

# Rites et activités de deuil dans la littérature française au masculin

by

Krysteena Gadzala

A thesis  
presented to the University of Waterloo  
in fulfillment of the  
thesis requirement for the degree of  
Doctor of Philosophy  
in  
French Studies

Waterloo, Ontario, Canada, 2019

©Krysteena Gadzala 2019

## **Examining Committee Membership**

The following served on the Examining Committee for this thesis. The decision of the Examining Committee is by majority vote.

|                                 |  |
|---------------------------------|--|
| <b>External Examiner</b>        | Dr. Béatrice Vernier<br>Associate Professor            |
| <b>Supervisor</b>               | Dr. Valérie Dusailant-Fernandes<br>Assistant Professor |
| <b>Supervisor</b>               | Dr. Tara Collington<br>Professor                       |
| <b>Internal Member</b>          | Dr. Catherine Dubeau<br>Associate Professor            |
| <b>Internal Member</b>          | Dr. Élise Lepage<br>Associate Professor                |
| <b>Internal-External Member</b> | Dr. Mathieu Doucet<br>Associate Professor              |

## **AUTHOR'S DECLARATION**

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.  
I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

## Résumé

La présente étude a pour objectif de mettre en évidence les stratégies textuelles mises en place par des écrivains français contemporains pour revisiter le décès de leur enfant, et plus particulièrement les activités de commémoration et les rites entrepris pendant le processus de deuil. Basée sur une méthodologie située à l'intersection de théories sociologiques, psychologiques et littéraires, notre thèse analyse le rituel funéraire et les expériences vécues de pères narrateurs qui apprivoisent difficilement la mort prématurée d'un être cher. Le corpus à l'étude est composé de textes qui travaillent la mise en récit de soi en brouillant la réalité et la fiction, textes autofictionnels ou hybrides, qui sont jusqu'à maintenant peu étudiés pour la majorité d'entre eux : *Dernières nouvelles du martin-pêcheur* (2014) et *Martin cet été* (1994) de Bernard Chambaz, *Il est où, Ferdinand ? Journal d'un père orphelin* (2008) de Patrick Chesnais, *La mort de Lara* (2006) de Thierry Consigny, *Adrien hors du silence* (2000), *Lettres à mon fils dans l'invisible* (2004) et *Reste encore un peu* (2013) de Claude Couderc, *La gloire d'Inès* (2016) de Philippe Delaroche, *L'enfant éternel* (1997) et *Toute la nuit* (1999) de Philippe Forest, *Tristan* (2008) de Didier Mény, *L'été d'Agathe* (2016) de Didier Pourquery ainsi que *Le Fils* (2011) de Michel Rostain.

Divisée en un chapitre théorique suivi de quatre chapitres analytiques, notre étude examine d'abord la topographie mémorielle et les différentes approches des pères face à certains lieux, notamment ceux du décès, du cimetière, de la maison familiale et de la chambre de l'enfant. Ceci nous amène ensuite à porter notre attention sur les objets qui se trouvent dans ces espaces particuliers. Parfois considérés comme des « fétiches » ou encore des « reliques », les objets de l'enfant sont des fragments du passé qui réaniment des

souvenirs pour le père. Le rapport que celui-ci entretient avec les effets personnels du défunt témoigne de son amour indéfectible et de son désir de maintenir une relation permanente avec le trépassé. Notre réflexion sur les objets, plus particulièrement sur les images photographiques et filmiques, et leur rôle dans le travail de deuil constitue le troisième chapitre. Ces supports à la mémoire sont utilisés lors de rites commémoratifs qui mettent en évidence l'engagement ferme du père envers son enfant. Les photographies et les vidéos matérialisent la présence de l'enfant et donc engendrent différents types d'émotions et d'actes communicatifs avec le défunt. Dès lors, le dernier chapitre porte sur l'évolution de cette communication du comportement émotif (cri, pleurs, silence) jusqu'à la prise de parole et l'écriture.

## Remerciements

Au terme d'un itinéraire aussi long qu'enrichissant, je souhaite exprimer ma reconnaissance envers les personnes et les organismes sans lesquels le présent travail n'aurait pas été possible. Tout d'abord, je remercie profondément mes directrices de thèse, Valérie Dusailant-Fernandes et Tara Collington. Leurs commentaires, suggestions, et mots d'encouragements tout au long de ce processus m'ont permis d'avancer et de rédiger cette thèse. Elles ont fait preuve de patience, de disponibilité, de flexibilité et surtout d'humanité pendant mon parcours sinueux semé d'embûches.

J'exprime également mes remerciements à Catherine Dubeau et Élise Lepage pour leur relecture attentive et leurs commentaires pertinents lors de nos réunions. Je sais gré à Béatrice Vernier et à Mathieu Doucet d'avoir accepté de lire et d'évaluer une thèse en études françaises.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers les membres du Département d'études françaises à l'Université de Waterloo dont le soutien continu depuis le début de mes études postsecondaires a été indispensable. Je remercie sincèrement le professeur émérite François Paré qui m'a encouragée à poursuivre des études de deuxième et troisième cycles.

Pendant la rédaction de cette thèse, je me suis beaucoup appuyée sur ma famille et mes amis. Mes parents et ma fratrie m'ont toujours écoutée, soutenue et encouragée en me répétant « We know you can do it ». Well, I did it !

Un très grand merci à Matt qui a été à mes côtés durant ces dernières années et qui a toujours cru en mes capacités à réaliser ce projet.

Je remercie très sincèrement mes amis des deux côtés de l'Atlantique qui n'ont cessé de me soutenir le temps de l'écriture. Une pensée spéciale pour Jemima Short et Becky Rosenberg (à qui je souhaite également bonne chance avec leurs thèses doctorales) : thanks for constantly being my soundboard, my rock, my feminist example, and an amazing support system.

Enfin, la rédaction de cette thèse a été rendue possible grâce à une bourse de doctorat du programme Joseph-Armand-Bombardier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH).

## Dédicace

*À mes parents, Roman et Céline ;*

*À toutes les femmes fortes qui sont venues avant moi et  
qui se sont battues pour que ma vie aujourd'hui soit plus simple ;*

*À tous ceux et celles qui vivent une perte ou un deuil*



## Table des matières

|  |      |
|--|------|
| Examining Committee Membership .....   | ii   |
| Author's Declaration .....   | iii  |
| Résumé.....  | iv   |
| Remerciements.....   | vi   |
| Dédicace.....  | viii |
| Introduction.....  | 1    |
| La représentation de la perte de l'enfant.....   | 2    |
| La littérature du deuil : le point sur la recherche actuelle.....                                      | 3    |
| La présentation du corpus littéraire.....  | 6    |
| Quelques précisions terminologiques .....  | 13   |
| L'organisation de la thèse .....   | 16   |
| Chapitre 1 : Questions théoriques .....  | 21   |
| 1.1 La mort et le deuil comme objet d'étude .....  | 21   |
| 1.1.1 Les fondements de la réflexion : XIX <sup>e</sup> siècle et début du XX <sup>e</sup> siècle..... | 24   |
| 1.1.2 La première vague : 1950-1980 .....  | 25   |
| 1.1.3 La deuxième vague : 1980 à nos jours.....  | 28   |
| 1.1.4 L'après-mort : le processus de deuil .....   | 32   |
| 1.1.5 La déritualisation des rites funéraires .....  | 36   |
| 1.1.6 Les étapes du deuil.....   | 39   |
| 1.1.7 La sexospécificité du deuil.....   | 41   |
| 1.1.8 Les activités du deuil .....   | 44   |
| 1.1.9 La blessure narcissique et la culpabilité.....   | 46   |
| 1.2 Les rites.....   | 49   |
| 1.2.1 Qu'est-ce qu'un rite ?.....  | 50   |
| 1.2.2 Les fonctions du rite funéraire .....  | 57   |
| 1.2.3 Les rites au service des défunts.....  | 58   |
| 1.2.4 Les rites au service des endeuillés .....  | 59   |
| 1.2.5 Les rites au service du groupe social .....  | 61   |
| 1.3 La mémoire et le souvenir des morts .....  | 62   |
| 1.3.1 La culture matérielle de la mort.....  | 62   |
| 1.3.2 Des traces contre l'oubli : devoir filial et transmission de la mémoire et du souvenir.....      | 65   |

|  |     |
|--|-----|
| 1.4 La littérature comme espace mémoriel .....                                 | 68  |
| 1.4.1 La perte de l'enfant dans la littérature .....                           | 69  |
| 1.4.2 Les références intertextuelles : une communauté de pères endeuillés..... | 70  |
| 1.4.3 <i>L'enfant éternel</i> et Peter Pan.....                                | 74  |
| 1.5 Les écritures du moi et le deuil.....                                      | 78  |
| 1.5.1 De l'autofiction aux genres hybrides .....                               | 84  |
| 1.5.2 La formule titulaire .....   | 94  |
| 1.5.3 Les noms sacrés .....  | 96  |
| 1.5.3.1 Variantes onomastiques : L'enfant oiseau .....                         | 99  |
| Chapitre 2 : Le dispositif rituel .....  | 104 |
| 2.1 L'espace du rite.....  | 104 |
| 2.2 Lieu de transit et lieu de décès.....                                      | 109 |
| 2.3 Le cimetière, la tombe et les fleurs .....                                 | 117 |
| 2.4 La maison et la chambre de l'enfant .....                                  | 127 |
| 2.5 Les passages de l'entre-deux .....   | 142 |
| 2.6 Changer de maison.....   | 151 |
| 2.7 Le moment de la mort.....  | 156 |
| 2.8 Le futur : une destination inatteignable .....                             | 163 |
| 2.9 L'ordre généalogique renversé .....  | 166 |
| Chapitre 3 : La culture matérielle des rites .....                             | 171 |
| 3.1 Le fétichisme.....   | 172 |
| 3.2 Quand les reliques raniment l'enfant défunt.....                           | 179 |
| 3.3 Les objets liés au deuil : les lettres de condoléances .....               | 181 |
| 3.4 Ni conservation ni évacuation.....   | 185 |
| 3.5 L'évacuation : accomplie ou inaccomplie .....                              | 191 |
| 3.6 Du corps au cadavre comme objet.....                                       | 198 |
| 3.7 Les cendres de l'enfant .....  | 206 |
| 3.8 Au-delà du cadavre et des cendres : survie du double .....                 | 208 |
| Chapitre 4 : L'image de l'enfant défunt.....                                   | 213 |
| 4.1 Les images : entre mémoire et oubli.....                                   | 213 |
| 4.2 L'album de photos .....  | 221 |
| 4.3 Retoucher les photos du défunt.....  | 224 |

|  |     |
|--|-----|
| 4.4 La photo : rappel de l'absence ou effet de présence .....    | 227 |
| 4.5 La communication avec les photos du défunt.....              | 232 |
| 4.6 Agrandir ou rétrécir l'image .....                           | 234 |
| 4.7 Du corps mourant aux souvenirs de la naissance.....          | 241 |
| 4.8 Renaissance par la vidéo documentaire et commémorative ..... | 251 |
| Chapitre 5 : Cri, parole, écriture .....                         | 256 |
| 5.1 Le cri du parent blessé .....                                | 256 |
| 5.2 Pleurer .....  | 261 |
| 5.3 Le silence .....   | 266 |
| 5.4 L'indicible et le dicible .....                              | 268 |
| 5.5 Vers l'écriture .....  | 276 |
| 5.5.1 Pourquoi écrire ? .....                                    | 277 |
| 5.5.1.1 Ressasser pour ne pas oublier .....                      | 280 |
| 5.5.2 Pour conclure : le livre comme objet transitionnel .....   | 283 |
| Conclusion .....   | 286 |
| Bibliographie.....   | 294 |



## Introduction

La mort d'un enfant est une tragédie impensable à laquelle certains parents doivent malheureusement faire face. Ils sont obligés de (ré)apprendre à vivre après ce décès qui renverse le prétendu ordre naturel de la mort. Le décès d'un enfant, comme la mort de toute personne, déclenche un travail de deuil chez les parents pour qui cette perte est ressentie très profondément et très personnellement. Le travail de deuil prend plusieurs formes différentes selon la personne et vise l'acceptation et l'incorporation de la triste nouvelle. Il produit divers résultats dont parfois une création littéraire qui sert d'espace mémoriel dans lequel l'auteur se livre à une investigation esthétique de la perte de son enfant. Dans son article sur la création suite au deuil, le psychanalyste Georges H. Pollock suppose que la complétion du travail de deuil aboutit dans une création artistique (« The Mourning Process » 27). Marie-José Florent corrobore cette observation et note spécifiquement l'importance des médiums créatifs comme support d'accompagnement pour les parents endeuillés (« Créativité et travail de deuil » 165). La littérature se prête bien à cette élaboration du deuil puisqu'elle « redevient le lieu d'un exercice de la mémoire » (Rabaté, « Introduction » 9). L'acte scriptural extériorise et matérialise l'expérience tragique, mais aussi les moments forts de la vie tout en concrétisant le lien affectif avec l'enfant. À travers ce processus, le parent endeuillé revisite le passé et se sert de pratiques esthétiques pour exposer le dispositif rituel qui orientent et véhiculent sa peine. Ces stratégies scripturales et ces rites « donnent une "forme" au deuil qui fait sens pour [les endeuillés] dans la situation dans laquelle ils se trouvent : ils l'"organisent" » (Roudaut, *Ceux qui restent* 100). Cette thèse se propose alors d'analyser les activités du deuil de pères

écrivains contemporains français qui ont recours à l'écriture autofictionnelle pour revisiter le décès de leur enfant.

### **La représentation de la perte de l'enfant**

Malgré les avancées scientifiques et les progrès de la médecine contemporaine, la mort frappe encore parmi les moins âgés. En fait, à travers l'histoire « la mort des petits enfants était une réalité plus familière qu'aujourd'hui : presque toutes les familles avaient perdu un ou plusieurs enfants » (Morel, « Images » 17). Divers médiums artistiques dépeignent des représentations de leur douleur. De même, Morel remonte jusqu'au Moyen Âge pour montrer qu'il existe des représentations de l'enfant mort sous la forme de sculptures, de tableaux à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, et de photographies depuis le XX<sup>e</sup> (« Images » 29). Elle donne l'exemple, parmi tant d'autres, du gisant d'un bébé sur le tombeau du roi Jean 1<sup>er</sup> le Posthume qui meurt en 1316 quatre jours après sa naissance (29). Elle fait référence à de nombreux tableaux, dont celui que la famille royale espagnole a fait peindre de la princesse Maria par le peintre Juan Pantoja de la Cruz en 1603, et précise qu'il y a plus d'une trentaine de tableaux mortuaires peints à partir du XVI<sup>e</sup> siècle qui se trouvent dans les musées de Belgique et des Pays-Bas (31). Morel ajoute qu'avec l'avènement de la photographie, les gens modestes prennent des photos de leurs bien-aimés, citant les cas du menuisier à Minot en Bourgogne et du pharmacien du Châtelard en Savoie (31). Ces différentes formes d'images disent la volonté des parents de garder une trace du défunt et un souvenir aussi bien visuel que tactile. La littérature s'insère dans cette même tradition de représentations funèbres.

## La littérature du deuil : le point sur la recherche actuelle

Depuis quelques décennies « [l]a littérature contemporaine, comme les autres arts avec lesquels elle dialogue en miroir (notamment avec la photographie et le cinéma qui s'inventent comme des arts modernes de la mort et du deuil) prend en charge [...] ce tabou [la mort], en fait l'un des enjeux de la symbolisation qu'elle permet » (Rabaté, « Introduction » 9-10). Avant que la mort ne devienne un sujet tabou, les auteurs en parlaient ouvertement. C'est ainsi qu'il existe une multitude de textes publiés sur le deuil (de la mère, du père, d'un frère, d'une sœur, d'un(e) ami(e), etc.). Or, depuis que la mort est un thème interdit, la façon d'en parler semble avoir changé. En particulier, la mort d'un enfant au XXI<sup>e</sup> siècle est plus rare donc les auteurs qui explorent ce tabou doivent adopter des stratégies littéraires et stylistiques pour le rendre acceptable tout en communiquant fidèlement leurs affects et leur expérience. De plus, dans ces textes la notion du rite du deuil est plus flagrante que dans d'autres siècles. Notre thèse se focalise spécifiquement sur ce type de texte. Les ouvrages contemporains axés sur la mort de l'enfant rédigés par des femmes ou avec une perspective maternelle ont longtemps été publiés et étudiés. Mentionnons ici les publications les plus notables et les plus examinées. En 1995, Camille Laurens publie *Philippe*, récit autobiographique dans lequel elle raconte la mort de son fils. L'auteur reprend les thèmes du deuil et de la perte en 2004 dans son récit *Cet absent-là* dans lequel elle se focalise sur les absents qui hantent nos vies. À travers ces textes, Laurens ouvre en quelque sorte la voie aux femmes pour parler du deuil, notamment de l'expérience maternelle. Par la suite, Annie Ernaux fait paraître en 2000 *L'événement*, roman qui raconte l'avortement de l'auteure vécu en 1963. L'année suivante voit la parution du texte de Laure Adler, *À ce soir*, dans lequel l'écrivaine aborde la mort de son bébé de neuf mois. Le deuil maternel devient un thème

central non seulement dans les récits de soi, mais également dans la fiction : en 2007 Marie Darrieussecq publie son texte de fiction, *Tom est mort*, qui raconte l'affliction d'une mère face au décès de son fils. Ce dernier ouvrage provoque des accusations de « plagiat psychique » (Strasser, « Camille Laurens » n. p.) de la part de Laurens, celle-ci critiquant Darrieussecq d'avoir puisé dans sa vie personnelle, et surtout dans son deuil, l'inspiration pour écrire un texte de fiction.

Ces textes<sup>1</sup> suscitent l'intérêt des chercheurs universitaires internationaux qui en font l'objet d'étude de nombreux colloques, livres, et articles. Nous pensons notamment aux ouvrages *Mothers Bereaved by Stillbirth, Neonatal Death or Sudden Infant Death Syndrome* (1997) de Frances Boyle, *Motherhood Lost : A Feminist Account of Pregnancy Loss in America* (2003) de Linda Layne, *Mothers and Death : From Procreation to Creation* (2008), édité par Elisabeth Lamothe, Pascale Sardin et Julie Sauvage, et *Narratives of Mothering* (2009) de Gill Rye et *Maternité et sacrifice dans le récit au féminin français, québécois et américain 1945-1968* (2018) d'Adeline Caute.

