et son ami Dubois s'attaquent à la vaisselle en sifflant :

Parfois des gestes simples nous contentent : faire la vaisselle.
Tondre une pelouse. Peindre une porte. Feindre de respirer.

La vie devient supportable quand on l'a feinte.

Enfin presque. (2017 : 131)

Cette histoire incite-t-elle à faire des pieds au nez des philosophes pour faire imploser toute conclusion possible ? Dans quel univers s'inscrit cette veine humoriste ?

Allegro ma non troppo ?

L'humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité... (l'énumération serait longue), mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois – la sentimentalité toujours sur fond bleu – et d'une certaine fantaisie à court terme, qui se donne trop souvent pour la poésie, persiste bien vainement à vouloir soumettre l'esprit à ses artifices caducs, et n'en a sans doute plus pour longtemps à dresser sur le soleil, parmi les autres graines de pavot, sa tête de grue couronnée. (Breton 1966 : 16)

[...] ce qui n'est pas sérieux dans le sérieux, c'est de le prendre au sérieux. Il est donc beaucoup plus sérieux d'en rire. A condition de ne pas prendre ce rire trop au sérieux... (Cusset 2016 : 201)

Pour aller au-delà de l'étonnement « moral » face à ces histoires, qui ne donne jamais grand-chose, nous aimerions faire voir que ces textes invitent à se désopiler d'une manière particulière. Car le comique ambiant aseptisant, qui tâche d'être assez divertissant et

motivant dans la quête du bonheur obligatoire et la fuite de l'ennui, peut aussi attrister.

Le rire pince-sans-rire est un rire spécifique, qui n'éclate pas, qui devient un trait d'humeur, un type de subjectivité, celle de « savoir-rire » qui montre notre impuissance devant l'irrésistible étrangeté du monde, et notamment dans ce qui y est le plus usuel¹⁷. Le rire n'est pas une thérapie, ni un soin à attribuer (le *KdF*, *Kraft durch Freude*, des nazis nous l'a enseigné), ni un dispositif à produire de la joie.

Le rire peut naître face au monde, à son injustice et sa violence, à sa précarité, son tragique et son absurde, mais sans le courage et la vanité de la conscience, des thèses philosophiques et de la *doxa* toujours déjà politique. Il naît où l'allégresse nous surprend, presque à l'encontre des concepts :

[...] rire n'est pas tant face-à-face orgueilleux avec l'absolu, que relâchement au moins momentané de la pression que celui-ci fait peser sur nous, [...] Non pas défi lancé à l'absolu, mais désabsolutisation du fardeau d'exister... Appelons cela légèreté (Cusset 2016 : 44).

Bref, le romancier est mieux assorti pour nous raconter cette expérience de la vie quand tôt ou tard tout dérape, le réel se déréalise et/ou s'irréalise et l'absolu ne peut que tituber, avancer en vacillant. Car le rire attaque l'esprit de sérieux, le pédantisme et tous ses avatars ensevelis sous les mots bienpensants et universels :

[...] il s'agit simplement, et c'est loin d'être simple, cela demande un long désapprentissage, de cesser de croire qu'il y ait *dans l'absolu* quoi que ce soit qui mérite *a priori* d'être pris au sérieux. [...] avec cette difficulté supplémentaire qu'il ne peut lui-même être pris *absolument* au sérieux sans s'autodétruire. Il ne s'agit aucunement de se moquer ou de

¹⁷ Voir Cusset 2016 : 16-18.

se foutre de tout, autre forme d'absolu dans la frivolité, mais de ne pas donner automatiquement notre adhésion à ce qui ne peut se présenter à nous sous les traits du sérieux qu'en l'exigeant sans condition. Ce n'est pas le sérieux, [...] mais l'absolu qui pose problème. Et c'est en cela qu'apprendre à rire rejoint apprendre à mourir : dans la capacité d'*accueil* que cela présuppose à chaque fois. L'accueil n'a de sens que par rapport à ce qui ne nous offre pas de prise, à ce qui se dérobe à nous et ne relève pas du régime de la possession. La gaieté ne se possède pas, elle s'offre éventuellement, mais sans garantie (car une garantie se possède), à qui se dispose à l'accueillir. (Cusset 2016 : 50)

Le rire de Claudel, celui des *Inhumaines* n'est pas sarcastique, les gencives n'y sont pas visibles (la chair, *sarco*), ni les dents prêtes à mordre. Claudel n'est pas un cynique, il ne s'exclut pas du risible et du ridicule – son geste ne se réduit ni au ricanement, ni à la dérision.