De façon générale, les articles scientifiques, les essais et les ouvrages collectifs qui traitent de la perte d'un enfant dans la littérature contemporaine s'appuient essentiellement sur l'expérience maternelle. Les études négligent le point de vue paternel ou le considèrent accessoire à la perspective maternelle. Autrement dit, l'expérience paternelle est examinée à

---

<sup>1</sup> À cette brève liste, ajoutons d'autres titres parus depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle : *Paloma* (2001) d'Aline Schulman, *Je n'ai pas vu tes yeux* (2002) de Sylvia Tabet, *Ma fille* (2003) de Nadine Trintignant, *Les vies extraordinaires d'Eugène* (2010) d'Isabelle Monnin, *Nos étoiles ont filé* (2010) d'Anne-Marie Revol, *Deux petits pas sur le sable mouillé* (2013) d'Anne-Dauphine Julliand, *Les gens heureux lisent et boivent du café* (2013) d'Agnès Martin-Lugand, *Là où tu es je ne suis pas* (2014) de Brigitte Barbier, *Journal d'une mère en deuil* (2015) de Salwa Tazi, *La Suture* (2015) et *Camille, mon envolée* (2016) de Sophie Daull et *Nuit de septembre* (2016) d'Angélique Villeneuve, *Le bonheur ? Promesse tenue, mon fils* (2016) de Laurence Lapillonne, *Un hiver au printemps. Et si l'hôpital était bienveillant avec les mamans ?* (2017) d'Aurélie Drivet, *Je voudrais que la nuit me prenne* (2018) d'Isabelle Desesquelles, *L'Océan de ton absence* (2018) de Marie-Annick Torrijos-Faisant, *Trois petits tours* (2019) d'Hélène Machelon.



une moindre échelle et est souvent évoquée dans le but de compléter l'expérience maternelle. Les recherches entièrement consacrées aux textes d'auteurs sont peu nombreuses et si certains textes de notre corpus sont parfois mentionnés dans des articles scientifiques ou dans des livres, ils ne sont jamais, à une exception près, l'unique objet d'étude. L'œuvre de Philippe Forest, indéniablement l'auteur le plus connu de notre corpus, est étudiée dans plusieurs articles,<sup>2</sup> colloques<sup>3</sup> et même une monographie. Ses livres sur la mort de sa fille, *L'enfant éternel* (1997), *Toute la nuit* (1999) et son essai *Tous les enfants sauf un* (2007), abordent son deuil,<sup>4</sup> sont au premier plan de l'essai *Philippe Forest, La littérature à contretemps* (2012) de Maïté Snauwaert, qui livre une étude rigoureuse des textes de Forest et y joint une bibliographie établie par Rhéa Mageau, des dossiers spéciaux, articles et chapitres de livres sur Forest (467-469). L'œuvre forestienne a également donné matière à réfléchir dans les différentes contributions de l'ouvrage collectif, *Philippe Forest, une vie à écrire* (2018), issue du colloque international du même nom qui a eu lieu à Paris du 14 au 16 janvier 2016 et dirigé par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann. Toutefois, grâce à ces études, nous allons montrer que l'expérience forestienne n'est pas la seule et se doit d'être examinée.

---

<sup>2</sup> Voir par exemple les articles « Family Tragedies : Child Death in Recent French Literature » (2007) de Gill Rye, « En parlant, en écrivant... traiter le réel : une métamorphose » (2011) de Lucette Nobs, « Philippe Forest et la tierce forme, ou bien le roman (auto)critique » (2018) de Gabriella Bosco, « D'une infamie l'autre : la mort de l'enfant en régime de fiction » (2019) de Maïté Snauwaert et « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest » (2019) d'Anne-Gaëlle Saliot.

<sup>3</sup> En 2017, le groupe « Genèses d'autofictions », dirigé par Isabelle Grell s'est interrogé sur l'œuvre de Forest et en particulier sur les pratiques d'écriture (des étapes rédactionnelles à la publication).

<sup>4</sup> Les autres textes forestiens tels *Sarinagara* (2004), *Crue* (2016), et *L'Oubli* (2018) mettent en scène une situation de deuil ou de perte semblable à celle vécue par l'auteur lui-même. Par ailleurs, Forest aborde parfois le sujet de façon académique et théorique ; c'est notamment le cas dans des essais tels que *Le roman, le Je* (2001), *Le Roman, le réel et autres essais*, *Allaphbed 3* (2007), et *Le Roman infanticide. Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, *Allaphbed 5* (2010).

Notre travail se donne comme objectif d'analyser l'écriture hybride et autofictionnelle de pères endeuillés, une littérature qui est, hormis les textes de Philippe Forest, relativement peu étudiée, surtout les rites que ces pères accomplissent lors du travail de deuil. Nous cherchons donc à scruter leur expérience en étudiant les activités du deuil et la culture matérielle<sup>5</sup> employées par ces hommes. Pour ce faire, le présent travail adopte une méthodologie pluridisciplinaire à l'intersection des théories sociologiques, psychologiques et littéraires. Les théories sur la mort, le travail de deuil et les rites élaborés entre autres par les sociologues Patrick Baudry, Karine Roudaut, Jean-Hugues Déchaux, ainsi que les recherches des psychologues et psychanalystes Michel Hanus et Marie-Frédérique Bacqué, formés en partie par les recherches de Sigmund Freud sur le deuil et la mélancolie, fournissent un cadre théorique qui nous permet de parler de la mort en tant qu'objet d'étude et d'analyser le rituel de ces pères.

### **La présentation du corpus littéraire**

Afin de constituer un corpus littéraire se prêtant à l'étude des rites et des activités du deuil, nous avons développé et appliqué certains critères pouvant délimiter le corpus. Tout d'abord, nous avons ciblé des textes écrits par des hommes où le thème principal est le deuil d'un enfant. Nous n'avons pas utilisé le type de mort comme critère puisque l'intérêt de notre travail réside dans l'analyse des rites et non dans le type de décès. Il nous a fallu ensuite déterminer ce que nous entendons par *enfant*. Un regard porté sur l'étymologie de ce mot d'origine latine, *infans*, rappelle qu'il « désigna d'abord l'enfant qui ne parle pas [...], puis l'enfant jusqu'à sept ans ; sens étendu en latin impérial [...] pour remplacer *puer* (enfant de

---

<sup>5</sup> Par culture matérielle, nous entendons « l'ensemble des objets fabriqués par l'homme et appréhendés sous un angle social et culturel » (Julien et Rosselin 1).

sept à quinze ans), puis enfant par rapport aux parents » (Dauzat 279). L'enfance se définit selon deux paramètres : le développement et l'âge (notamment jusqu'à sept ou quinze ans), ainsi que la filiation. Dès lors, pour certains chercheurs, l'enfance est la période de la naissance à l'adolescence. Cependant, Jeffrey Arnett montre que dans le contexte américain, l'entrée dans l'âge d'adulte est reportée de plus en plus, en partie à cause du changement des valeurs : la majorité des jeunes personnes poursuivent des études postsecondaires et donc se marient et ont des enfants plus tard dans la vie (« Emerging Adulthood » 469). Selon lui, les jeunes traversent une nouvelle période développementale entre l'adolescence et l'âge adulte pendant laquelle ils ne sont pas totalement indépendants de leurs parents (469). Ce prolongement de la dépendance qu'il nomme « emerging adulthood » recouvre les années entre dix-huit et vingt-cinq ans et est marqué par l'exploration de possibilités : « Having left the dependency of childhood and adolescence, and having not yet entered the enduring responsibilities that are normative in adulthood, emerging adults often explore a variety of possible life directions in love, work, and worldviews » (469). Dans un article intitulé « L'émergence de l'âge adulte : de l'impact des référentiels institutionnels en France et au Québec », Stéphane Moulin a soutenu que malgré certaines différences culturelles, ce nouvel âge des parcours de vie, entre dix-huit et vingt-cinq ans, existe dans les contextes français et québécois (n.p.). Dans notre travail, lorsque nous parlons d'« enfant », il s'agit d'une personne, fille ou garçon rattaché(e) à des géniteurs, ayant moins de vingt-cinq ans. Ainsi, l'âge des enfants mentionnés dans les textes de notre corpus varie entre quatre et vingt-trois ans, l'âge moyen étant de quinze ans.

Ensuite nous avons limité nos sélections dans le temps et dans l'espace. Comme repère temporel nous nous en sommes tenue aux textes publiés au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Un peu plus de deux décennies séparent la publication du premier texte en 1994 et les derniers textes parus en 2016. De cette façon, nous pouvons facilement explorer des rites qui risquent fort d'être semblables du fait qu'ils sont ancrés et élaborés dans un contexte temporel assez restreint. Pour faciliter la comparaison, nous avons tenté d'éliminer toutes différences culturelles en sélectionnant uniquement des textes provenant de France pendant cette période.

Le dernier critère que nous avons considéré en établissant notre corpus était d'ordre générique. Les textes de notre corpus tombent sous la large catégorie de l'écriture de soi qui se décline en plusieurs formes plus ou moins fictionnelles que nous définissons dans la partie 1.5 du Chapitre 1 de cette thèse, intitulée « Les écritures du moi et le deuil ». Ils relatent la perte d'un enfant en privilégiant parfois le point de vue du père. Ce dernier articule son deuil à sa façon à l'aide de différents procédés énonciatifs et discursifs.

Nous avons retenu deux textes de Philippe Forest, *L'enfant éternel* (1997) et *Toute la nuit* (1999) qui abordent la mort de sa fille Pauline.<sup>6</sup> Le narrateur présente la découverte de son ostéosarcome,<sup>7</sup> la tumeur que la fillette appelle sa « boule », les traitements et les interventions chirurgicales qui ultimement seront insuffisantes pour vaincre son cancer. Tout au long de ce parcours difficile, il mène une réflexion sur la vie, la mort, le deuil aussi bien que sur l'écriture en tant que processus encouragé pour les personnes endeuillées.

---

<sup>6</sup> Au cours de ce travail nous ferons référence à l'essai de Forest, *Tous les enfants sauf un* (2007) puisqu'il fait partie de l'œuvre de l'auteur. Si cet essai correspond tout à fait aux critères recherchés, notamment aux thèmes de deuil et de perte, il ne figure pas dans le corpus en raison du genre.

<sup>7</sup> Un ostéosarcome est un cancer de l'os. La tumeur de Pauline s'est manifestée dans le bras gauche.

À ces textes s'ajoutent deux œuvres de Bernard Chambaz. Dans *Martin cet été* (1994), nous apprenons qu'en juin 1992, son fils Martin, alors âgé de quinze ans, part en échange linguistique au Pays de Galles ; le 11 juillet, sur la route entre Usk et Tredunnoc, il perd la vie dans un accident de voiture. Le père narrateur retrace les derniers moments partagés avec Martin avant son départ et le choc de la nouvelle. Il décrit le voyage qu'il a effectué avec sa femme pour aller identifier le corps de leur fils et pour récupérer ses effets personnels. Le narrateur endeuillé raconte la douleur et le chagrin qu'il ressent en franchissant différentes étapes majeures du deuil : les funérailles, les vacances en famille sans Martin, et les anniversaires.

En 2014,<sup>8</sup> Chambaz publie un second récit intitulé *Dernières nouvelles du martin-pêcheur* qui relate l'expérience du narrateur lors de sa traversée des États-Unis à vélo, accompagné de sa femme en voiture. Pendant ce voyage accompli près de vingt ans après la mort de Martin, le narrateur semble poursuivre son fils : il le cherche et le retrouve dans l'environnement américain qu'il parcourt. Le narrateur explique que Martin fait toujours partie en quelque sorte de son écriture : « Depuis 19 ans, à part des poèmes dont le moteur consistait à donner d'improbables nouvelles de Martin, je n'ai écrit que de biais à ce "sujet", mais je n'ai pas écrit de livre sans qu'il "en" soit » (*Dernières nouvelles du martin-pêcheur* 16). En 2019, Chambaz publie *Un autre Eden*, un roman qui présente en même temps la vie

---

<sup>8</sup> Entre la publication de ces deux récits, Chambaz reprend les thèmes de la mort, de la perte et du deuil dans ses trois recueils de poèmes : *Entre-temps* (1997), *Été* (2005), *Été II* (2010). Il touche brièvement au sujet en 2016 dans son recueil, *Etc.* Après la publication de *Été II*, Renaud Ego remarque l'étonnante et palpable présence du fils disparu dans les vers de l'auteur : « Son prénom [Martin] et sa présence ne cessent depuis d'habiter toutes les pages écrites par Bernard Chambaz, parfois d'un simple silence, toujours d'une douleur tue ou continue, souvent aussi d'une hésitation prolongée quant à savoir qui de la mort ou du mot inflige à l'autre son désaveu » (Ego 97). Alors que les trois premiers recueils contiennent des poèmes manifestement sur le décès de Martin, le dernier recueil « marque l'entrée dans l'automne de la vie. C'est une célébration de quelques poètes et de quelques-uns de leur vers "donnés" » (Noiret 19).

et la mort de Jack London et de son fils Martin. Ce texte est paru trop tardivement pour être inclus dans notre corpus, mais fera l'objet d'une étude ultérieure.

Notre corpus se construit aussi à partir de trois textes de Claude Couderc, *Adrien hors du silence* (2000), *Lettres à mon fils dans l'invisible* (2004) et *Reste encore un peu* (2013). Dans le premier, le père partage la perte de son fils Adrien qui, à quinze ans, décède d'une leucémie aiguë. Submergé dans cette nouvelle réalité de la douleur, le narrateur décrit le parcours qu'il mène depuis cette mort et la foule de sentiments vécus au jour le jour, y compris le deuil et la tristesse ressentis pendant ses visites au cimetière. Il est tourmenté par les images de son fils à l'hôpital, mais conforté par les souvenirs de bons moments partagés ensemble, notamment d'un voyage entre père et fils à New York et de temps passés en famille avant la maladie ou pendant l'hospitalisation.

Si le père s'adresse parfois à Adrien dans ce premier texte, il le fait encore plus fréquemment et plus explicitement dans *Lettres à mon fils dans l'invisible*. Cet ouvrage qui représente une sorte de témoignage prend parfois la forme d'un journal de bord avec des entrées datées, met en scène le père qui écrit à Adrien presque quotidiennement pendant quelques mois, lui parlant de sa vie et de la famille qu'il a laissée derrière. Le père revient sur le passé et se laisse porter par des souvenirs, décrivant son état émotif et avouant se sentir accompagné par Adrien. Dans *Reste encore un peu*, le narrateur narre à nouveau la découverte de la leucémie d'Adrien ainsi que son hospitalisation et sa mort. Il se concentre surtout sur les événements menant à la mort au lieu des rites d'après-mort.

Le texte de Didier Mény, *Tristan* (2008), présente un narrateur qui apprend le suicide de Tristan, son fils de quinze ans, et, par conséquent, cherche parallèlement à comprendre

l'acte et à apaiser son chagrin. Se croyant désormais un père déchu, il se livre à une réflexion axée, entre autres sur la filiation, l'ADN, quelques figures de pères et de personnages de la mythologie, afin de cerner ce statut de père endeuillé. Ce questionnement et les rites qu'il entreprend contribuent conjointement à son éventuel engagement renouvelé envers son fils.

Dans le prologue du texte *La gloire d'Inès* (2016) de Philippe Delaroche, le lecteur suit Inès, vingt-et-un ans, et son petit ami Gabriel qui, au milieu de la nuit, s'aperçoivent que leur immeuble a pris feu. Gabriel trouve refuge dans la baignoire et survit, mais Inès, qui essaie de se sauver en empruntant la cage d'escalier, périt. Le projet du père endeuillé est double : il veut d'abord montrer sa peine, honorer sa fille et entamer son travail de deuil. De plus, il cherche à mettre en valeur la nouvelle communauté à laquelle il appartient, c'est-à-dire celle des pères endeuillés. Il répertorie et révèle l'expérience de près de trente hommes (des écrivains, des artistes et des philosophes entre autres) à travers les siècles qui ont eux aussi dû enterrer un ou plusieurs enfants.

*L'été d'Agathe* (2016) de Didier Pourquery met en scène un père endeuillé qui tient un journal de bord pendant environ trois mois, entre fin-juin et fin-août 2007, et qui décrit la lutte de sa fille Agathe, vingt-trois ans, atteinte de mucoviscidose (*Burkholderia gladioli*), sa mort et les activités autour de sa fin de vie. Dans ce texte hybride, composé d'un mélange d'entrées de journal intime et de lettres adressées à Agathe (reconnaissables grâce à l'usage de caractères en italiques), le père revisite les douloureuses émotions qu'il a ressenties durant la maladie, l'hospitalisation de sa fille ainsi que celles vécues après sa mort. Il expose les traits de personnalités variées d'Agathe, entre autres son intérêt pour la musique et son

courage face aux interventions médicales, afin de « raconter qui était cette jeune femme vivante, joyeuse et directe » (quatrième de couverture).

Notre corpus s'élabore également à partir du texte *Il est où, Ferdinand ?* (2008) de Patrick Chesnais. Dans ce texte sous-titré *Journal d'un père orphelin*, le narrateur mène une quête dans laquelle il tente de retrouver son fils éponyme, décédé à vingt ans dans un accident de voiture vers la porte Saint-Cloud du périphérique parisien. Ce texte autofictionnel, qui prend la forme d'un journal avec des inscriptions de dates et de lieux, montre la souffrance du père qui apprend une mauvaise nouvelle. Il décrit en détail son processus de deuil ainsi que les habitudes et les rites qu'il développe et suit religieusement dans l'espoir d'être réuni avec Ferdinand.

Paru en 2006, le texte *La mort de Lara* de Thierry Consigny présente l'histoire d'un père dont la fille de quatre ans, Lara, se noie dans une piscine, puis est transportée à l'hôpital où son décès est constaté. Le récit expose les différents moyens et techniques que le père et la famille emploient pour honorer et célébrer la vie de Lara. Dans ce texte autofictionnel, le père est le personnage principal, mais ne peut pas assumer le « je » pour parler de son expérience.

L'originalité du texte *Le Fils* (2011)<sup>9</sup> de Michel Rostain vient de sa construction générique, narrative et énonciative : le narrateur n'est pas le père endeuillé, mais le fils défunt. Dans ce texte hybride qui tend plus vers la fiction puisque le narrateur est Lion, un jeune homme qui ressemble au fils de Rostain.<sup>10</sup> Lion, qui a été subitement emporté à l'âge de vingt-et-un ans par une méningite de type C, dite *purpura fulminans*, se focalise sur la vie

---

<sup>9</sup> En 2011, Rostain a obtenu le prix Goncourt du premier roman pour *Le Fils*.

<sup>10</sup> Nous reviendrons sur l'aspect générique du texte dans le chapitre 1.



et les sentiments de son père. Le « biographème »<sup>11</sup> et l'expérience de l'écrivain sont vérifiables. Entre autres, les détails biographiques du personnage font écho à ceux de l'auteur tels qu'ils sont exposés dans l'article « Michel Rostain : au nom du fils » par Grégoire Leménager : ils partagent le nom de Michel (*Le Fils* 89 ; Leménager n.p.) et exercent la profession de metteur en scène (*Le Fils* 29, 120, 125 ; Leménager n.p.). De plus, ils ont chacun perdu un fils de vingt-et-un ans en 2003 (*Le Fils* 13 ; Leménager n.p.). Le père crée et pratique des rites au cours de son travail de deuil. L'espace hybride est par excellence là où l'auteur imagine un personnage, comme celui de Lion, ressemblant fort à son fils décédé.

### **Quelques précisions terminologiques**

Dans les récits de pères endeuillés, plusieurs termes sont utilisés pour décrire la situation parentale paternelle suivant le décès. Certains se considèrent « père-qui-a-perdu-un-enfant » (*Martin cet été* 47) ou encore parent désenfanté (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 144). D'autres pensent que la mort retire tout titre et identité au père ; autrement dit, depuis la mort, le père n'est « plus rien » (Mény, 19, 22, 52).

Parfois le terme « veuf » est adopté pour décrire les pères : dans *La mort de Lara*, le narrateur explique qu'il est « père veuf » (85) depuis que Lara est décédée. Cette tournure est même parfois utilisée par les chercheurs comme Maïté Snauwaert, par exemple, qui signale que Forest « se décri[t] en position de veuf inconsolable » (*Philippe Forest* 11). Dans un article du *Dictionnaire des mots manquants*, Didier Pourquery considère l'expression et hésite entre « orphelin de ma fille » et « veuf de ma fille » avant de les rejeter

---

<sup>11</sup> Nous empruntons ce terme à Roland Barthes qui le définit ainsi : « J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des "biographèmes" ; la Photographie a le même rapport à l'Histoire que le biographème à la biographie » (*La Chambre claire* 54).

catégoriquement, car « [c]eux qui ont subi cette perte comprennent. Ce chagrin qui rôde. L'absurdité de la situation. L'inacceptable. L'inaccepté » (39). Le parent endeuillé est incompris et aux marges de la société qui n'a pas de vocable pour l'identifier.

L'expression *père veuf* se veut qualificative de la condition de ces hommes ; pourtant, la définition étymologique indique que les origines du mot *veuf* remontent au latin *viduus*, *vidua*, termes issus du sanscrit *vidhava*, constitué du préfixe privatif *vi-* (sans) et de la racine *-dhava*, qui signifie époux (Littré « veuf »). Concrètement, un veuf est une personne dont l'époux ou l'épouse est décédé et « qui n'est point remariée » (Littré « veuf »). Cependant, le dictionnaire note également un sens figuratif au terme : « privé de ». Ainsi, la phrase « être veuf de l'enfant » correspond à la situation des pères, mais la formule « père veuf » reste insuffisante, car le terme renvoie à la perte de l'époux.

L'expression la plus fréquemment employée est celle de « père orphelin ».<sup>12</sup> Le père narrateur dans *Martin cet été* de Bernard Chambaz tient particulièrement aux mots et éprouve un besoin de s'identifier et d'attribuer un terme à sa situation. Il se déclare ainsi « orphelin de [s]on fils Martin » (89), se justifiant en citant les racines latines qui renvoient au manque. De même, le père endeuillé dans *Dernières nouvelles du martin-pêcheur* revient sur cette lacune terminologique. Il fait des recherches étymologiques et découvre « qu'à l'article "orphanos" on peut lire : 2] "privé de ses petits (oiseau) [sic]" » (33). Cette définition l'interpelle davantage parce que tout au long du texte il évoque son fils par l'intermédiaire des oiseaux, surtout le martin-pêcheur qui rappelle le fils Martin tant par le nom que par l'omniprésence et l'espérance de vie.

---

<sup>12</sup> Voir notamment *Tristan* (27, 70) ; *Le Fils* (18) ; *Martin cet été* (89, 211) ; *Dernières nouvelles du martin-pêcheur* (33) ; *Toute la nuit* (221). Par ailleurs, le sous-titre du texte de Chesnais, *Il est où Ferdinand ? Journal d'un père orphelin*, confirme l'importance de cette expression.

Selon le Dictionnaire Littré, « orphelin » se dit d'un « enfant ayant perdu son père et sa mère, ou l'un des deux » (n.p.). Toutefois, le terme trouve ses origines dans le latin ecclésiastique, *orphanus*, lui-même emprunté au grec ancien, ὀρφανός *orphanós*, voulant dire « privé de ». Ainsi, comme avec l'expression « veuf », ces pères peuvent être décrits en tant qu'orphelin de leur enfant.

Certes ces pères ressentent la nécessité de signaler la perte tragique de leur enfant en se donnant une étiquette, mais ces expressions manquent de précision et entraînent une négligence envers les autres enfants. Les pères endeuillés dans les textes de Forest et de Rostain sont les seuls à avoir perdu leur enfant unique. Tous les autres pères ont des enfants qui survivent à la mort de leur frère ou sœur. Ainsi, s'identifier en tant qu'orphelin ou veuf peut engendrer des conséquences pour les enfants vivants : est-ce une manifestation d'un favoritisme ou d'une préférence de l'enfant disparu ? Si le père est orphelin ou veuf, que deviennent les enfants vivants ? Ces questions dépassent l'objectif du présent travail, mais elles méritent d'être prises en compte, car elles modifient la façon de qualifier ces hommes. Dans ce travail, nous ne les emploierons pas, car une interprétation abusive déforme et dénie les relations existantes avec les enfants en vie.

Il y a indéniablement en français un manque de vocabulaire pour décrire la situation du parent qui perd un enfant.<sup>13</sup> Une réponse proposée à la lacune terminologique est le terme « désenfanté », un néologisme populaire retrouvé surtout sur Internet et même parfois dans

---

<sup>13</sup> Bien que non exhaustives, nos recherches révèlent qu'il n'existe dans aucune langue un substantif capable de décrire un parent ayant perdu un enfant. Toutefois, en 2014 apparaît pour la première fois le mot *shidu* dans un article de Yu Song publié dans la revue *Reproductive Health Matters*. Ce terme anglais emprunté au cantonais décrit les parents Chinois qui, n'ayant qu'un enfant en raison de la politique de l'enfant unique du pays, font face à des problèmes financiers au décès de cet enfant. Nous ne nous servirons pas de ce terme encore très peu employé du fait qu'il ne décrit pas le deuil, mais plutôt la situation socioculturelle particulière de ces parents chinois.

les médias.<sup>14</sup> Il existe en effet une association belge, *Parents désenfantés*, qui propose un accompagnement pour les parents en deuil d'enfant. Pour l'instant, l'expression n'est acceptée dans aucun dictionnaire. En fait, elle est même rejetée par certains parents comme Nadia Bergougnoux qui croit qu'elle néglige les enfants vivants. L'auteure et mère de quatre enfants, dont un qui est décédé, a lancé une initiative pour inclure les mots-valises « parange », « marange », « pèreange » et « papange » au dictionnaire. Elle explique dans une interview avec le *Figaro* menée par Alice Develey que ces termes désignent les parents qui ont perdu un ou plusieurs enfants sans nier l'existence des autres enfants. Alors que cette pétition a attiré beaucoup d'attention, elle reste insuffisante pour les dictionnaires : « Le Larousse et l'Académie française ont indiqué que les mots proposés [...] demeuraient “encore méconnus de la plupart des gens” et donc, “trop peu répandus pour y figurer” » (Develey, n.p.).

Ces néologismes nous paraissent trop inutilisés et méconnus pour le présent travail. Nous préférons éviter l'usage des expressions « père veuf » et « père orphelin » même si les pères s'en servent, car ils ne reflètent pas avec exactitude la situation de ces hommes qui peuvent avoir d'autres enfants. Pour ces raisons, au cours de ce travail, nous retiendrons l'expression « père endeuillé » pour qualifier ces écrivains.

### **L'organisation de la thèse**

Cette thèse se donne pour objectif de cerner et d'analyser les activités abordées dans les récits de pères endeuillés afin de comprendre si elles permettent à ceux-ci de voir autrement l'événement tragique et de compléter leur travail de deuil. Quelles sont les

---

<sup>14</sup> Voir notamment l'article « Jean-Michel Bouvier, le combat pour la vérité d'un père “désenfanté” » paru dans le *Huffington Post Québec* du 26 mars 2014.

activités dans lesquelles s'engage le père après la mort d'un enfant ? Quel rôle joue la culture matérielle dans ces activités ? Comment ces activités et cette culture affectent-elles le processus de deuil ? Pour ce faire, dans un premier chapitre, nous établissons un cadre méthodologique à partir de théories sociologiques et psychologiques. Nous nous interrogeons sur la mort en tant qu'objet d'étude en examinant les vagues d'études successives. Nous abordons la mort par le moyen du deuil, principe que nous développons à partir des notions du travail de deuil établies, entre autres, par Patrick Baudry, et des étapes du deuil, basées initialement sur les recherches d'Elisabeth Kübler-Ross. Nous abordons également la sexospécificité du deuil, c'est-à-dire les réactions genrées face à la perte, pour mieux comprendre les réactions psychologiques et sociologiques associées aux hommes. Nous passons ensuite aux rites, terme que nous définissons et explorons davantage, y compris la tendance contemporaine de déritualisation et de personnalisation des rites. Nous terminons notre chapitre théorique avec une attention particulière aux activités du deuil fixées par la sociologue Karine Roudaut. Ce chapitre permet aussi de cerner le rôle de la littérature comme espace mémoriel. En particulier, nous observons l'expérience paternelle transposée dans l'espace littéraire.

Une fois les fils conducteurs théoriques mis en place, nous nous intéressons, dans un deuxième chapitre, aux lieux incontournables dans les rites de deuil entrepris par les pères endeuillés. Nous commençons par une analyse de l'espace où l'enfant est mort afin de montrer que ces lieux s'apparentent à première vue à des non-lieux, mais qu'ils sont en réalité des lieux de transit. Il n'est pas toujours possible de se recueillir dans ces espaces, alors certains pères se retrouvent au cimetière où l'accomplissement des rites est moins hâtif.

Ici les pères réalisent des actes symboliques comme la floraison et la maintenance de la pierre tombale qui témoignent de leur engagement continu envers la relation avec l'enfant. Plus près de la maison familiale, le jardin commémoratif sert de site personnalisé où peuvent se dérouler plus fréquemment des rites. Nous évaluons ensuite comment la maison elle-même participe au dispositif rituel et reflète la souffrance de la perte. Nous observons en particulier les différentes approches des pères face à la chambre de l'enfant, espace qui contient un important potentiel identitaire qui le matérialise. Est-ce qu'ils arrivent à y pénétrer ? Qu'est-ce qu'ils y font ? Est-ce qu'ils veulent s'en séparer complètement en fermant la porte ? La représentation de la porte nous permet de regarder plus largement l'architecture de l'entre-deux : comment est-ce que les portes et les escaliers qui mènent à la chambre contribuent au travail de deuil des pères ? Nous considérons les effets d'un déménagement dans la relation père-enfant avant d'aborder l'impact de la mort sur la temporalité chronologique et généalogique.

Ceci nous amène à notre troisième chapitre qui porte sur les objets. D'abord, nous développons ce qu'est un « fétiche », terme que nous employons au fil de notre analyse. Ces objets d'une adoration singulière sont les traces d'un passé révolu et raniment la mémoire du défunt. La façon dont les pères les utilisent révèle la continuité des liens affectifs et le désir de proximité avec le défunt. Puis nous analysons les objets qui ne sont ni conservés ni évacués ; ceux-ci sont placés dans le cercueil ou dans le caveau, par exemple. Ensuite il est question de l'évacuation accomplie : que font les pères des objets qui évoquent des souvenirs tristes ou des moments difficiles pour l'enfant ? Quels objets offrent-ils et à qui ? Donner les effets personnels de l'enfant sert à propager le souvenir et peut reconforter la personne qui

les reçoit. Cependant, certains effets ne peuvent être jetés, car ils sont trop représentatifs ou symboliques de l'enfant et ne peuvent être exposés du fait qu'ils rappellent l'absence. Ils sont donc évacués, mis hors de vue, mais conservés dans la maison. Enfin, le cadavre de l'enfant est le seul « objet » qui doit obligatoirement être évacué par mesure d'hygiène après une conservation de thanatopraxie. Nous allons voir que même après l'enterrement ou la crémation et la dispersion du corps, la présence fantomatique de l'enfant continue de se manifester.

Notre réflexion sur les objets et la mémoire nous mène à notre quatrième chapitre où nous considérons les images photographiques et filmiques de l'enfant et leur rôle dans le travail de deuil. Quelles fonctions assurent-elles envers la mémoire et l'oubli ? Que signifie regarder des albums de photos ou encore, retoucher les photos numériques de l'enfant ? Paradoxalement, ces supports pour conserver la mémoire familiale mettent en évidence l'absence et la présence du défunt et permettent à l'endeuillé de communiquer indirectement avec l'enfant. En outre, le format de l'image peut rappeler la taille réelle du disparu et donc se substituer à lui. En revanche, la petitesse métonymique évoque à la fois le côté sacré et reliquaire de l'objet. Nous explorons également la pratique, curieusement répandue, de prendre des photos du corps mourant et du cadavre, avant de passer à l'analyse de la vidéo commémorative créée par le père. Nous nous attachons à ce médium encore plus réaliste que la photographie dans le but de cerner les conséquences immédiates dans la vie du père endeuillé. L'analyse des rites autour du montage et de la projection du film mémoriel révèle la renaissance symbolique de l'enfant et de la relation avec le père.

Notre cinquième et dernier chapitre porte sur la communication entre le père et l'enfant. Il est question du comportement émotif des pères face à la blessure narcissique : comment présentent-ils les pleurs, les cris et les silences, par exemple ? Ces hommes rejettent graduellement le silence qui leur est imposé et retrouvent leur voix en rétablissant un rapport aux mots désormais étranges. Nous montrons l'impact de la perte en soulignant comment ces pères passent d'abord par l'emprunt et le discours métatextuel avant d'assumer leur propre voix et entamer l'écriture. Pour clore ce chapitre, nous nous intéressons à la manière dont le livre, produit créatif du travail de deuil, fonctionne comme un « objet transitionnel » qui fait figure de porte-mémoire.



# Chapitre 1 : Questions théoriques

## 1.1 La mort et le deuil comme objet d'étude

Depuis le début de l'existence humaine, une seule vérité ou certitude est commune à tous les êtres : la mort. En fait, dès qu'il y a la vie, l'évidence de la mort s'impose et ce n'est qu'une question de temps avant qu'elle ne se manifeste sous ses différentes formes. Ce phénomène universel peut être vécu de loin, en tant que survivant ou endeuillé, avant d'être vécu de près et de mourir soi-même. La mort ne fait aucune distinction démographique, ce qui fait d'elle le grand facteur d'égalisation : non seulement elle met sur un pied d'égalité les riches et les pauvres, les femmes et les hommes, les personnes de toutes nationalités, les personnes jeunes et âgées, mais plus encore, elle unit les personnes d'aujourd'hui et d'antan. Elle est l'expérience transcendantale qui franchit et dépasse les bornes temporelles et géographiques.

Le sociologue Jean-Marie Brohm considère que la mort

constitue un « fait social total » [ou] plus justement encore un « fait humain total » en ce sens qu'il concerne la totalité de l'existence individuelle, du début à la fin, la totalité des êtres vivants, des plus humbles aux plus évolués. En ce sens aussi la mort est proprement totalitaire, car elle engloutit tout dans son empire légal et globalise la néantisation parce que rien, dans le cycle ininterrompu du disparaître, ne peut lui échapper.  
(*Figures de la mort* 20)

Notons tout d'abord que la formulation *fait social total* est empruntée à Marcel Mauss qui l'emploie dans son ouvrage *Essai sur le don : formes et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925) pour expliquer l'amplitude de l'expérience de la finitude. Plus précisément, il explique que ce fait social total concerne la collectivité, y compris ses

institutions, et la sphère individuelle. Cette expression nous sera utile plus loin lorsque nous aborderons les définitions existantes sur la mort.

Si pour Jean-Marie Brohm la mort représente une force toute puissante qui vise l'intégralité de ce qui est vivant et ne laisse aucun rescapé, pour Vladimir Jankélévitch, elle est une expérience humaine ordonnée. Brohm présente la mort comme une entité suprême et active qui cherche ses victimes, ce qui rappelle les représentations mythologique et populaire de la mort personnifiée en tant que prédateur surnommée la Faucheuse. De son côté, Jankélévitch expose une mort plutôt passive, c'est-à-dire une finitude que l'on trouve miraculeusement, non ciblée, et qui relève de la fantasmagorie. Cet événement final peut être considéré comme un *miracle*. Cependant, ce miracle n'est pas singulier, mais plutôt la loi universelle :

ce « miracle » n'est pas une interruption rarissime de l'ordre naturel, une déclinaison exceptionnelle dans le cours des existences. Non, ce *miracle* est en même temps la loi universelle de toute vie, ce *miracle* est le destin œcuménique des créatures. À sa manière, qui est miraculeuse, la féerie [*sic*] de la mort est une féerie [*sic*] de toute naturelle ; la mort est littéralement « extra ordinem », parce qu'en effet elle est d'un tout autre ordre que les intérêts de l'empire et les menues affaires de l'intervalle : et pourtant rien n'est davantage dans l'ordre des choses ! La mort est par excellence l'ordre extraordinaire. (Jankélévitch, *La mort* 7)

Il nous faut apporter une importante nuance à cette description de la mort, car nous ne pouvons pas parler d'ordre ou de règles lorsque nous traitons de la mort. Dans la finitude, rien n'est prévisible ou prédéterminé<sup>15</sup> et ni l'ordre généalogique ni la santé d'un individu ne

---

<sup>15</sup> Notons que certains systèmes de croyances, comme la doctrine calviniste, considèrent que tout dans la vie et la mort est déjà décidé par un être suprême.

peut servir d'indication ou de signe d'une mort imminente. Il est vrai que nous nous attendons à un certain ordre généalogique de la mort selon laquelle les personnes plus âgées meurent avant les plus jeunes. Or, parfois cette succession de la mort est renversée et un parent doit enterrer son enfant. Nous acceptons tous cette séquence prescrite, puisque l'idée que la mort peut frapper à tout moment fait peur. En fait, les sociétés se sont toutes accoutumées à cet ordre supposé et par conséquent, lorsqu'il se déroule autrement, le choc est ressenti intensément. Les parents qui vivent la mort d'un enfant, d'un adolescent, ou d'un jeune adulte souffrent de cette injustice, « une inversion aberrante de l'ordre naturel » (Morel, « Images » 22). Plusieurs facteurs, dont le progrès de la science médicale, expliquent que nous imaginons que la mort peut être contrôlée, ou du moins retardée, alors qu'en réalité, nous sommes impuissants face à notre fin. Il est impossible de dire qu'il existe un ordre prescrit, mais la cruauté et l'outrance éprouvées après une mort qui va à l'encontre de cet ordre imaginé témoigne d'une attente collective établie depuis les origines de l'humanité.