Il n'est ni « professeur » dans le sens de trop expliquer et traiter ses lecteurs d'élèves, ni « philosophe » dans le sens de se calfeutrer derrière les concepts, une distance intellectuelle rassurante et finalement très ennuyeuse. Claudel imagine le monde social en préfigurant l'impossible possible tout en ne s'enlisant pas dans la rassurante posture aristocratique de l'intellectuel. Il n'y a pas d'« idées », de « programme », de « réforme » suggéré ; pas de pédagogie, juste l'observation, ou la joie d'imaginer.

Donc, le parallèle avec le type de rire de Swift n'est que provisoire car même si les deux utilisent la « plaisanterie féroce et funèbre » (Breton 1966 : 20), Claudel n'est pas si moraliste. Son projet ne ressemble ni à celui d'un Houellebecq qui, mine de rien, ne rate jamais l'occasion de faire voir et dénoncer l'hypocrisie générale. Ni Pierre-Jean Grosley avec son *Art de battre sa maîtresse*, ni Thomas de Quincey avec son *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, ne sont pas ses précurseurs, même s'ils partagent les thèmes

de la violence et de la douleur.

Claudiel réussit à engendrer cet étonnement, ce rire étouffant et étouffé, qui devient crucial, inexistant dans le texte même, mais omniprésent dans l'effet de l'écriture, qui est l'effet engendré par tout ce monde incompréhensible qui nous rappelle tellement le nôtre.

Cusset (2016 : 62) nomme ce rire le *rire philosophe*, à l'encontre du *rire du philosophe* – toute la différence, celle entre la dérision et l'humour, est déterminée par l'article. Cette stupeur ne se « résout » pas avec l'éclat du rire – il ne s'agit pas de consolation, ni de pansement. La seule loi inviolable semble être la proscription absolue de l'absolu. Et s'il y a du sérieux là-dedans, il est du genre de celui de Buster Keaton, « the great Stone face », celui qui participe sans reste, mais sans fanatisme, avec un léger décalage, avec son visage « mort », inexpressif, qui devient masque (*persona*).

Claudiel essaie de pointer « l'extrême drôlerie du tragique » (Cusset 2016 : 74), il parle des « soins palliatifs », qui semblent ici la métaphore idéale : le rire ne soigne rien mais ouvre la possibilité de la joie ; face au sérieux, au sacré, il déploie sa légèreté, la « joie gaie¹⁸ », qui, selon Cusset, n'est pas un pléonasme. Face à la mort, un rire provoqué par le dégoût, le mépris, le rejet, n'a aucune efficacité ; un rire provoqué par le ressentiment n'a aucun sens. Heureusement que le rire lui-même détient son potentiel d'être toujours comme en excès sur lui-même, de s'exagérer, comme l'a montré déjà Rabelais, de devenir sa propre caricature¹⁹ et de pouvoir être orgueilleusement à côté de la plaque.

Clément Rosset (1978 : 93) définit l'allégresse comme l'amour du réel²⁰, comme le « sentiment, d'expérience courante, mais non moins mystérieuse que celle que les théologiens entendent par la grâce », un sentiment nécessairement secret, « absolument intraduisible et indivulgable », qui ne relève que du monde privé car cette allégresse dit

¹⁸ Voir Cusset 2016 : 86-87.

¹⁹ Voir Cusset 2016 : 99-100.

²⁰ Voir aussi Clément Rosset, *L'École du réel*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

notre rapport propre avec la mort. La puissance de l'allégresse gît dans le fait qu'il n'y a aucune consolation ; personne ne peut être rassuré. L'allégresse comme la réponse à la peur rend même le « courage » superflu, tout comme le sentiment d'aucune distinction ou exclusion. L'allégresse est gratuite comme la présence du réel qui peut être englouti et qui nous engloutit.

L'humour essaierait donc de dire cette allégresse qui peut établir une communauté tout en jouissant de son caractère privé : dis-moi de quoi tu ris, je te dirais qui tu es et où tu appartiens. L'humour ne présuppose pas un programme, ce qui sous-entendrait la thèse bergsonnienne du rire comme moyen de renforcer la norme en représentant ce qui s'en écarte. L'humour ne sous-entend pas le rire, juste le partage du « sentiment de notre nullité²¹ ».

La thèse semble absurde : l'humour sans rire, le comique comme « la comique absence de comique », définition employée par Milan Kundera pour définir les rieurs « sans raison » visible de *l'Idiot* de Dostoïevski²², est « un art d'utiliser la logique pour mieux la renverser » (Cusset 2016 : 139).

Et ce n'est pas l'inattendu recherché et l'imaginaire qui définissent la réussite du rire, mais la stupeur de l'horizon d'attente détrompé, et là, Claudel ne nous déçoit pas. Il ne choisit pas et nous permet de rester dans l'entre-deux.