De toute évidence, la perception de la mort est variée parmi les chercheurs. Active ou passive, événement extraordinaire ou « invariablement inattendu quoique ordinaire » (Clavandier 11), ordonnée ou non, la mort fascine et effraie les sociétés depuis toujours. Se mettre d'accord sur une définition n'est pas une tâche facile, parce que la mort est, pour reprendre le terme de Mauss, un « fait social total » et comprend, par sa nature, de multiples dimensions. Suivant la théorie de Louis-Vincent Thomas dans *Anthropologie de la mort* (1975), il est possible ainsi parler de la mort « sociale », « physique » et « biologique » ou encore de la « bonne mort », la « belle mort », la « mort ensauvagée », la « mort apprivoisée » selon Philippe Ariès dans *L'homme devant la mort* (1977). Ce qui est apparent

est la complexité de la question : qu'est-ce que la mort ? En partant de la formule de Marcel Mauss et de la multiplicité et complexité de la finitude comme point de départ, nous nous pencherons surtout sur les rites mortuaires et funéraires, puisque ceux-ci permettent aux individus endeuillés de « se représenter, d'ordonner, de systématiser ce qui est irréprésentable, désordonné, asymétrique » (Isambert 72). Plus précisément, la littérature de pères endeuillés offre un aperçu sur les rites et ses dispositifs qui organisent le deuil.

Indéfinissable, énigmatique et mystérieuse, la mort a longtemps été négligée ou méprisée et « a connu un traitement inégal dans l'histoire des sciences humaines et sociales. Tour à tour absente, sujet tabou, sujet jugé hors d'atteinte de nos modes de connaissance ou sujet d'intenses débats au cœur de nos disciplines » (Bussières 1). Cependant, elle est centrale à notre existence, et par conséquent, elle revient, avec ou sans détour, à de multiples reprises au cours de l'histoire de l'humanité à travers les arts (dessins, littérature, peinture, sculpture, cinéma) et toutes les disciplines des sciences humaines.

### **1.1.1 Les fondements de la réflexion : XIX<sup>e</sup> siècle et début du XX<sup>e</sup> siècle**

Il est vrai que la mort a suscité un intérêt particulier parmi les intellectuels : les philosophes se sont donc emparés du sujet, puis les psychanalystes au début du XX<sup>e</sup> siècle, ainsi que les anthropologues et les sociologues des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Cela dit, dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, certains sociologues s'étaient déjà intéressés à la mort ou à certains de ses aspects. En 1833, André-Michel Guerry a analysé le taux de suicide par département français et a collecté les notes laissées par les suicidés dans *Essai sur la statistique morale de France*. Dans *Recherches statistiques sur le suicide*, publié en 1844 et « Sur la folie dans la production du suicide », publié en 1846, Gustave François Étoc-Demazy a examiné et a

contesté l'idée que le suicide était le résultat de maladies mentales. Une dizaine d'années plus tard, en 1856, Pierre-Égiste Lisle a affirmé dans l'erratum de son ouvrage *Du suicide : statistique, médecine, histoire, et législation* qu'aucun lien n'existait entre la folie, l'aliénation mentale et le suicide. Émile Durkheim, le fondateur de la sociologie moderne, aborde le sujet de la mort en écrivant sur les rites par le biais de la religion. Il a plus explicitement abordé la finitude en publiant *Le suicide* en 1897 et *Les formes élémentaires de la vie religieuse* en 1912. Certes, les références théoriques du début du XIX<sup>e</sup> siècle existaient déjà, mais c'est Durkheim qui catégorise et définit les causes et les types de suicide. Il signale que l'acte suicidaire est un fait social qui se produit dans toutes les sociétés. En effet, il suggère que l'individu est poussé à l'acte par des facteurs sociaux. Durkheim identifie quatre types de suicide : le suicide égoïste (le résultat d'un détachement social), le suicide altruiste (la conséquence d'un excès d'intégration au groupe social), le suicide anémique (l'effet d'un défaut de régulation sociale), et le suicide fataliste (le produit d'un excès de régulation sociale). À travers le phénomène du suicide, le début du XX<sup>e</sup> siècle annonce alors le point de départ d'une réflexion sociologique sur la mort.

### **1.1.2 La première vague : 1950-1980**

Un peu plus de trente ans plus tard, Maurice Halbwachs reprend le sujet et apporte des corrections ou des modifications à la théorie de Durkheim.<sup>16</sup> C'est la mort d'un être cher qui s'invite dans le domaine de la psychanalyse, champ d'études en plein essor en ce début

---

<sup>16</sup> Maurice Halbwachs remet en cause certains liens que Durkheim a affirmés, dont celui entre le suicide et le lieu d'habitation et la religion. Il soutient, entre autres, qu'il existe un lien entre l'urbanisme et le suicide. Plus précisément, il note que les taux de suicide sont moins élevés dans les communautés plus éloignées de zones densément peuplées. Il revisite l'idée durkheimienne que l'industrialisation provoque des suicides et « conclut que le suicide n'est pas dû à l'industrialisation elle-même, mais à une industrialisation trop rapide, et au changement brutal de genre de vie qu'elle impose » (Keck 37).

du XX<sup>e</sup> siècle. En 1915, Sigmund Freud publie *Deuil et mélancolie* dans lequel il définit et compare le deuil et la mélancolie. Il considère qu'une personne mélancolique, tout comme une personne en deuil, doit élaborer un travail explicite et précis afin d'être libérée de l'emprise du défunt. En fait, Freud évoque pour la première fois le travail psychique qui suit la mort. Mais nous aborderons plus en détails les théories freudiennes du deuil dans la section 1.1.4 de ce chapitre. De toute évidence, la recherche semblait se focaliser sur l'avant et l'après-mort ou sur la relation entre la mort et la religion.

Dans les années 1950, les sciences humaines se tournent progressivement vers le sujet et naît alors une première vague d'études sur la mort. Edgar Morin est l'un des premiers à attirer l'attention sur la mort grâce à la publication de son ouvrage *L'homme et la mort* en 1951. Cet ouvrage du philosophe et sociologue français montre que « [l]'espèce humaine est la seule pour qui la mort est présente au cours de la vie, la seule qui accompagne la mort d'un rituel funéraire, la seule qui croit en la survie ou la renaissance des morts » (17).

Cette même décennie voit la parution de l'essai de Geoffrey Gorer, « The Pornography of Death » (1955). L'anthropologue anglais avance que la société moderne cache la mort et que, dès lors, nous nous intéressons davantage à ses représentations violentes et graphiques. Selon lui, ce surplus d'images violentes de la finitude constitue une forme de pornographie et donc un tabou. Dans *L'homme devant la mort*, Philippe Ariès explique que le tabou de la mort est apparu dans les pays anglo-saxons dès le XX<sup>e</sup> siècle avec un questionnement sur le mourir. En particulier, les personnes se demandaient si elles devaient informer le mourant de sa mort imminente. De plus, les populations commencent à

considérer que la mort ne doit pas nuire à la vie. Suite aux publications de Gorer et d'Ariès,<sup>17</sup> une multitude de textes paraît dans les années 1970 et 1980, notamment ceux de Louis-Vincent Thomas,<sup>18</sup> Jean Baudrillard,<sup>19</sup> Jacques Choron,<sup>20</sup> Pierre Michel Klein,<sup>21</sup> Ruth Menahem,<sup>22</sup> Elisabeth Kübler-Ross,<sup>23</sup> et Jean Ziegler.<sup>24</sup>

Caractérisée par des études plutôt ontologiques et théoriques, cette première vague de recherches qui commence dans les années cinquante et continue jusqu'aux années quatre-vingt considère la mort principalement dans une optique anthropologique, historique, psychologique, sociologique et philosophique. Généralement, les études examinent et couvrent de multiples perspectives sur la mort, comme les rites funéraires de différents groupes ethniques du monde entier, les coutumes vestimentaires, les multiples étapes du deuil et le processus d'accompagnement des mourants et l'évolution du traitement des corps, entre autres. Les chercheurs tentent de justifier leurs études en exposant l'évolution des pratiques et leurs rapports à la collectivité et à l'individu. Ils montrent que ce phénomène universel semble se muer et prendre un caractère malsain, voire tabou dans l'imaginaire collectif. En fait, dans les années 1950, Geoffrey Gorer a affirmé que la mort naturelle était « répugnante » (*Ni pleurs ni couronnes* 23) et au point de devenir un événement dont les sociétés occidentales étaient inaccoutumées. Malgré l'embarras qui entoure le fait de parler de la mort, les chercheurs ont établi les bases théoriques sur la fin de vie et en ont fait un

---

<sup>17</sup> Ariès publie plusieurs textes traitant de la mort, dont *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Âge à nos jours* (1975), *L'homme devant la mort* (1977) et *Images de l'homme devant la mort* (1983).

<sup>18</sup> Voir *Anthropologie de la mort* (1975), *Rites de mort* (1985) et *La mort aujourd'hui* (1998).

<sup>19</sup> Consulter *L'échange symbolique et la mort* (1976).

<sup>20</sup> Voir *La mort et la pensée occidentale* (1969).

<sup>21</sup> Voir *Logique de la mort* (1988).

<sup>22</sup> Consulter *La mort apprivoisée* (1973).

<sup>23</sup> Consulter *On Death and Dying* (1969), *Questions and Answers on Death and Dying* (1974) et *Vivre avec la mort et les mourants* (1984).

<sup>24</sup> Voir *Les vivants et la mort* (1978).

sujet d'étude, et ce par des essais, des études et des conférences. Grâce à cette première vague d'études, le champ s'est ouvert et les intellectuels de toutes les disciplines y ont porté un regard plus approfondi.

### 1.1.3 La deuxième vague : 1980 à nos jours

La sociologie de la mort prend de l'ampleur à partir de la fin des années 1980 et du début des années 2000 avec la publication d'articles et de textes de Marie-Frédérique Bacqué,<sup>25</sup> de Patrick Baudry<sup>26</sup> et de Jean-Hugues Déchaux<sup>27</sup> ainsi que de quelques psychiatres et psychologues, en particulier Michel Hanus.<sup>28</sup> Encore aujourd'hui plusieurs anthropologues, sociologues et philosophes dont Marc-Antoine Berthod,<sup>29</sup> Jean-Marie Brohm,<sup>30</sup> Gaëlle Clavandier,<sup>31</sup> Didier Urbain,<sup>32</sup> Karine Roudaut<sup>33</sup> et Damien Le Guay<sup>34</sup> participent et contribuent au développement de la sociologie de la mort. Ce deuxième mouvement problématise la mort de façon empirique et produit des études quantitatives et

---

<sup>25</sup> Voir *Deuil et santé* (1997) et les articles « Les vertus psychologiques des rites funéraires » (1997), « Deuils et traumatismes » (2006), « Du cadavre traumatogène au corps mort symboligène » (2006), et « Voir ou ne pas voir le corps du défunt » (2015).

<sup>26</sup> Consulter *La place des morts* (1999) et les articles « Le sens de la ritualité funéraire » (1997), « Travail du deuil, travail de deuil » (2003) et « La ritualité funéraire » (2006).

<sup>27</sup> Consulter *Le souvenir des morts. Essai sur le lien familial* (1997) et les articles « La fin du culte des morts ? » (1998), « L'«intimisation» de la mort » (2000), « Un nouvel âge du mourir : La mort en soi » (2001) et « Les liens du souvenir » (2003).

<sup>28</sup> Voir *Les deuils dans la vie : deuil et séparation chez l'adulte, chez l'enfant* (1994), *La Mort retrouvée* (2000) ainsi que ses nombreuses autres publications « Paroles, pratiques, rites et rituels » (1998), « Évolution du deuil et des pratiques funéraires » (2002), « Face à la mort, des ritualités nouvelles » (2004), « Les particularités du deuil après suicide » (2005), « Le cadavre crématisé » (2006), et « Les traces des morts. Nécessité pour les proches et pour la société de savoir où se trouvent le corps ou les cendres des défunts » (2007).

<sup>29</sup> Consulter l'article « Entre psychologie des rites et anthropologie de la perte » (2009) et son ouvrage corédigé avec Antonio Magalhães de Azevedo, *Vivre un deuil au travail. La mort dans les relations professionnelles* (2009).

<sup>30</sup> Voir *Figure de la mort. Perspectives critiques* (2008).

<sup>31</sup> Consulter *Sociologie de la mort* (2009).

<sup>32</sup> Consulter *L'archipel des morts. Le sentiment de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimetières d'Occident* (1989).

<sup>33</sup> Voir *Ceux qui restent* (2012) et l'article « Le deuil : individualisation et régulation sociale » (2014).

<sup>34</sup> Voir « Représentation actuelle de la mort dans nos sociétés : les différents moyens de l'occulter » (2008) et *La mort en cendres. La crémation aujourd'hui : que faut-il en penser ?* (2012).



qualitatives provenant d'enquêtes et d'interviews. En particulier, font l'objet d'un nombre grandissant d'ouvrages la délimitation de l'espace des morts par rapport à celui des vivants, la bonne gestion du cadavre, le rôle et le statut des cimetières, la popularisation de la crémation, la fonction et l'individualisation des rites funéraires, l'avènement de la professionnalisation de la mort, l'importance des soins palliatifs, la mort dans les relations professionnelles.

Dans *La mort* (2003), Louis-Vincent Thomas identifie et divise la mort en trois branches : le mourir, la mort et l'après-mort. Comme le souligne Luc Bussièrès dans sa recherche doctorale de 2009, le champ d'études sur le mourir est vaste :

le processus même du mourir ; sur le vécu du mourant; sur les relations du mourant avec les survivants, avec les professionnels de la santé et avec la société dans son ensemble; sur les manières dont on meurt et sur les lieux où l'on meurt; sur les variations de la définition de ce qu'est une bonne ou belle mort dans l'histoire; sur les inégalités devant la mort; sur les soins palliatifs et sur l'accompagnement des mourants; sur les revendications d'une mort dans la dignité; sur l'euthanasie. (17-18)

Le mourir recouvre donc toutes les facettes qui précèdent la mort d'un individu. De la même façon, la branche d'études sur la mort même regroupe plusieurs thèmes dont

[l']établissement des critères permettant de définir la mort au fil de l'histoire; la mort d'un point de vue philosophique; la mort d'un point de vue religieux; les 3 types de morts que sont la mort de Soi, la mort de l'Autre et la mort des autres; sur le phénomène des expériences de mort imminente. (Bussièrès 18)

Alors qu'au cours de ce travail nous emprunterons quelques idées venant de ces champs, il n'est pas pertinent ici de développer toutes ces recherches en détail. Notre étude s'intéresse

principalement à l'après-mort, constituée de pratiques rituelles et de convictions eschatologiques. Les rites employés se divisent en trois grandes catégories, notamment les rituels funéraires, de deuil et de commémoration. Les pratiques funéraires et du deuil sont au premier plan des textes de notre corpus.

Ces recherches scrutent également le rapport entre la mort et les médias. En fait, ils corroborent le constat de Gorer et confirment que la mort continue d'être présentée comme un problème, une matière gênante : « [L]a mort devient un sujet qui embarrasse ou que l'on fuit » (Baudry, *La place des morts* 17). Gaëlle Clavandier estime qu'« [e]n faisant de la mort un tabou moderne, en la rejetant parmi les pires démons, la société occidentale de la fin du XX<sup>e</sup> siècle se serait occupée de ses traditions et aurait oublié la dimension profondément culturelle du lien que tissent vivants et morts » (*Sociologie de la mort* 91). Paradoxalement, ce sujet jugé inabordable et tabou, la mort, apparaît partout dans les médias contemporains, mais elle est voilée d'un silence : « [L]a mort est là, mais nous ne savons plus lui parler, plus en parler et encore moins l'apprivoiser. Nous n'avons plus les mots, les gestes, les attitudes » (Le Guay, « Représentation actuelle de la mort » 116). Ce « mur de silence » (Le Guay 116) la masque, car il n'est plus acceptable de parler de la mort à l'extérieur du groupe social touché par celle-ci. La mort personnelle, proche est ainsi une source de gêne. Si François Michaud Nérard indique que la mort est omniprésente dans le journal télévisé, les films et téléfilms policiers, dans Internet, il souligne aussi l'incapacité de parler franchement de la mort comme l'ont fait ses prédécesseurs :

Nous vivons donc dans une époque nouvelle où l'on ne peut plus parler de la mort — la vraie, dans le cas de la perte d'un être cher — même dans la sphère intime : les amis en deuil

sont gênants comme s'ils avaient une sorte de maladie, éventuellement un peu contagieuse. On n'a plus le droit d'être malheureux, de pleurer un proche ; et dans le même temps, la mort qui ne nous touche pas est omniprésente, que ce soit dans les informations ou la fiction. (*La révolution de la mort* 101)

Le Guay corrobore les propos de Michaud Nérard et soutient que les médias présentent une mort caractérisée par sa proximité, sa nature spectaculaire et son absence de cadavres. Plus la mort est proche et surprenante, plus elle est choquante et irréelle. Il s'agit ainsi de dérober la société de dispositifs pour parler de la mort personnelle et proche afin de la rendre étrangère, tout en surreprésentant une version « aseptisée, esthétique » (Le Guay, « Représentation actuelle de la mort » 122). La mort est alors « devenue invisible pour être médiatiquement sur-visible. La vraie mort, celle de nos vies quotidiennes, a disparu au profit de la mort-parodie, la mort-spectacle, la mort-élimination, la mort-ludique, la mort-grand-guignolesque. En somme : l'excès médiatique dissimule » (Le Guay, « Représentation actuelle de la mort » 122).

Certains ouvrages littéraires, ainsi qu'une partie des représentations populaires télévisées et cinématographiques dissimulent et surreprésentent la mort. Cependant, d'autres œuvres, celles à l'étude, la montrent de face et invitent les lecteurs à l'affronter. Ainsi, la littérature restitue les mots nécessaires pour exprimer et partager l'expérience de l'après-mort et du deuil. Elle donne aussi une voix aux endeuillés, aux morts, et à tous ceux et celles touchés par la mort. De plus, elle dessine la vraie mort de la « vie quotidienne », celle à laquelle certains sont confrontés lors de la perte d'un enfant. Cette littérature est intime, nuancée et à la fois individuelle et collective. C'est alors que, par l'écriture, la mort redevient une expérience personnelle, familière, publique et pourvue de souffrance.

#### 1.1.4 L'après-mort : le processus de deuil

Alors que les études en sociologie sur la mort prennent de l'ampleur vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, le début de ce même siècle voit apparaître une des premières études psychanalytiques sur le deuil. Dans « Deuil et mélancolie » (1915), Sigmund Freud expose sa théorie sur la perte en comparant le deuil à la mélancolie. Il distingue deux types de deuils qui se jouent sur des niveaux différents de la psyché. Tout d'abord, il faut comprendre que pour Freud, le deuil est « la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction venue à sa place, comme la patrie, la liberté, un idéal, etc. » (263-264). Ainsi, au niveau du conscient, l'individu peut transformer sa relation à l'objet perdu grâce au travail de deuil. Ce travail consiste à incorporer l'objet et à lui enlever sa libido. En revanche, le deuil pathologique a lieu au niveau de l'inconscient et se produit lorsque ce travail de deuil est inaccompli. Dans ces cas, l'individu est incapable de changer sa relation à l'objet ou au défunt alors qu'il « [sait] certes qui il a perdu, mais pas ce qu'il a perdu en cette personne » (265-266). Par conséquent, une partie du Moi s'identifie à l'objet et la période de deuil se prolonge sans que l'individu s'en remette. Freud considère que lorsque ce type de deuil narcissique est sévère, profondément douloureux et prolongé, il se transforme en mélancolie. Le psychanalyste explique que la différence entre le deuil et la mélancolie est difficile à cerner. Dans le présent travail, il ne sera pas question de mélancolie, mais de deuil, car les pères endeuillés n'ont pas les symptômes d'une mélancolie, c'est-à-dire la baisse de l'estime de soi, la perte de la capacité d'aimer, entre autres. Lorsque l'endeuillé ne peut pas se séparer de sa position libidinale, il détourne parfois la réalité. Autrement dit, pour se protéger, l'individu entre dans un état de psychose hallucinatoire de désir où il tient à l'objet perdu et se détourne de la réalité. Ceci est typique dans les instances de grande perte, telle la mort

d'un enfant, où le deuil est souvent très difficile. Freud note que le parent substitue parfois l'enfant perdu par un objet qu'il investit de sa libido. Cette étape ne doit ni durer trop longtemps, ni défaire l'endeuillé de la réalité, c'est-à-dire que l'objet ne doit pas remplacer le défunt. Pour éviter que ce deuil devienne pathologique et ne se transforme en mélancolie, le survivant est obligé de graduellement désinvestir sa libido. Pendant cette phase, les parents se rapprochent souvent de l'enfant mort, font leur travail de deuil pour ensuite défaire le lien libidinal avec l'objet.

Les travaux de Freud sur le deuil, et plus tard ceux de Kübler-Ross sur les étapes du mourir, ainsi que l'influence qu'ils ont eue sur les études psychologiques publiées depuis, témoignent du fait que le deuil est un processus intimement lié à la psychanalyse et à la psychologie. Cependant, il est indéniablement associé à la sociologie, comme le remarque Karine Roudaut : le deuil « constitue un phénomène social avec ses logiques propres, mais également ce qui advient dans une “trajectoire biographique” » (*Ceux qui restent* 19). Déjà à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle Émile Durkheim affirmait que le « deuil n'[était] pas l'expression spontanée d'émotions individuelles » (*Les formes élémentaires de la vie religieuse* 567), mais plutôt « un devoir imposé par le groupe » (*Les formes élémentaires de la vie religieuse* 568). D'ores et déjà, le deuil a indéniablement une dimension sociale, car il est dicté à l'individu par sa communauté. Mais que sait-on réellement du deuil ? Comment définir ce terme ?

Le deuil a plusieurs facettes, comme l'explique Louis-Vincent Thomas :

Le terme *deuil* recouvre plusieurs aspects. Dans l'expression *être en deuil*, il s'agit de la situation, du statut de quelqu'un qui vient de perdre un être cher. Dans *faire son deuil*, le mot

désigne l'ensemble des états affectifs que vit l'endeuillé ; c'est ce que les psychanalystes appellent le *travail du deuil*, au cours duquel le sujet finit par dépasser petit à petit la dépression qui l'accable pour retrouver le goût de vivre. Enfin, *porter le deuil*, c'est signaler sa situation par des marques extérieures socialement imposées (les mots anglais : *bereavement*, *grief* et *mourning* rendent compte de ces trois formes). (*Rites de mort* 71)

Pour Thomas, le deuil s'exprime dans le cadre psychologique par la situation émotive, et dans le cadre social par le moyen des symboles. Les signes extérieurs, notamment vestimentaires, dénotent une différence entre un individu endeuillé et sa communauté.

Alexandre Péraud reconnaît la difficulté de définir le terme, mais offre une explication de l'expression : « [l]e deuil est tout à la fois un fait, un *état* et un *processus*, avec cette ambiguïté, propre au français, qu'il désigne en même temps la cause de l'état de détresse psychologique et le processus qui en conditionne le dépassement » (76). L'expression « état transitoire » que Gaëlle Clavandier utilise pour décrire le deuil regroupe ces deux aspects fondamentaux (88).

Patrick Baudry relève ce même point dans sa définition : le deuil est une « période de remaniements complexes qui oblige à composer avec le souvenir et l'oubli, c'est-à-dire qui fait place au travail de la mémoire qui permet elle-même l'inscription dans une chaîne intergénérationnelle » (« La ritualité funéraire » 190). Alimenté par l'oubli et la mémoire, le deuil constitue un processus par lequel l'endeuillé passe d'un état émotif et social pour arriver à un état d'acceptation de la perte et de réintégration à la communauté. Pour accomplir cette transition, l'individu est appelé à faire son travail de deuil.

Rappelons l'importante différence que Patrick Baudry note dans son article « Travail du deuil, travail de deuil » lorsqu'on change de déterminant. Le travail *du* deuil « signifie que la personne est *travaillée par le deuil*, donc qu'il s'agit d'un processus qu'elle ne contrôle pas, qui excède ses capacités de maîtrise » (481). En revanche, le travail *de* deuil « signifierait que l'individu pilote ses affects, qu'il conduit sa propre évolution d'un état psychologique vers un autre, alors qu'il s'agit — *comme pour le mort* — de passer d'un statut à un autre » (482). Il s'agirait, en d'autres mots, « de la résolution d'un processus psychologique, de l'éradication progressive d'une information (« il est mort ») par le cerveau ou, pour le dire autrement, d'une digestion neuronale de la triste nouvelle » (482). Dans cette étude, il sera question de travail de deuil, car l'endeuillé est conscient du phénomène et a plus de contrôle sur le résultat.

Comme la description de Baudry l'indique clairement, le travail de deuil est en fait un processus psychologique. Si nous considérons la définition qu'en fait Dominique Rabaté : « [f]aire son deuil, c'est à la fois admettre la perte, la signifier à toutes les parties qui composent notre Moi [...]. Mais c'est, dans le même geste, garder en soi vivant celui qui a disparu, faire œuvre de mémoire vive, hériter et prolonger » (« Introduction » 11). Cette explication semble utiliser la dernière étape du deuil du schéma établi par Kübler-Ross, c'est-à-dire l'acceptation, comme point de départ : pour accomplir son travail de deuil, il faut d'abord accepter les faits. Dans la société moderne, le procédé est très individualiste ; Louis-Vincent Thomas affirme que « [l]e *travail de deuil* s'accomplit désormais dans l'intimité des consciences » (*Rites de mort* 227). Autrefois, le deuil était ritualisé, « “institué”, inscrit dans une durée, codifié et “fonctionnalisé”, il marquait un temps pendant lequel on en portait les

signes extérieurs dans le vêtement et “faisait son deuil” (devoirs et interdits) » (Roudaut, « Le deuil » 16). Considérons, par exemple, le port du deuil : auparavant fortement régularisé, aujourd’hui il est assez peu imposé ou obéi.<sup>35</sup> De nos jours, le travail de deuil est davantage une affaire personnelle, « pudique et intérieure ; il se manifest[e] sous une forme non ritualisée, privée et plus intime » (Roudaut, *Ceux qui restent* 19). Karine Roudaut affirme également « que l’étude du deuil dans sa “forme sociale” s’est limitée bien souvent à l’observation des rites funéraires qui l’accompagnent (le rituel du deuil) » (« Le deuil » 17). Ainsi, elle soutient que le deuil social subit une déritualisation. Il est évident que certains rites, qui autrefois explicitaient les obligations et les interdictions et gouvernaient le comportement des endeuillés, n’existent plus.

L’élaboration du travail de deuil peut prendre plusieurs formes. Les différentes façons qu’ont les écrivains de faire leur deuil dans les textes littéraires à l’étude nous intéressent particulièrement. Quelles activités et quels dispositifs empruntent-ils pour se détacher de l’objet ? Est-ce que tous les pères substituent à l’enfant défunt un objet ?

### **1.1.5 La déritualisation des rites funéraires**

En effet, les sociétés modernes occidentales connaissent depuis les années 1960 une sécularisation « qui s’inscrit dans différents contextes et qui résulte de l’émancipation face aux institutions religieuses, de l’effritement de l’esprit communautaire, de l’émergence des valeurs laïques et de la rationalisation du monde » (Chevalier 10). Selon Jean-Claude Besanceney, les « sociétés sont atteintes d’une “déritualisation” générale » (169), mais ce

---

<sup>35</sup> À ce sujet, voir l’article « La mort et le deuil, évolutions récentes » (2010) de François Michaud Nérard et « Paraître du deuil, d’un lieu à l’autre. Les veuves en Midi toulousain au XVIIIe siècle » (2012) de Christine Dousset.



processus touche surtout aux rites de mort et de deuil. Louis-Vincent Thomas repère quatre facteurs qui contribuent à la déritualisation de la mort : la « suprématie » de la science et de la technique, l'urbanisation « envahissante », l'anonymat et les effets de la société marchande. Ces facteurs sont les prémices de ce que Thomas appelle tour à tour la « disparition », la « simplification », la « privatisation », la « professionnalisation », la « dissimulation », la « désocialisation » ou encore la « désymbolisation » du deuil (*Rites de mort* 51-112). Cet affaiblissement des rites est le résultat d'une sécularisation des pratiques funéraires. Michel Hanus confirme lui aussi que « l'évolution du deuil entre en résonance avec une évolution sociale plus générale » (« Évolution du deuil » 64). Effectivement, la sécularisation semble remettre en cause les rites de mort et de deuil.

Or, certains sociologues qualifient autrement cette tendance de « déritualisation ». Luc Bussièrès explique qu'« on parle moins de glissement vers la déritualisation [...], mais plutôt d'une ritualité nouvelle, “plus humaine, mais moins spirituelle” » (*Évolution des rites* 99). Pour sa part, Jean-Hugues Déchaux prend position contre la « privatisation » en proposant l'expression « intimité » de la mort pour désigner les modifications relatives aux pratiques et aux cérémonies entre autres :

Nous proposons de qualifier ce changement d'« intimité » de la mort. Recourir à ce néologisme traduit une double intention : d'une part, il s'agit d'établir une claire distinction avec le terme « privatisation » qui, très marqué par la thèse du déni social de la mort, évoque l'idée de claustration ou de séquestration ; d'autre part, de qualifier non un processus régressif, mais une dynamique sociale touchant différents aspects de la vie collective marquée par le subjectivisme. Bien davantage qu'à un repli de la mort dans la sphère privée [...]

nous assistons à son individualisation [...]. (« L'«intimisation» de la mort » 161)

Déchaux revient sur cette idée d'intimisation dans un autre article, « Un nouvel âge du mourir : La mort en soi » (2001), dans lequel il précise que « [t]out se passe beaucoup plus à l'échelle individuelle, ou plus précisément interindividuelle, et donne lieu ou non à des cérémonies qui sont alors à géométrie variable » (81). Il ajoute plus loin que l'«intimisation» signifie simplement que la mort regarde de plus en plus la subjectivité de chacun et qu'elle ne peut trouver à s'exprimer socialement qu'à partir de la reconnaissance de l'expérience personnelle ou subjective » (81). Les rites se démultiplient donc pour mieux correspondre au défunt et refléter sa vie et sa personnalité.

En ce qui concerne la déritualisation, Karine Roudaut corrobore la conclusion de Déchaux lorsqu'elle affirme que la modernité suscite « une pluralité de formes de socialisation instaurant un nouveau type de rapport au deuil » (« Le deuil » 26). Ces rites suscitent ce que Roudaut nomme « une nouvelle régulation sociale de la mort » (« Le deuil » 14) qui place au premier plan la personnalisation des célébrations. C'est précisément ce que nous observons dans les textes de notre corpus. Si certains rites traditionnels comme les funérailles sont toujours pratiqués, ils subissent une personnalisation au niveau de la forme, visible, entre autres, par les gestes « expressifs » accomplis, pour emprunter le terme de Thomas (*La mort* 106), ou encore par les paroles prononcées. Les participants qui autrefois étaient des « spectateurs passifs » (Bussièrès 110) adoptent aujourd'hui un rôle plus actif et prennent part dans l'organisation et le déroulement des rites (Hanus, « Évolution du deuil » 71).

Michel Hanus résume ainsi sa position sur la déritualisation : les rites

changent, tout simplement. Car le rite a une vie : il naît avec l'apparition d'une pratique qui est reconnue satisfaisante par la communauté ; il s'établit ensuite dans un état mature qui dure habituellement un assez long temps ; puis il a tendance à s'estomper, à disparaître ou plutôt à se fondre dans de nouvelles pratiques, lesquelles deviendront ultérieurement rituelles lorsqu'elles auront été suffisamment reconnues. (« Face à la mort » 35)

Ce changement, qu'il soit appelé « déritualisation » ou « intimation », témoigne de la vie du rite qui se modernise et se modifie avec le temps. Aujourd'hui, les rites, comme la société qui les pratique, s'écartent des valeurs traditionnelles et religieuses en faveur d'un caractère plutôt laïque.

#### **1.1.6 Les étapes du deuil**

En 1969, Elisabeth Kübler-Ross publie *On Death and Dying*, dans lequel elle esquisse les cinq étapes du mourir. Ces étapes représentaient originellement les phases qui suivent l'annonce du diagnostic d'une maladie terminale, mais Kübler-Ross les a prolongées à toutes formes de perte comme la mort d'un proche, le divorce, l'infertilité et la toxicomanie. Dans son travail, Kübler-Ross schématise les stades émotifs que traversent les patients tout en précisant que c'est un modèle cyclique et que chaque individu aura une expérience différente. De plus, chaque personne ne traversera pas nécessairement tous les stades ; la psychiatre note pourtant qu'il est inévitable de passer au moins à travers deux étapes. Notons toutefois qu'elle ne précise pas quelles étapes sont indispensables dans le processus, vraisemblablement parce que chaque individu vit différemment ce travail.

La première étape est celle du choc et du déni. L'endeuillé refuse de croire la nouvelle, ou est convaincu que c'est une erreur ou une farce. Ensuite vient la colère : l'individu

comprend qu'il est incapable de changer sa réalité alors il est agressif, impatient et se met en colère. La troisième étape est caractérisée par le marchandage. L'endeuillé essaie de négocier avec la réalité et il veut échanger sa vie pour celle du défunt, ou peut-être même pour un délai dans le but de se distancier de la mort. L'individu peut subséquemment faire preuve de dépression, car incapable de changer sa situation, ou de ranimer l'être perdu par exemple, il se rend compte de sa propre mortalité et de la fragilité de la vie. Selon Kübler-Ross, la dernière étape, qui est nécessaire pour une fin paisible, est l'acceptation. C'est pendant cette phase que l'individu admet et accepte son sort mortel ou accepte la réalité de la mort d'un proche.

Il faut noter que depuis la publication du texte de Kübler-Ross, plusieurs chercheurs ont contesté le schéma. Alors que certains critiquent la simplicité et la rigidité des étapes, proposant plutôt un modèle où les étapes se chevauchent<sup>36</sup> ou un remaniement des phases nécessaires pour une acceptation paisible (Worden 1991), d'autres élaborent leur propre modèle basé sur le principe que le processus de deuil commence lorsque l'annonce du diagnostic se fait (Okun et Nowinski 2011). Les modifications ou les changements au schéma original découlent, d'une part, des progrès dans la science de la médecine. D'autre part, il est nécessaire de considérer les facteurs sociaux qui influencent le deuil. Depuis la publication de l'ouvrage de Kübler-Ross en 1969, certains éléments sociaux autour de la mort se sont modifiés : l'espérance de vie s'est prolongée, il y a désormais de meilleurs soins palliatifs et davantage de services d'accompagnement au deuil pour les endeuillés. La personne endeuillée doit reconsidérer ses relations avec le défunt et avec son environnement. Certains

---

<sup>36</sup> Voir *Attachment and Loss, vol.3 Loss : Sadness and Depression* (1980) de John Bowlby et *Les deuils dans la vie : deuils et séparations chez l'adulte, chez l'enfant* (1994) de Michel Hanus, et *Bereavement : Studies of Grief in Adult Life* (2010) de Coline Murray Parkes et Holly G. Prigerson.

remettent en question l'absence de fluidité du modèle à stades puisqu'ils estiment que les étapes et leur durée varient autant que les individus qui vivent la perte<sup>37</sup> et que les hommes et les femmes font leur deuil différemment.

### 1.1.7 La sexospécificité du deuil

Le processus du deuil, étant intrinsèquement social, n'échappe pas à la socialisation. Autrement dit, tout individu est socialisé dès sa naissance quant à la réaction appropriée face au deuil. Des psychologues comme J. William Worden<sup>38</sup> ou certains membres du corps hospitalier tels que Carol Staudacher,<sup>39</sup> Mary Kachoyeanos et Florence Selder,<sup>40</sup> ont établi que les mères et les pères ne réagissaient pas de la même façon à la mort de leur enfant. En outre, selon Reiko Schwab, plusieurs études menées aux États-Unis tentent de qualifier la peine ressentie par les endeuillés en utilisant des barèmes et des outils comme le « Grief Experience Inventory (GEO) and the Bereavement Experience Questionnaire (BEQ) » (104) pour évaluer le deuil, et, en particulier, la différence entre le deuil d'une mère et celui d'un père. D'après les quatre études citées par Schwab, et d'autres recherches, notamment celles de Bruno Michon et de ses collègues, les résultats sont toujours les mêmes : la mère ressent plus de douleur que le père (364). Par ailleurs, en ce qui concerne les études qui examinent les stratégies pour gérer le deuil, Jane Littlewood et ses collègues remarquent que ces études sont biaisées et qu'une grande partie de la recherche se centre sur le vécu de la mère : « the majority of information [...] is obtained from mothers rather than fathers » (140). Le deuil

---

<sup>37</sup> Consulter « Sens de la vie, perception et réactions de deuil de parents suite à une perte périnatale » (thèse de maîtrise) de Chantal Verdon (2002) et *Bereavement : Studies of Grief in Adult Life 4<sup>e</sup> édition* (2010) de Colin Murray Parkes et Holly G. Prigerson.

<sup>38</sup> Consulter *Grief Counseling and Grief Therapy: A Handbook for the Mental Health Practitioner* (1991).

<sup>39</sup> Voir *Men & Grief: A Guide for Men Surviving the Death of a Loved One : A Resource for Caregivers and Mental Health Professionals* (1991).

<sup>40</sup> Voir « Life Transitions of Parents at the Unexpected Death of a School-age and Older Child (1993).

des mères est alors perçu comme étant plus important ou tragique que celui du père. Nous ne sommes pas entièrement d'accord avec ces affirmations. Ce n'est pas pour dire que nous considérons le deuil du père supérieur à celui de la mère. Au contraire, nous estimons que les deux sexes souffrent autant l'un que l'autre, mais que pendant longtemps, et ce, en raison des conventions sociales, la douleur masculine a été secondaire à celle de la mère.