Les *Inhumaines*, comme « roman des mœurs contemporains », Claudel semble introduire ces pantins à ficelles qui n'ont pas de maître, et dont les ficelles même semblent emmêlées.

Les *Inhumaines*, à l'encontre de son *De quelques amoureux des livres*, n'introduisent pas la littérature car elle n'a aucune place dans ce monde. Claudel semble jouer avec l'idée de l'invraisemblable : la littérature et la vie ont depuis toujours des rapports difficiles et prendre l'une pour

²¹ Voir Cusset 119-120.

²² Milan Kundera, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009 in Cusset 2016 : 125.

l'autre serait pure folie. Le réel, si invraisemblable qu'il soit, nous fait gober ce qui arrive, dont on ne peut que rire. Claudel ne flatte pas la paranoïa, ni les théories du complot – il les rend ridicules.

Ce rire est tout d'abord inquiétant et angoissant, encore depuis Kafka, l'inoubliable maître d'une telle littérature, qui, tel un funambule, tient en équilibre ce qui pourrait devenir drôle, la rigidité et l'implacable logique automatique qui broie tout, et qui ne le devient finalement pas. L'*Unheimliche* freudien pourrait être un terme qui cernerait ce rire si le concept même ne présentait autant de problèmes que le phénomène même.

L'incontournable définition bergsonnienne du rire, de plaquer du mécanique sur du vivant, fait voir la tension entre le concept et l'intuition, qui aboutit quelquefois à l'heureuse solution du rire qui n'est ni pathétique, ni empathique, ni analytique, ni philosophique. Juste une distance qui ne rend possible que la question : c'est quoi l'humain aujourd'hui ? Et ces *histoires* inhumaines ? Ce n'est plus une question de l'intelligence ou de la paresse, de la facilité (Bergson), ni de l'orgueil (Baudelaire²³).

Par contre, l'humour, selon Cusset (2016 : 173), « consiste toujours en un certain art de manier l'absurde » et « le plaisir qu'il provoque est jouissance du non-sens ». Claudel le déploie en utilisant tous les excès : les affaires humaines deviennent hyperboles du monstrueux, les comportements semblent emportés par une ivresse de la distorsion, et tout ce monde pourtant rappelle étrangement le nôtre, avec ses stéréotypes et ses caricatures, son angoisse et le non-sens tapis derrière ces existences où les concepts de liberté et de l'héroïsme, où les gestes magnanimes n'ont plus de cours :

le rire n'est jamais le contraire du sérieux, mais son ombre portée, il est décharge transgressive, au sens premier du mot. [...] Le rire n'est donc pas le retour du profane, mais le

²³ Baudelaire (2008 : 26) reconnaît encore une forme du rire, qui n'est pas, selon lui, un rire véritable : le rire de l'enfant qui est, selon lui, joie, et pas rire.

seul moment où notre rapport au sacré se relâche. C'est une transgression qui ne retourne pas l'ordre établi, mais le rend supportable, [...] l'oxymore d'une transgression conformiste qui convient au rire, mais d'une transgression non moins vitale, [...] (Cusset 2016 : 178)

Et :

L'humour, c'est le tragique moins le grandiose, moins le sublime, moins l'héroïque, [...] le destin [...] comme une plaisanterie gratuite, bref comme le contraire d'un fatum [...] Comme dit Simon Critchley [...] le comique de l'humour, c'est en fait le 'tragique du tragique' [...], le tragique au carré [...] quand tout devient désespérant, plus rien n'est vraiment grave. (Cusset 2016 : 198-199)

Les *Inhumaines* font ce qu'un texte humoristique est censé faire, faire éclater l'opposition entre le sérieux et le « non-sérieux » en rappelant que, face à la finitude et à la mort, l'homme peut en rire. Et tous ces personnages, plats et blasés, les narrateurs y inclus, confirment que personne ne maîtrise quoi que ce soit. Et même si l'humour de la mort ne peut être que désolant, sans surprise presque par définition, il peut ouvrir cette voie où le tragique se transforme en comique, où le nihilisme même se détruit lui-même. Le « rire exterminateur²⁴ » de l'humour n'a rien de l'ironie et les deux ne sont pas symétriques.