Dans *When Men Grieve* (1998), Elizabeth Levang s'appuie en partie sur des histoires d'hommes endeuillés pour souligner la sexospécificité du deuil : elle affirme que le deuil des femmes est plus émotif et que celui des hommes est plus logique. En fait, il nous semble essentiel de préciser qu'il n'y a rien de logique dans le deuil : ce processus émotif et psychique est fortement personnel et imprévisible. Elle continue et cite la sexospécificité du deuil comme cause du manque de communication des hommes :

The sexes have very different languages for grief. The ways they process their emotions are unique, too. Men tend to *think* their way through grief ; their intellect is their guide. Women seem to *feel* their way through grief ; emotion is their pilot. So often men say they have no words to grieve with, and they describe themselves as mute. It is as if men lack a universal language to convey their feelings or clothe their experiences. They feel paralyzed. Women seem unable to get beyond their feelings. Grief overshadows their life. (15-16)

Déclarer que la gent masculine se sert de la raison pour comprendre une situation affective est une simplification excessive, voire une généralisation schématique qui peut induire en erreur. S'il est vrai que certaines femmes choisissent de ne pas communiquer leur expérience de deuil, il est vrai aussi que certains hommes trouvent dans l'acte scriptural un débouché qui leur est inatteignable par la voie de la raison. Que ce soit par la poésie ou la prose, ces

hommes se réapproprient les mots et les émotions pour créer des ouvrages littéraires qui mettent en scène leur deuil et leur souffrance.

Levang n'est pas la seule à noter cette différence entre les sexes. Selon Catherine Sanders, les hommes sont moins émotionnels que les femmes en raison de leur socialisation :

a man's grief is different than a woman's because men and women have been socialized to fill different roles. A man is socialized to be unemotional, self-sufficient, and in control. He is the provider and protector of the family and is expected to act strong. A woman, on the other hand, is socialized to be nurturing and empathic—the family communicator. (10)

Le rôle de communicateur est ainsi attribué aux femmes et non aux hommes. Lorsque l'enfant décède, Daniel Oppenheim remarque que « [p]our le père, il y a le deuil du désir » et que « [p]our la mère, le deuil est double : du désir, et de la relation physique » (48). La société contemporaine semble suggérer que la mère est en droit d'avoir de plus de chagrin face à la même perte. Souvent l'accent est mis sur son état plutôt que sur celui du père qui vient de perdre le même enfant. Le fardeau de la stabilité émotionnelle tombe sur le père. Il faut, cependant, prendre garde de ne pas faire de généralisations simplificatrices basées sur l'idée de sexospécificité, car le travail de deuil est hautement individuel. D'ailleurs « [i]l n'y a pas (ou plus) une unique manière de faire son deuil » (9) nous rappelle Karine Roudaut. Généraliser la sexospécificité du deuil risque de créer une dichotomie qui oppose l'expression émotionnelle de la femme à la prétendue incapacité de communication de l'homme. Or, ce travail d'analyse littéraire se fonde sur des ouvrages de pères-écrivains capables d'exprimer leurs émotions sur le papier, donc de trouver un langage.

Malgré le supposé manque de langage qui leur est attribué, de plus en plus de pères endeuillés trouvent les mots pour partager par écrit leur souffrance. Il est important de souligner l'écart de presque vingt ans qui sépare la publication de ces études et la parution de notre corpus littéraire. Aujourd'hui, la société est plus ouverte à l'idée qu'un homme exprime davantage ses émotions : en témoignent les textes de notre corpus littéraire, dont deux publiés en 2016. Ce travail expose le rituel personnel et les activités du deuil qui permettent à ces hommes de partager leur expérience et de faire leur deuil.

### **1.1.8 Les activités du deuil**

Alors que certains chercheurs soutiennent que le deuil implique la collectivité et vise à unifier le groupe en temps de perte, d'autres proposent un angle différent, estimant que le deuil est un processus qui résonne plutôt au plan individuel. Par exemple, Karine Roudaut avance qu'il existe une individualisation du deuil dans les sociétés contemporaines tout en ne refusant pas la fonction macrosociale des rites que nous venons d'exposer brièvement,<sup>41</sup> toutefois, elle note qu'à la mort d'un individu, « un système de relations se met en place ; entre les vivants et le défunt d'une part, entre les vivants d'autre part, entre l'endeuillé et le défunt (ou le vivant qu'il était) » (*Ceux qui restent* 23). Cette dernière relation est d'un intérêt particulier pour la sociologue en raison de la nature de sa recherche : elle a interviewé des personnes endeuillées afin de mieux comprendre les activités entreprises par celles-ci après la mort d'un proche et le rôle des activités dans leur expérience de deuil. Dans notre analyse littéraire, nous allons considérer principalement la relation entre l'endeuillé et le défunt parce

---

<sup>41</sup> Voir « Le deuil : individualisation et régulation sociale » (2014) de Karine Roudaut.



que celle-ci est centrale dans tous les textes, en commentant de temps à autre la relation à la collectivité.

L'ouvrage de Karine Roudaut, *Ceux qui restent*, qui s'axe sur l'expérience individuelle du deuil, sera notre point de départ dans l'analyse du rapport endeuillé-défunt. Roudaut souligne le fait que la mort d'un individu ne concerne plus la collectivité, mais affecte plutôt un petit groupe de proches (23). Elle considère que ces personnes s'engagent dans des « activités sociales du deuil » (23), ce qui signifie que dans la vie quotidienne, elles entreprennent des initiatives et se lancent dans des activités qu'elles investissent d'un sens. Pour mieux entreprendre ces activités, l'endeuillé établit des rapports avec des « objets matériels ou sociaux » (25). Il faut préciser que Roudaut utilise le terme « objets sociaux » dans le sens où l'entend Talcott Parsons (*The Social System* 4-5), c'est-à-dire pour définir les acteurs ou membres de la communauté, dont le défunt. Autrement dit, les activités du deuil dépendent en grande partie des supports matériels et d'autrui. Le rôle de ces objets est fondamental au travail de deuil, à la relation endeuillé-défunt ainsi qu'à la mémoire. Les objets sont essentiels dans ce processus parce qu'ils organisent et « donnent une "forme" » (Roudaut, *Ceux qui restent* 100) à une période de transition caractérisée par l'émotion, le désordre, le bouleversement. L'activité a trait à plusieurs autres éléments, dont « les objets, les relations, les autres personnes qu'elle implique ou que l'endeuillé investit d'un pouvoir, d'une fonction, d'un symbole, d'un rôle, etc., dans le rapport qu'il vit au deuil » (100). Elle poursuit en expliquant qu'un seul individu peut s'engager dans plusieurs activités.

Elle repère sept formes d'activités : les lieux, les objets, la fabrication, l'au-delà, le rite, le travail, la parole. De ces activités du deuil, le rite nous a paru un point de départ essentiel.

La ritualité est le fil conducteur qui nous amène à étudier trois des sept activités. Les lieux, les objets et la parole sont des éléments prédominants dans le corpus à l'étude. Les autres activités, présentes à des degrés variables, n'ont pas autant de poids. Ces activités répondent à des besoins « matériels et/ou actifs, cognitifs, affectifs » et « renvoient toujours à un système de relations » (Roudaut, *Ceux qui restent* 99-100). Les activités qui nous intéressent se fondent notamment dans la culture matérielle.

### **1.1.9 La blessure narcissique et la culpabilité**

Selon Michel Hanus, pour les parents, « l'enfant est un remplaçant narcissique par lequel ils tentent de repousser leurs limites, de pallier leur finitude, leur disparition et leur mort ; l'enfant leur survivra et il fera mieux qu'eux, du moins ils peuvent l'espérer » (*Les deuils dans la vie* 206). Il corrobore les observations de Freud développé dans son article « Pour introduire le narcissisme » lorsque celui-ci affirme que l'enfant est un objet narcissique qui « accomplira les rêves de désir que les parents n'ont pas mis à exécution » (234). Dans *Les deuils dans la vie*, Michel Hanus confirme que la mort de l'enfant « entraîne une blessure narcissique sans doute en relation pour une part avec l'intense sentiment de culpabilité qu'elle détermine » (207). Dans *Le Fils* de Michel Rostain, le narrateur, Lion, narre de façon posthume la vie de ses parents, et surtout celle de son père, après sa mort. Il reconnaît la blessure profonde que sa mort inflige à son père et propose une solution :

Papa a besoin de se renarcissiser. Une tendresse, un sourire, une admiration. Il lui faudrait à nouveau s'aimer. En ce moment, plus rien n'a de goût, plus rien n'appelle. Pour s'aimer, il lui fallait donc aussi une descendance ? Papa est arrivé à le formuler hier soir à maman : le sens de sa vie, le sens de son monde, c'était l'ordre vectoriel des choses, j'en

étais devenu l'origine et l'horizon. Maintenant, il ne sait plus dans quel ordre mettre le monde. (28)

Pour cicatriser la blessure, le père doit se « renarcissiser », ce qui correspond aux théories freudiennes du réinvestissement affectif dans des objets ; ici il s'agit d'un réinvestissement de soi-même. Ceci implique donc un désinvestissement affectif initial de l'enfant. D'ailleurs, la descendance anéantie est intimement liée au bonheur du père qui est tenu de (re)diriger son attention et son affection sur lui-même dans le but d'apaiser son chagrin. Il doit se désinvestir de ses espoirs concernant le futur maintenant enténébré afin de redéfinir et de fonder un nouvel avenir pour lui sans son fils. En fait, il erre sans chemin précis, car il ne voit plus d'ordre au monde. Le deuil d'un proche provoque évidemment une régression chez ceux qui restent, une réorganisation affective et inflige des blessures profondes et instaure un profond sentiment de culpabilité (Bacqué et Hanus, *Le deuil* 40).

Pour les parents endeuillés, cette réaction est un « [r]éflexe paraît-il automatique » (Consigny 28). Par exemple, dans *La mort de Lara* de Thierry Consigny, les parents de Lara, la petite fille de quatre ans qui s'est noyée, se sentent « coupables d'avoir accompli un destin plus fort qu'eux, dont ils ont été les instruments et les exécuteurs. Enfin, peut-être » (28). Ils font preuve d'une complexité d'émotions : d'une phrase à l'autre, leur perception change. D'abord, ils ont l'impression d'avoir participé à la noyade, comme s'ils avaient activement permis cette tragédie. Or, aussitôt le doute, qui les décharge de leur culpabilité, s'installe. En réaction à cet événement qui altère irréversiblement leur vie, ils se mettent à la recherche du coupable.

Pour les pères endeuillés, le défi de gérer et, un jour, de surmonter le sentiment de culpabilité est au cœur du travail de deuil. Ce long processus qui consiste à réapprendre à

vivre et même à prendre du plaisir à vivre s'avère une tâche difficile pour certains qui eux, se demandent « Comment ne pas se sentir coupable de vivre ? » (Couderc, *Adrien hors du silence* 53). En outre, les pères endeuillés se convainquent que leur place est dans le caveau où se trouve leur enfant (Delaroche 157) ou avouent vouloir prendre la place du défunt, quitte à vouloir mourir à sa place (Chambaz, *Martin cet été* 97 ; Chesnais 252 ; Mény 11).

Le personnage du père dans le texte de Couderc, par exemple, veut rendre hommage autant qu'il demande pardon : « Je ne peux pas m'empêcher d'entretenir un sentiment de culpabilité. Je répète sans cesse : "Je n'ai pas sauvé mon enfant" » (*Adrien hors du silence* 105-106). Il se reproche constamment d'avoir échappé à l'ordre attendu de la mort, c'est-à-dire d'avoir survécu à son fils. En écrivant et en répétant cette formule, il annonce et assume son rôle dans la mort de son fils et, ce faisant, s'en libère, car « si la répétition nous rend malades, c'est elle aussi qui nous guérit ; si elle nous enchaîne et nous détruit, c'est elle encore qui nous libère. [...] Toute la cure est un voyage au fond de la répétition » (Deleuze, 30).

La culpabilisation s'aggrave quand l'enfant se donne lui-même la mort : « [I]a culpabilité est toujours plus forte dans les deuils difficiles », tels les suicides d'enfant (Hanus, « Les particularités du deuil après suicide » 56). Ainsi le père de Tristan dans *Tristan* de Didier Mény interroge son fils : « Qui t'as tué ? Moi ? Et qui d'autres ? » (68). Malgré le fait que l'acte soit auto-infligé et délibéré, le père se blâme et cherche tous les coupables, comme c'est souvent le cas avec le suicide (Hanus, « Les particularités du deuil après suicide » 56).

Dans *Toute la nuit*, après la mort de Pauline, le père narrateur explique qu'il cherchait quelqu'un pour lui « pardonner la mort de Pauline » (85). Il porte cette lourde charge émotive

et se demande ce qui pourrait alléger son fardeau : « Et peut-être le simulacre de l'oubli aurait-il fini par effacer à peu près la honte, la culpabilité, la douleur » (243). Pour se soulager de ces émotions difficiles, il est utile pour les personnes endeuillées d'exprimer « dans un espace protégé », ici l'espace littéraire, « ce qui est pratiquement indicible ailleurs » (Hanus, « Les particularités du deuil après suicide » 58). Les pères endeuillés refoulent souvent le sentiment de culpabilité, mais par le moyen d'écriture, ils parviennent à l'extérioriser et à essayer de panser la douleur. Selon Louis-Vincent Thomas, la « fonction fondamentale [du rite], inavouée peut-être, est de *guérir* et de *prévenir*, fonction qui revêt d'ailleurs de multiples visages : déculpabiliser, rassurer, reconforter, revitaliser » (*La mort* 92). Le rite personnel d'écriture, comme tous les rites, « a le pouvoir de suppléer au manque de mots et de permettre [...] l'expression et la “domestication” d'émotions fortes liées à une impuissance ressentie comme extrêmement menaçante » (Bussièrès 60).

## 1.2 Les rites

D'emblée s'impose la nécessité de considérer la terminologie à employer lorsque nous parlons des rites et des rituels, car il existe deux grands courants de pensée contradictoires. D'un côté, une grande majorité de chercheurs, orientée en particulier par les travaux de Louis-Vincent Thomas, utilise les termes rite et rituel de façon interchangeable. Cependant, quelques chercheurs suivent l'exemple de Michel Hanus pour qui il y a une différence terminologique :

Le rituel est plus opératoire que symbolique. Il s'intéresse davantage à la répétition, éventuellement stéréotypée, mais de toute façon ordonnée, des séquences comportementales. Il est donc factuel et temporel. Il est plus orienté vers l'ordonnancement, le déroulement dans le temps, la

progression, la graduation. Il est le gardien de l'ordre, souvent plus près de la lettre que de l'esprit (la valeur symbolique). Il est moins intégré dans les coordonnées d'espace et de temps. Il peut donc être strictement personnel, et même purement intérieur [...]. (*La mort retrouvée* 244-245)

Notons également que le mot rituel peut faire référence au livre liturgique, le *Rituel romain*,<sup>42</sup> qui contient le déroulement des cérémonies religieuses et dans lequel un chapitre entier est consacré aux liturgies et aux commémorations des fidèles défunts. Suivant Louis-Vincent Thomas, nous préférons considérer les deux expressions analogues pour les besoins de notre étude.

### 1.2.1 Qu'est-ce qu'un rite ?

En 1909, Arnold Van Gennep étudie les séquences des rites à partir d'un modèle en trois phases. Selon lui, « le schéma complet des rites de passage comporte en théorie des rites *préliminaires* (séparation), *liminaires* (marge) et *postliminaires* (agrégation) » (14). La séparation est marquée par un éloignement social. L'individu est isolé ou retiré temporairement de son groupe ou de sa communauté afin de permettre au rite d'être exécuté. Dans le cas des rites funéraires, cette séparation peut prendre la forme d'une mise en bière, de la fermeture du cercueil, ou du fait que le cadavre est placé dans la chambre mortuaire pendant que les préparations funéraires ont lieu. Par la suite vient la marge, le moment où s'exécute le rite. Pendant cette étape, l'individu, qui s'est déjà séparé de sa communauté d'origine, n'a pas encore atteint son nouveau statut. C'est le moment des funéraires ou de la crémation, par exemple. Le rite s'accomplit et le défunt passe de cadavre tenu physiquement à distance, c'est-à-dire placé dans un cercueil ou gardé dans les confins d'une chambre

---

<sup>42</sup> Voir *The Rites of the Catholic Church* (1990).

funèbre, au défunt enterré ou crématisé.<sup>43</sup> Ce n'est qu'après la marge que le défunt peut être agrégé au groupe. Le trépassé est maintenant considéré non plus comme un vivant, mais comme la mémoire de celui qu'il était. Ces étapes qui orchestrent le passage d'un statut à un autre s'appliquent à tout type de rites, y compris les rituels funéraires. Pour ce type de rite, Van Gennep remarque un fait qui semble aller à l'encontre de ce qui est généralement attendu : l'importance est placée sur les rites de marge et surtout ceux d'agrégation :

[L]'étude des faits montre [...] que les rites de séparation sont peu nombreux et très simples, que les rites de marge ont une durée et une complexité qui va parfois jusqu'à leur faire reconnaître une sorte d'autonomie, et qu'enfin de tous les rites funéraires, ce sont ceux qui agrègent le mort au monde des morts qui sont le plus élaborés et auxquels on attribue l'importance la plus grande. (209-210)

Les rites funéraires nécessitent la participation symbolique du défunt, ne serait-ce que par la présence du cadavre ou l'exécution des derniers vœux, par exemple. Pour les rites de séparation, Van Gennep donne à titre d'exemple les actes de purification, tels le port de signes vestimentaires (bijoux, couleurs ou matériel spécifique à la cérémonie), les onctions, et la destruction du cadavre (crémation ou putréfaction hâtive), entre autres (234). Les fêtes et les repas commémoratifs constituent, pour Van Gennep, des rites d'agrégation. Les rites préliminaires et postliminaires nous intéressent, certes, mais ce sont avant tout les rites de marge, « le lien avec les vivants » (233), qui nous semblent centraux à notre étude. Ces rites

---

<sup>43</sup> Jean-Didier Urbain retrace l'usage des termes « crémation » et « incinération » et révèle un renversement dans l'usage. Si au XIX<sup>e</sup> siècle le terme de « crémation » était utilisé pour l'acte de brûler les déchets et celui de « incinération » référerait à l'acte de brûler les corps humains, au XX<sup>e</sup> siècle, l'inverse est vrai (« La cendre et la trace » 1211). Suivant les exemples d'Urbain, de Michel Hanus et de François Michaud Nérard, nous préférons le substantif « crémation » et l'adjectif « crématisé » pour désigner l'acte de brûler les restes humains dans un crématorium « qui est avant tout un lieu de cérémonie » (Michaud Nérard, *La révolution de la mort* 170), car les termes « incinération » et « incinéré » renvoie plutôt à l'acte de brûler des déchets dans « des incinérateurs qui sont des installations de type industriel » (Michaud Nérard, *La révolution de la mort* 170).

se manifestent, nous le croyons, à travers la communication mort-vivant ainsi qu'à travers la relation entre les pères endeuillés et les traces de leur enfant défunt, donc les objets laissés et les photographies, comme nous le verrons dans les analyses textuelles. Mais, qu'est-ce qui caractérise un rite ?