Claudé essaye de mettre en exergue l'ambiguïté du monde sans offrir d'échappatoire ou de solution sous forme de dogme – il déstabilise, interroge et se garde bien de l'ironie. Ses narrateurs font partie de ce monde : il ne défend aucune conviction en négatif, il ne suggère rien, il n'inaugure aucune solution, aucune morale. En humoriste convaincu, Claudé semble vouloir accepter la première personne (un petit clin d'œil au Deleuze de la *Logique du sens*) pour introduire la subversion humoristique qui tend un miroir non-sérieux à sa mesure et retourne

²⁴ Voir Rosset 2013 : 171-180.

le monde contre lui-même.

Car les platitudes comiques ou sarcastiques ne sont pas de l'humour – déjà Schopenhauer s'en plaint au XIX^e siècle, quand tout polichinelle se nomme humoriste, et tout auberge hôtel (1966 : 783).

Qu'en est-il des personnages de Claudel ? Sont-ils plus que de simples « fonctions » ? Y a-t-il quelqu'un qui est l'arroseur arrosé, le dindon de la farce, syntagme qu'a popularisé Feydeau dans sa pièce de théâtre éponyme (les Anglais diraient *the butt of the joke*) ? La mort laisse tous pataud et elle ne s'apprend pas car « mourir est la dernière chose que je ferai pour la première fois » (Cusset 2016 : 30).

Les *Inhumaines* ne suggèrent même que nous faisons nous-mêmes notre malheur (Watzlawick), car, c'est quoi, notre crime quotidien ? Peut-être la peur obscène dans laquelle baigne aussi son *Crépuscule*, même si son inspecteur, tel Charles Bovary, gagne en épaisseur vers la fin s'élevant, non pas grâce à la douleur, mais à la luminosité.

Si *Crépuscule* fait écho à ses *Inhumaines*, il le fait non pas seulement à travers l'atmosphère pessimiste et l'histoire qui *peut* devenir réalité, tôt ou tard, mais notamment à travers une intrigue qui fait du surplace dans une langue dégraissée de tout superflu. Car les *Inhumaines* ne sont pas le monde « extrahumain » d'un Roussel²⁵ - le caractère cocasse impose, au-delà de la morale ou de la moralisation, que nous sommes tous des monstres et que nous imposons nous-mêmes les frontières et les limites de notre monde. Si, selon Chris Marker (Christian Bouche-Villeneuve), l'humour est bien « la politesse du désespoir²⁶ », et que le sage ne rit qu'en tremblant, comme disait déjà Baudelaire (2008 : 8), ce petit texte sur le recueil des petits textes

²⁵ « Martial – c'est sous ce nom que l'auteur de *Locus Solus* se présente dans l'étude de M. Pierre Janet – a une conception très intéressante de la beauté littéraire, il faut que l'œuvre ne contienne rien de réel, aucune observation du monde ou des esprits, rien que de combinaisons tout à fait imaginaires : ce sont déjà des idées d'un monde extrahumain. » (Breton sur Roussel, 1966 : 293).

²⁶ Voir Dominique Noguez, *La Véritable origine des plus beaux aphorismes*, Paris, Payot, 2014.

de Claudel pourrait très bien finir avec une fausse fin, en glissant une citation du type de celle de Lacan : « Le réel, c'est quand on se cogne ». Cette citation enjouée, tronquée et nécessairement déformée, qui colle à tout et reste inexplicable, pourrait bien faire joindre les protagonistes anonymes des *Inhumaines* et le lecteur : les deux font la roue comme un dindon.

Toutefois, ce petit livre montre quand même ce que dit la fin du dernier livre de Claudel traduit en croate, la *Fantaisie allemande*, qui rapproche son écriture du mimétique, du romanesque et du poétique. Cette fin pourrait bien représenter son « art poétique » énumérant ses thèmes de prédilection : l'histoire et ses inconsistances, le rôle des hommes, du peuple, de la nation, du groupe, du souvenir individuel et commun, et de la culpabilité qui serait, selon Claudel, le résultat d'un filtrage du présent par rapport au passé.

Les *Inhumaines* sont donc aussi trop humaines pour être anti-humaines ou a-humaines. Elles demeurent tragiques et humoristiques à la fois, en soulignant le fil rouge de ces histoires : les meurtres et les crimes n'ont pas fini d'obséder nos imaginaires, et la stupeur devant cette participation indirecte dans ce monde étrange reste une joie délicieuse. Si l'auteur réussit à y introduire, à défaut des mobiles, un écart qui devient ici l'indice d'une distanciation humoristique, le lecteur ne peut que s'en délecter.

L'une des belles choses avec l'humour, c'est qu'il n'oblige pas et reste l'une des rares libertés dont nous jouissons encore. A chacun son enfer.



Bibliographie choisie :

Baudelaire, Charles, *De l'essence du rire, et généralement Du comique dans les arts plastiques*, Paris, Éditions Sillage, 2008.