Alors que plusieurs définitions existent pour le terme rite, certaines caractéristiques reviennent systématiquement dans les descriptions des sociologues. Nous proposons de présenter d'abord quelques définitions en commençant par celle d'Émile Durkheim qui rapproche rite et religion dans son ouvrage *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Il explique que « les rites sont des manières d'agir qui ne prennent naissance qu'au sein des groupes assemblés et qui sont destinés à susciter, à entretenir ou à faire renaître certains états mentaux de ces groupes » (13). Les dimensions sociologique et psychologique des rites sont mises de l'avant par Durkheim : les rites sont essentiels au bien-être mental du groupe. C'est la raison pour laquelle la participation sociale des membres du groupe est encouragée lors des rites.

Pour sa part, Michel Hanus attire l'attention sur la vie des rituels : « [le rite] naît, il se développe, il s'involue et finit par disparaître quitte à se survivre, en partie, dans quelque rejeton » (*La mort retrouvée* 226). Les rites naissent à partir des vestiges d'anciens rituels ; il y a donc une évolution des rites. Patrick Baudry le confirme lorsqu'il écrit « [l]e rituel est une forme vivante : elle se transforme donc » (« La ritualité funéraire » 190). Hanus propose également une courte définition, décrivant le rite comme « un acte ou, plus souvent, un ensemble, une suite d'actes, de comportements, de conduites » (*La Mort retrouvée* 243). De plus, il évoque sa dimension participative et communicative :



le rite est autant un mode de **participation** que de communication ; c'est une forme de **communion** (union avec) et qui ne s'effectue pas seulement par le truchement de la parole, mais implique le comportement, le corps. Même s'il s'accompagne de mots, le rite n'est pas un discours, c'est une pratique, un ensemble déterminé, ordonné, signifiant et opératoire de pratiques. (226)

Ainsi, les rites sont un ensemble de paroles et de gestes organisés et cohérents qui impliquent également une dimension physique. Autrement dit, ils nécessitent des actions, le minimum étant la présence physique des survivants. Par exemple, dans le texte de Patrick Chesnais, nous examinerons comment les gestes et les paroles des endeuillés, deux composantes indispensables au rite, facilitent une forme de communication avec le défunt.

Les ouvrages de Denis Jeffrey attestant de l'aspect fondamentalement communicatif des rituels. Au-delà d'être un « acte symbolique qui donne à vivre du sens » (*Éloge des rituels* 219), le rite « soutient l'expression symbolique du refoulé de *l'impossible à dire* » (*Jouissance du sacré* 108). L'individu et le groupe qui entreprennent un quelconque rite cherchent à donner un sens et à communiquer ce qui est difficile, parfois même impossible, à exprimer. Ainsi, exposer et faire part du chagrin considérable qui entoure la perte d'un enfant n'est pas une tâche simple. La mort — surtout soudaine et inattendue — d'un proche entraîne souvent un choc voilé de silence et de culpabilité, ce qui rend difficile le partage des émotions. Dès lors, les rites peuvent ouvrir la porte vers un lieu d'échange pour ces parents endeuillés et faciliter un partage entre les endeuillés et le défunt, leur communauté et eux-mêmes.

Outre la communication, Patrick Baudry relève d'autres éléments des rituels :

Sans doute [la ritualité] est une forme de communication, mais il faut surtout souligner que la logique de l'échange à quoi elle soumet, porte aussi et surtout sur l'incommunicable. Ce qui ne peut pas se formuler, se ritualise peut-on dire. Parce que l'on ne sait pas ou parce que l'on ne peut s'exprimer avec des mots, alors on recourt au rituel. Cela est sans doute vrai. Toutefois la ritualité n'est pas qu'une gesticulation de ce qui est difficilement formulable. Elle met plus essentiellement en scène un rapport à l'indicible et contribue à mettre en sens ce qui précisément échappe au registre de la signification. (*La place des morts* 60)

Nous observerons effectivement, lors des analyses, que les pères endeuillés s'engagent dans des activités du deuil, des rituels, pour trouver une voie vers l'enfant défunt. C'est souvent en retrouvant des lieux, des objets, des images que le parent communique avec le trépassé.

Cette élaboration d'un sens n'est qu'une des trois caractéristiques des rituels fixées par Baudry. En plus de donner un sens à ce qui est difficilement compréhensible, les rites sont, par leur nature, collectifs. Semblablement à ce que Durkheim dit du rituel, Baudry suggère que les rites tournent autour d'un individu et « concerne[nt] toujours la collectivité et manœuvre l'idée du collectif » (*La place des morts* 59). Elles renforcent l'appartenance à la société et facilitent une cohésion et identité sociale. Enfin, le rite est obligatoire. Par ceci, Baudry entend que la participation de tous est imposée et non supposée. Ces trois traits de la ritualité sont importants à tous les rites et sont évidents, à des degrés variés, dans les textes à l'étude. En fait, plus loin Baudry insiste sur ceci et ajoute

la ritualité [...] consiste à *marquer un événement*, en contraignant l'histoire sociale, c'est-à-dire le déroulement rapide de nos vies, à *l'arrêt* ou au *ralentissement* sur ce qui s'y passe. Qu'elle oblige un *rassemblement*. Qu'elle associe toujours l'événement singulier à des *dimensions culturelles* qui impliquent la collectivité. Qu'elle institue un *échange* (de mots,

de gestes, d'attitudes...) autour de l'événement qui s'y marque et s'y « remarque ». Qu'elle suppose *l'élaboration d'un sens* au-delà de la seule signification de l'événement lui-même. (*La place des morts* 62)

Ainsi, le rite signale un moment précis où se rassemble un groupe qui effectue des actions et prononce des paroles prescrites dans le but de donner un sens. La coopération et participation des survivants est nécessaire afin d'exécuter les rites funéraires et pour réaliser la transition du défunt dans l'imaginaire du groupe social. Autrement dit, pour que le trépassé soit réintégré au groupe en tant que défunt après une séparation physique, la communauté doit se réunir et accomplir le rituel. Cette explication de la ritualité peut être mise en parallèle avec la théâtralité, car les mêmes traits s'y retrouvent. C'est Louis-Vincent Thomas qui se sert de la théâtralité pour expliquer la ritualité :

[...] me[t] en scène une situation qui, par le médium des corps, suscite chez les acteurs et dans l'assistance une émotion dont l'intensité est la condition même de l'efficacité du rite. Comme dans le jeu et le spectacle auxquels il s'apparente, ce consensus est indispensable. (*Rites de mort* 12)

La théâtralité des rites englobe toutes les caractéristiques évoquées jusqu'ici, à savoir l'élaboration d'un sens, la présence de paroles et de gestes symboliques, ainsi que les dimensions participatives et collectives. Thomas distingue cinq éléments de la théâtralisation du rite. En premier lieu, « le rituel requiert un *espace scénique*, un décor » (*Rites de mort* 13). Dans le monde du spectacle, ceci prend la forme d'une scène. En ce qui concerne les rites, ces espaces sont ceux de transit, de la mémoire et de la mort. Nécessaires à la ritualité parce que chargés de sens, les cimetières, les églises, les columbariums, les jardins de mémoires, les salons funéraires, la chambre du défunt, la maison familiale figurent tous dans les textes

de pères-écrivains. Ce sont ici que se joueront les rites, car ils « découpe[nt] un lieu dans un espace, et [ils] différencie[nt] ce faisant un dedans et un dehors, [ils] suppose[nt] la manipulation d'un seuil, [ils] instaure[nt] une limitation et établi[ssent] une limite » (Baudry, *La place des morts* 63). Les rites sont une suite d'étapes qui découpent, ordonnent et organisent le temps et la gestualité (Thomas, *Rites de mort* 13). Cette étape consiste en la mise en place et l'exécution des gestes et paroles qui marquent le temps : « [l]a ritualité qualifie aussi un temps, distingue une temporalité, se caractérise par un rythme ou une rythmicité propre. Tout rituel comprend un début, un pendant et une fin. Et l'on peut dire que la ritualité fait vivre un temps spécifique comme détaché du temps historique » (Baudry, *La place des morts* 63). Le temps de la ritualité, comme la durée d'une pièce, est un temps à part. Le rite a une certaine durée, et pendant ce temps, le monde extérieur semble éloigné. Tout comme le théâtre, le rite a un début précis et une fin distincte qui marque une temporalité suspendue, c'est-à-dire qui dévie du quotidien. En plus d'un espace et d'une temporalité, les rites nécessitent « un certain nombre d'acteurs jouant un rôle [...] ». Le sens du rite repose justement sur les interactions entre les protagonistes du drame et le consensus qui les unit » (Thomas, *Rites de mort* 13). Le défunt, les endeuillés, les officiants et les personnels hospitalier et funèbre sont tous impliqués dans la théâtralité du rite. À l'exemple de comédiens, les participants ont tous un rôle à jouer, ne serait-ce que par leur présence. Ils affirment la mort et témoignent des liens sociaux. « [L]e rite est inconcevable sans une *organisation de symboles* qui, à la fois, cachent et montrent, traduisant en termes concrets et métaphoriques ce qui est mystérieux et inexprimable » (Thomas, *Rites de mort* 13). Ce quatrième élément revient à la dépendance des objets : pour que le rituel réussisse, il doit être

accompagné d'objets qui sont symboliques et investis de mémoires. Ils extériorisent et concrétisent le rite. L'efficacité symbolique repose sur la présence du corps, l'objet essentiel au rite funéraire. En effet, « l'efficacité est subordonnée à l'action, à l'impression de communion fusionnelle, d'où le sentiment de *catharsis* » (Clavandier 90). Bien plus que des actes, des gestes et des paroles, « la ritualité théâtralise dans les dimensions de la vie collective l'importance de l'événement commun » (Baudry, *La place des morts* 63).

Ces éléments (espaces, objets, acteurs, gestes et paroles, représentations symboliques) sont importants tant pour la sphère théâtrale que pour la ritualité. Le lecteur est inclus dans la collectivité du rite, car, par sa lecture, il accepte le rôle de participant que l'écrivain lui attribue. L'auteur invite son lectorat à se joindre à lui, le temps du rituel. Le livre sert ainsi d'objet symbolique qui soude les liens entre l'individu et le groupe et qui témoigne de l'existence continue du feu enfant. Nous reviendrons sur l'importance du livre physique dans le chapitre 5 de cette thèse. Les chapitres du présent travail nous permettront d'élaborer ces caractéristiques à travers les activités entreprises par les écrivains endeuillés. Ces acteurs des rituels abordent leur perte et leur chagrin tout en explorant des lieux spécifiques et en traitant et en manipulant des objets symboliques, y compris le cadavre du défunt.

### **1.2.2 Les fonctions du rite funéraire**

Louis-Vincent Thomas fournit une définition générale de la fonction des rites : « à partir d'un système de formes et de symboles, [les rites] dicte[nt] les recettes et les conduites à tenir pour purger les doutes et canaliser la réussite. Par la répétition de modèles cohérents et hors du temps, il[s] [sont] vécu[s] comme un moyen de maîtriser la durée » (*Rites de mort* 7-8). Si cette explication est vraie pour les rites quotidiens, il en va de même pour les rituels

funéraires. Notons que nous utiliserons de façon interchangeable les expressions rite de deuil et rite funéraire, car, pour reprendre les mots d'Hanus, « durant cette période de marge qu'est la suite immédiate du décès, il existe une réelle fusion, si ce n'est même une confusion temporaire, entre le mort qui n'est pas encore tout à fait le disparu et l'endeuillé qui se sent à moitié mort » (*La mort retrouvée* 233). Il faut préciser que le rôle des rites de deuil dépend des destinataires : ils ont différentes fonctions selon le bénéficiaire. Bien que les rites de deuil aient de multiples fonctions,<sup>44</sup> Thomas discerne trois fonctions essentielles : calmer et apaiser le mourant ou le mort, soulager la souffrance des survivants, et rectifier la structure du groupe social en identifiant ses membres. Autrement dit, les mêmes rites servent à la fois aux défunts, aux endeuillés, et au groupe social.

### **1.2.3 Les rites au service des défunts**

Dans un premier temps, les rites funéraires sont faits pour le bien-être du trépassé et « pour le devenir de [son] corps comme pour celui de [son] âme » (Hanus, « Le cadavre crématisé » 137). Si les mourants bénéficient des rites liminaires, c'est sans doute parce qu'ils les soulagent quant au devenir de leur corps (Thomas, *Rites de mort* 232). Ils comprennent ce que deviendra leur dépouille, que leur cadavre sera pris en charge et respecté par les survivants. Les rites engagent les proches à ne pas abandonner le trépassé tandis qu'ils sont une source de réconfort pour les mourants. Ce n'est pas pour dire que le mourant ne craint pas l'incertitude ou la permanence de la mort ou la possibilité de souffrance, mais il peut être certain de son devenir eschatologique. Si pour Thomas le rite funéraire est un

---

<sup>44</sup> Dans sa thèse doctorale intitulée *Évolution des rites funéraires et du rapport à la mort dans la perspective des sciences humaines et sociales* (2009), Luc Bussièrès liste et répertorie plusieurs définitions et fonctions des rites (26-33).

« hommage » rendu au mort, un cérémonial qui « le fait échapper au néant » (*Rites de mort* 128), pour Baudry, le rite pérennise l'existence du défunt (« Le sens de la ritualité » 230) par des paroles, des gestes, des pensées et le respect que l'on marque envers son corps (*La place des morts* 47). Cette relation qui franchit le seuil de la mort est bénéfique pour ceux qui restent, autant que pour le trépassé. La ritualité met en évidence la relation qui se joue entre les défunts et les survivants en dépit de la mort, une « entraide » réciproque selon Baudry (*La place des morts* 147). Retenu par les vivants, le défunt existe au-delà de sa mort. Quant aux vivants, ils s'accoutument à la mort de l'être cher par des rites qui canalisent en quelque sorte leur souffrance. Cette entraide se voit concrètement dans les fruits du processus de rituels et de travail de deuil.

#### **1.2.4 Les rites au service des endeuillés**

Sans négliger le rôle des rites envers les défunts, Gaëlle Clavandier note que les rites protègent également les endeuillés (16). La finalité des rites a comme but de soutenir ceux qui restent, et de surmonter l'absurdité de la mort, surtout en s'appuyant sur les traces et les symboles (Thomas, *Rites de mort* 128). Les rites sont également conçus avec l'objectif de permettre aux vivants d'exprimer et de partager leur chagrin (Hanus, « Le cadavre crématisé » 137). Orienter la douleur et le deuil des survivants devient une tâche plus simple lorsqu'encadrée par les rituels (Bacqué, « Les vertus psychologiques » 267). De même, la ritualité favorise un détachement progressif et supportable (Jeffrey, *Éloge des rituels* 26) et une meilleure réadaptation dans le groupe social. C'est en entreprenant des rites funéraires et commémoratifs que des écrivains, comme Patrick Chesnais, Michel Rostain, Didier

Pourquery et Philippe Delaroche se rendent compte qu' autour d'eux se forme une communauté qui reste unie grâce au souvenir de l'enfant défunt.

Il est intéressant d'observer que les étapes préliminaire et postliminaire des rites de passage d'Arnold Van Gennep fournissent des outils aux endeuillés pour favoriser un certain progrès dans le deuil. Pour qu'il y ait un rapport entre les endeuillés et les morts, donc une réintégration postliminaire, il faut d'abord une séparation préliminaire :

L'imaginaire instaure un rapport dynamique entre vivants et morts, la ritualité funéraire doit se comprendre comme la perpétuation d'un rapport social et d'une structure d'échange, mais ce rapport (plus qu'une « relation ») et cet échange (plus qu'une communication) ne peuvent précisément avoir de sens que sur la base d'une séparation d'avec le mort. C'est au sein d'une seule et même pratique rituelle que les deux pôles de la « retenue » du défunt et de sa séparation s'actualisent. (Baudry, « Le sens de la ritualité funéraire » 231)

Cette séparation — le dernier au revoir, la mise en bière, la fermeture du cercueil ou de la porte du four crématoire, entre autres — qui semble terriblement douloureuse pour les parents est pourtant impérative. Ce sont lors de ces rituels préliminaires que les défunts sont éloignés des vivants, surtout physiquement, afin que ces derniers puissent débiter leur processus de deuil. Cette séparation marque la différence entre le monde des vivants et des morts. Par leurs paroles, la conservation des objets et des traces, ainsi que leurs obligations morales,<sup>45</sup> les endeuillés réintègrent le trépassé dans leur vie et maintiennent sa présence dans certains lieux. Il faut préciser que lorsque le défunt est réintégré, c'est sous son nouvel état.

Autrement dit, les survivants l'accueillent en tant que défunt reposant dans leur mémoire ou

---

<sup>45</sup> Pour en savoir plus sur les questions éthiques et le traitement moral des cadavres, voir « The Mistreatment of Dead Bodies » (1985) de Joel Feinberg et « A-t-on des obligations envers les morts ? » (2003) d'Axel Gosseries.



plus concrètement dans un cercueil, une tombe, une urne. Par le travail de deuil, ils (ré)apprennent à vivre avec le vide que la mort a laissé en acceptant le nouveau statut du défunt.

### **1.2.5 Les rites au service du groupe social**

Enfin, le groupe social est le troisième destinataire des rituels funéraires. La ritualité devient une tentative de réunir et de resolidariser le groupe qui vient de perdre un des siens (Hanus, *La mort retrouvée* 233) et chaque membre du groupe doit s'appuyer sur l'autre afin de surmonter la perte, car « perdre un membre du groupe [...] c'est ainsi perdre un peu de [soi]-même » (Sylvestre 53). Certains pères écrivains trouvent du réconfort dans les gestes et paroles d'amis et d'inconnus. Souvent les amis des parents et du jeune trépassé écrivent des lettres ou contactent les parents endeuillés pour exprimer leurs condoléances et pour offrir leur soutien. Dans d'autres cas, en particulier chez Philippe Delaroche, des personnes inconnues qui habitaient le même bâtiment que la jeune fille décédée se présentent aux funérailles. Ces petits actes touchent profondément les pères et prouvent que le groupe social aux alentours est bouleversé lorsque la mort frappe. Le rite funéraire évite que la communauté tombe dans le désarroi en « conserv[ant] une "harmonie" sociale, malgré la rupture que suppose tout décès » (Clavandier 15). Ainsi, la ritualité neutralise le risque de détérioration du lien social. Si les endeuillés sont apaisés et rassurés suite au décès et que le groupe est, certes chagriné, mais autrement intact, c'est le résultat des rites qui « sécurise[nt] ceux qui restent, grâce à une organisation pérenne de la vie en société » (Clavandier 73). Les rites de séparation et de réintégration sont essentiels pour le rapport personnel entre le trépassé et l'endeuillé.