<https://editions-sillage.fr/wp-content/uploads/2016/10/ baudelaire-essencedurire.pdf>

Bauman, Zygmunt, *La vie liquide*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2013.

Bergson, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 2006 (1940).

Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

Claudé, Philippe, *Les Âmes grises*, Paris, Éditions Stock, Livre de poche, 2003.

Claudé, Philippe, *Le rapport de Brodeck*, Paris, Éditions Stock, Livre de poche, 2007.

Claudé, Philippe, *De quelques amoureux des livres*, Paris, Finitude, 2015.

Claudé, Philippe, *Au revoir Monsieur Friant*, Paris, Éditions Stock, Livre de poche, 2016. (Nicholas Chaudun, 2006)

Claudé, Philippe, *Inhumaines*, Paris, Éditions Stock, Livre de poche, 2017.

Claudé, Philippe, *L'Archipel du Chien*, Paris, Éditions Stock, Livre de poche, 2018.

Critchley, Simon, *De l'humour*, trad. N. Pinet, Paris, Kimé, 2004.

Cusset, Yves, *Rire, Tractatus philo-comicus*, Paris, Éditions Flammarion, 2016.

Deleuze, Gilles, « L'épuisé » in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de L'épuisé par Gilles Deleuze*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

Deleuze, Gilles, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 2008.

Freud, Sigmund, « L'humour », in : *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985.

Freud, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1988.

Leclavetine, Jean-Marie, *Rabelais, La Devinière, ou le havre perdu*, St-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, Collection Maison d'écrivain, 1992.

Noguez, Dominique, *La Véritable origine des plus beaux aphorismes*, Paris, Payot, 2014.

Rosset, Clément, *Logique du pire, Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, 2013 (1971).

Rosset, Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

Schopenhauer, Arthur, « A propos de la théorie du ridicule », in : *Le Monde comme volonté et représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, PUF, 1966.

Watzlawick, Paul, *Faites vous-mêmes votre malheur*, trad. J.-P. Carasso, Paris, Seuil, 1984.



Naš svakodnevni zločin : od smrti do humora u djelima Philippea Claudela

Philippe Claudel, suvremeni romanopisac dobro poznat hrvatskoj publici, majstor je priča koje nadilaze jednostavne kriminalističke romane i trilere, što se ogleda i u njegovom najnovijem romanu *Crépuscule*. Sve su one neizravne dijagnoze društva koje on izmišlja. No, on nije ni moralizator, ni moralist; čak se povremeno upušta i

u humor i duhovitost. Kako bismo pratili ovu putanju od trilera do humora i predstavili druge aspekte njegovog opusa, odabrali smo tri djela koja još nisu prevedena na hrvatski, *Au revoir Monsieur Friant* (2001.), *De quelques amoureux des livres* (2015.) i *Inhumaines* (2017.), od onih koje govore o umjetnosti i književnosti do one duhovite koja bi bila znak „stečenog ukusa“. Dijagnoza se čini ozbiljnom, ali ona napose slavi maštu i moguće književnosti, odakle njezina snaga. *Inhumaines* nisu odveć ljudi u Nietzscheovom smislu riječi, već ljudski, humoristični i smiješni, prikazani jezikom bez bahatosti i tragedije kako bi svima dočarali radost dijeljenja naših malih (ili sitnih) života.

Ključne riječi : Philippe Claudel, triler, književnost, kriminalistički roman, humor, ironija, apsurd, sociologija, antropologija, mimetičnost, realizam, dijagnoza

Our daily crime: from death to humor in the works of Philippe Claudel

Philippe Claudel, contemporary novelist well known to the Croatian readership, is the master of stories that go beyond simple thrillers, which is also reflected in his latest novel, *Crépuscule (Twilight)*. They are all indirect diagnoses of the societies he invents. However, he's neither moralizing nor moralistic, he even indulges occasionally in humor. To follow this trajectory from thriller to humor and present other facets of his work, we have chosen three works not yet translated into Croatian, *Au revoir Monsieur Friant (Goodbye Mr. Friant)* (2001), *About some book lovers (De quelques amoureux des livres)* (2015) and *Inhumaines (Inhumane)* (2017), from those that talk about art and literature to the humorous one that would be an “acquired taste”. The diagnosis seems severe but it celebrates the imagination and the possible of literature, hence its strength. The *Inhumane*s are decidedly not too human in the

Nietzschean sense of the term, but human and humorous developed in a language without bombast, without tragedy to bring out the joy of sharing our small existence to all.

Keywords: Philippe Claudel, thriller, literature, humor, irony, absurd, sociology, anthropology, mimetics, realist, diagnosis