Au niveau de la collectivité, les rites facilitent un échange entre les individus et le groupe social entier ; pour la communauté, comme pour l'individu endeuillé, le rite, qui peut prendre la forme de l'écriture, « permet l'expression dirigée de l'angoisse de mort, en favorisant l'émergence d'un sens, en situant la mort à sa place, et en affirmant la vie » (Baudry, « Le sens de la ritualité » 229). Ce sens est la réintégration du mort dans le rôle de défunt. Le groupe se soucie principalement des vivants et de leur bien-être. Les rites bénéficient à la communauté et à l'individu. Les écrivains mettent en mots leur deuil, leur chagrin et leur expérience pour ensuite les partager avec la collectivité. Ils invitent parfois même certains membres à se joindre à eux dans l'acte scriptural. Par exemple, Didier Pourquery intègre à son ouvrage des textes écrits par le copain et les amis de sa fille défunte. En publiant leurs textes, ils atteignent plusieurs objectifs, sciemment ou non. Tout d'abord, ils affirment leur place au sein du groupe en tant que parent endeuillé. À son tour, le lecteur reconnaît et confirme l'expérience du père endeuillé. La répétition de la perte par le livre valide le vécu et reconfirme constamment l'appartenance au groupe. L'écrivain invite la participation en masse au rituel funéraire et le lectorat accepte le rôle d'acteur. Ce dernier confirme l'existence du défunt, le chagrin du survivant ainsi que son titre, et la place de ceux-ci au sein du groupe.

### **1.3 La mémoire et le souvenir des morts**

#### **1.3.1 La culture matérielle de la mort**

L'intérêt porté à la culture matérielle ne cesse d'augmenter dans toutes les disciplines des sciences humaines. Les études proviennent traditionnellement des domaines de l'archéologie et de l'anthropologie où les objets servent de preuves ou de signes qui nous

informent des civilisations passées. La culture matérielle, cependant, peut également servir aux architectes, aux ethnologues, aux historiens, aux géographes, aux sociologues, ainsi qu'aux muséologues parce que ces objets « sont des indices de caractéristiques culturelles du groupe qui les mobilise » (Dassié 18). La mémoire et la culture matérielle sont visiblement difficilement séparables. Dans son ouvrage *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), Maurice Halbwachs soutient que la mémoire sociale s'enracine dans des points d'ancrage tels les images de lieux ou de personnes. Laurent Lepaludier partage ce point de vue et rappelle que : « L'objet est non seulement une référence cognitive qui cristallise autour de lui la perception du monde, mais aussi un point d'accroche essentiel de la mémoire qui structure le souvenir autour de lui » (118).

Depuis la parution du travail de Halbwachs et surtout depuis les dernières décennies, plusieurs sociologues et ethnologues explorent des questions portant sur la culture matérielle. Jean Baudrillard, par exemple, se consacre à l'étude sociologique des objets de la vie quotidienne, notamment dans son ouvrage *Le système des objets* (1968). Adoptant une approche historiographique, Pierre Nora, étudie ce qu'il nomme les « lieux de mémoire » qui sont des espaces notables en raison de leur capacité « d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour [...] enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes » (*Les lieux de mémoire* 38).

Les objets jouent un rôle primordial dans le contexte des rites de deuil. Ils sont mis de l'avant et aident les personnes endeuillées dans le processus de commémoration : « Facing death, either of the self or of others, has come to entail ritualized social practices that

mobilize domains of material objects, visual images and written texts » (Hallam et Hockey

1). Dans son ouvrage *Rites et rituels contemporains* (1998), l'ethnologue Martine Segalen trace même une ligne directe entre la culture matérielle et le rite :

le rite est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens d'un groupe. (20)

Nous accédons à nos souvenirs de la personne défunte grâce à la culture matérielle utilisée rituellement : « We explore memory through the material objects that acquire meanings and resonances through embodied practice » (Hallam et Hockey 1). Les pratiques rituelles de la mort, les objets, les lieux, les images et les formes écrites sont si étroitement liés qu'il est difficile de les traiter séparément. La relation entre les vivants et les défunts passe nécessairement par ces objets : « Material culture mediates our relationship with death and the dead; objects, images and practices, as well as places and spaces, call to mind or are made to remind us of the deaths of others and of our own mortality » (Hallam et Hockey 2). Notre travail s'inspire à la fois des activités identifiées par Roudaut et de la culture matérielle sur laquelle ces activités dépendent. Pour notre analyse, l'ouvrage de Hallam et Hockey, intitulé *Death, Memory and Material Culture* (2001) nous sera indispensable. En effet, la structure de notre thèse se rattache aux activités et à la culture matérielle. Plus précisément, les lieux, les objets, les images et la communication seront privilégiés et seront tous le sujet d'un chapitre analytique dans lequel il s'agit d'étudier leur usage rituel et leur impact sur la relation père-enfant ainsi que sur la mémoire et l'oubli.

### 1.3.2 Des traces contre l'oubli : devoir filial et transmission de la mémoire et du souvenir

La mort est un phénomène qui a toujours fait peur aux êtres humains : elle alimente la peur de la putréfaction, celle de sa propre finalité, de l'anéantissement et de l'oubli de l'autre. Pourtant, le deuil et l'oubli sont deux processus distincts (Roudaut, *Ceux qui restent* 266). Cette appréhension face à la mort est une universalité, selon Jean-Hugues Déchaux, et même une « tentation permanente, de tout homme en toute société, aujourd'hui comme hier » (« La fin du culte des morts ? » 279). Les vivants ont recours à des traces et à des espaces concrets pour contrer les effets de l'oubli puisque la mémoire est malléable, révisable et sélective (Déchaux, « Les liens du souvenir » 59, 65). En outre, la mémoire dépend d'une symbolisation, et ce pour simplifier le souvenir et pour discerner la discordance entre ce qui était et ce qui est (Déchaux, *Le souvenir des morts* 177). L'importance des supports matériels vient donc du fait qu'ils évoquent et matérialisent des souvenirs du défunt. De plus, ils extériorisent le passé dans un moment présent : ils sont des traces qui témoignent de la continuité du souvenir. Déchaux regroupe en deux catégories tout ce qui donne accès à la mémoire. D'abord, il considère les éléments physiques qu'il divise en trois classes : les lieux, les objets et les images, dont toute forme de représentation visuelle. La communication compose la seconde catégorie. Celle-ci procède « des cadres narratifs où s'énoncent les récits et nécessite donc de décrire la sociabilité et les pratiques de mémoire » (*Le souvenir des morts* 178). Ces deux grandes formes de symbolisation de la mémoire jouent une grande partie dans le processus du deuil parce qu'elles activent et affermissent la mémoire. Les textes des écrivains de notre corpus, le souvenir par les choses et par la parole se trouvent au centre d'une remémoration de l'enfant défunt. Autrement dit, les pères s'appuient sur ces

supports matériels pour vivifier les souvenirs qu'ils ont du jeune trépassé. Les objets, les lieux et les images « acqui[èrent] [leur] fonction mnémonique » lorsque l'écrivain les utilise et en parle (Déchaux « Les liens du souvenir » 63). De cette manière, c'est aux vivants que revient la responsabilité du souvenir, le devoir de mémoire ; à travers les rites et les activités du deuil, ce sont eux qui font vivre les défunts.

Ce sont les actions des vivants qui déterminent si le souvenir du défunt persistera ou non. Jean-Marie Brohm défend ce point de vue en expliquant que les endeuillés sont appelés à se souvenir des trépassés pour éviter qu'ils ne meurent une seconde fois :

Être vivant c'est non seulement fréquenter des vivants, mais aussi vivre parmi et pour les morts — en nous comme en dehors de nous. C'est la raison pour laquelle la tâche qui nous incombe en tant que vivants est de perpétuer le souvenir des morts, de maintenir vivant le lien qui nous unit à eux, de lutter contre l'oubli par lequel ils disparaissent une deuxième fois — parfois définitivement. (*Figures de la mort* 31)

La mémoire passe alors par les survivants : s'ils oublient les défunts, les générations à venir ne les connaîtront donc pas. Par conséquent, le trépassé, déjà disparu physiquement, périra à nouveau, cette fois-ci de l'histoire familiale, sociale. Certains auteurs s'inquiètent de l'oubli, mais l'écriture et la publication éternisent la vie de l'enfant défunt. Brohm poursuit sa réflexion et montre que si les morts vivent encore, c'est non seulement grâce aux vivants, mais c'est aussi *par* les vivants :

Le véritable habitat des morts dans le monde des vivants reste cependant la *mémoire humaine*. Les morts continuent en effet de vivre *en tant que personnes* dans nos souvenirs, notre cœur, nos sentiments, nos actes. Au-delà du deuil, les morts restent présents et même agissants parmi nous : nous leur parlons, leur visage nous fait signe, nous préservons leur identité, nous

protégeons leurs intérêts matériels et moraux, nous les honorons. Les morts ne sont donc pas seulement les absents, des disparus, qui nous ont « quittés » ou qui sont « partis », ce sont aussi des personnes avec lesquelles notre vie continue d'interférer étroitement et que nous maintenons psychiquement ou spirituellement en vie dans un indéfectible *lien de mémoire*. (*Figures de la mort* 22-23)

Peu importe la durée de temps qui s'est écoulée depuis le décès, les endeuillés s'imaginent toujours les défunts en chair et en os. Les survivants ne semblent pas associer leur bien-aimé au corps en putréfaction, en cendres ou en ossements. Ce mécanisme, conscient ou non, protège les vivants de la réalité du pourrissement. Tant que les vivants se souviennent d'eux, les défunts échapperont à la mort permanente.

La relation entre l'endeuillé et le mort joue donc un rôle incontournable dans le souvenir. Sans liens avec ses proches, le défunt, ou plus justement sa mémoire se perd. Patrick Baudry fait écho à ce que dit Brohm, mais élargit la portée des liens, citant l'importance du groupe. Il explique que le vivant est chargé de la mémoire du mort et qu'il existe une « transmission intergénérationnelle qui concerne non seulement les dispositions du vivant au souvenir et son propre travail de deuil, mais l'existence collective, l'existence du collectif au deuil d'autrui » (« Le sens de la ritualité » 239). Les auteurs de notre corpus, par exemple, évoquent entre autres des écrivains, des poètes, et des compositeurs qui ont eux aussi perdu un ou plusieurs enfants et dont leur travail scriptural témoigne. Dès lors, ils s'inscrivent littéralement dans une lignée d'hommes à travers l'Histoire qui a subi la même perte. Le mérite des liens filiaux revient à une symbolisation plus flagrante : « [l]e souvenir permet aussi de se rattacher à une continuité dont la filiation familiale offre l'incarnation la plus évidente, car la plus charnelle » (Déchaux, « La fin du culte des morts » 280). Se

souvenir implique alors une appartenance sociale, tant au niveau collectif qu'au niveau personnel.

Selon Déchaux, dans un contexte familial, « ce sont les femmes qui détiennent les souvenirs et les transmettent » (« Les liens du souvenir » 57). Elles se rappellent et communiquent des détails personnels, liés à la mémoire affective, tandis que les hommes se souviennent des détails professionnels et transmettent une mémoire sociale. Son étude lui permet de conclure que « la transmission par les hommes est plus exceptionnelle » et que « [l]es femmes sont bien les détentrices de la mémoire familiale » (Déchaux, *Le souvenir des morts* 144), tout en précisant que neuf des quarante-cinq participants masculins mentionnent la transmission familiale. Les livres composant notre corpus littéraire font preuve de cette exceptionnalité : ce sont parfois les hommes qui détiennent et transmettent la mémoire familiale.

#### **1.4 La littérature comme espace mémoriel**

La littérature rapproche l'individu et la collectivité par l'expérience universelle qu'est le travail de deuil :

la littérature [est] conçue comme une forme privilégiée de relais entre l'individuel et le collectif, parce qu'elle est, depuis le Romantisme, en relation intime avec l'irreprésentable et parce qu'elle est alors devenue le lieu symbolique par excellence du travail du deuil. (Rabaté, « Introduction » 7)

Cet espace fournit un débouché pour l'élaboration du travail de deuil. En plus de représenter l'irreprésentable, la littérature permet à l'endeuillé de dire l'indicible. Elle redonne les mots et la parole aux endeuillés tus par la société qui voit l'embarras et la gêne dans le fait de parler de la mort. D'ailleurs, souvent le deuil réduit le survivant au silence (Le Guay 116),



mais plusieurs procédés narratifs et discursifs facilitent la mise en mot. Selon Daniel Oppenheim, l'endeuillé doit d'abord « se réappropriier les mots de la langue partagée avec les autres pour leur transmettre la mémoire du mort et l'expérience traversée, mais aussi, simplement pour reparler » (105). Privé de son enfant, un parent peut se trouver sans voix ou incapable d'exprimer avec justesse son vécu. Dominique Rabaté propose même une définition de la littérature basée sur cette relation : « la littérature : l'interminable, l'incessant dialogue entre les vivants et les morts » (« Introduction » 12). L'acte scriptural est ainsi une façon de canaliser ses pulsions et ses désirs d'échange avec le trépassé. Si Rabaté définit la littérature comme une communication entre les vivants et les morts, c'est sans doute parce que la sphère littéraire produit d'innombrables textes sur la perte, qu'il s'agisse du décès d'un parent, d'un frère, d'une sœur, d'un(e) ami(e). Elle est particulièrement propice aux textes sur la mort d'un enfant, une perte qui se fait ressentir pendant très longtemps et qui ne finit jamais (Strasser, « Le deuil dans le roman autobiographique » 214).

#### **1.4.1 La perte de l'enfant dans la littérature**

Le deuil d'un enfant est un processus sans fin distincte et cette perte accompagne le parent pendant le reste de sa vie. Quelques parents choisissent de mettre par écrit leur expérience pour aider d'autres personnes ayant subi une perte semblable ou, tout simplement, pour se délivrer de leur propre expérience. La métaphore du texte comme résultat d'un enfantement — surtout dans le contexte d'un événement traumatique ou d'une perte tragique — n'est pas nouvelle. « Mettre au monde un texte » ou « donner vie à un livre » sont des expressions fréquemment employées pour décrire le processus d'écriture, surtout des écrivaines. Dans *Subject to Biography* (1998), Elisabeth Young-Bruehl suggère qu'une

femme qui écrit est enceinte mentalement (22) tandis que Adrienne Rich (1980), Lori Saint-Martin (1999) et Marie-José Florent (2001) voient un lien entre le processus d'écriture et la maternité. Le lien est beaucoup plus étroit entre la maternité et la littérature. Les femmes « mettent au monde » un ouvrage littéraire comme elles le font lorsqu'elles enfantent. Par exemple, Amélie Nothomb se sert souvent de la métaphore de la grossesse et de l'accouchement pour décrire le processus d'écriture : elle dit qu'elle est « enceinte » d'un roman, qu'elle ne trouve pas de « moyen contraceptif contre ce genre de grossesse », c'est-à-dire la grossesse d'un livre, puis qu'elle l'« accouche » enfin lorsqu'il est publié (Jacob n.p.). Dès lors, l'expérience maternelle du deuil de l'enfant est privilégiée à celle du père et occupe une part proportionnellement plus importante dans les recherches académiques. Le deuil du père reste pratiquement inexploré, comparativement à celui de la mère.

#### **1.4.2 Les références intertextuelles : une communauté de pères endeuillés**

Notre objectif ici n'est pas d'élaborer une étude détaillée de l'intertextualité, mais de montrer que ces écrivains font partie d'une chaîne scripturale sur le deuil. La littérature sur les pères endeuillés est une littérature (re)citante : des références intertextuelles et des allusions à d'autres pères endeuillés à travers le monde et à travers les siècles apparaissent dans presque tous les textes, comme si ces hommes formaient un groupe atemporel soudé par la perte. Chez Mény, le père écrivain se demande où était Joseph, le père de Jésus quand ce dernier est mort (*Tristan* 105). Le narrateur chez Claude Couderc mentionne le texte *L'enfant éternel* ainsi que l'expérience de deuil et d'écriture de Philippe Forest (*Adrien hors du silence* 95). Pour sa part, le narrateur forestien évoque le deuil de Stéphane Mallarmé et de Victor Hugo. En fait, la cinquième partie de *L'enfant éternel* est intitulée « Anatole et Léopoldine »,

les prénoms respectifs des enfants défunts de ces auteurs. Dans l'un des chapitres de cette partie, le père écrivain fait référence à Malherbe et à un peintre, tous deux noyés dans le chagrin de la perte de leur enfant (194). Mais il consacre la plus grande partie de cette partie du roman à revisiter les circonstances des décès des enfants éponymes. Il partage les réactions de ces pères littéraires, citant même quelques lettres et vers hugoliens et mallarméens pour souligner l'ampleur de leur tristesse et pour établir des parallèles entre leurs expériences de deuil. Ces ouvrages ont évidemment tous la même tendance à citer d'autres hommes endeuillés, et en particulier Hugo : sur les textes recensés, plus de la moitié font référence au grand écrivain ou retranscrivent ses vers. Ayant perdu quatre de ses cinq enfants, il est en quelque sorte le patron des pères endeuillés, pour reprendre l'expression du narrateur chez Delaroche (137) qui le considère le martyr ou le saint gardien de la congrégation que forment ces hommes. De la même manière, dans *La gloire d'Inès*, le narrateur précise pourquoi, selon lui, Hugo est si remarquable :

Si les parents orphelins d'enfant devaient se chercher un patron spirituel et profane, ils n'auraient pas trop à hésiter. Hugo en a tous les titres. Après le petit Léopold et la jeune Léopoldine, après la disparition de Claire Pradier, la fille de Juliette Drouet, morte avant ses vingt ans et qu'il avait aimée comme un enfant de son sang, il perdra ses fils Charles et François-Victor. Chaque fois, il a chancelé. Chaque fois, il s'est redressé. Il est donc de ces personnages que le désespoir embrasse à volonté sans parvenir à les étouffer. (147)

La ténacité de Hugo et sa capacité à se relever après avoir enterré non pas un, mais presque tous ses enfants font de lui le père exemplaire pour ces écrivains.<sup>46</sup> Son esprit infailible

---

<sup>46</sup> En 1823, Léopold, le premier-né de la fratrie Hugo, décède, ayant à peine trois mois. Vingt ans plus tard en 1843, Victor Hugo perd brutalement sa fille Léopoldine lorsqu'elle et son mari se noient dans la Seine. Suite à

donne aux autres hommes un espoir dont ils ont besoin. Hugo devient une sorte de modèle pour les parents endeuillés, surtout pour les pères, et un point de départ littéraire évident.<sup>47</sup> À travers l'œuvre de Hugo sur la perte, les pères endeuillés s'identifient à une communauté qui partage une expérience semblable.

Son recueil *Les Contemplations* retrace le chagrin de la noyade de sa fille Léopoldine ; c'est sur ces poèmes que se penchent quelques pères endeuillés du XXI<sup>e</sup> siècle. Les narrateurs chez Patrick Chesnais et Michel Rostain citent chacun *À Villequier*, un poème qui présente l'endroit où Léopoldine s'est noyée et où elle est enterrée. Dans *Martin cet été* de Bernard Chambaz, le père écrivain qui a perdu son fils dans un accident routier, relit le recueil en entier et se sent touché par le deuil de l'auteur (124).

Ces références multiples à Hugo et aux autres écrivains endeuillés sont récurrentes dans les textes de notre corpus, mais en termes de quantité de références, le texte de Philippe Delaroche est de loin le plus impressionnant. Le projet du narrateur dans *La gloire d'Inès* est double : d'une part, il présente la peine que suscite la perte de sa fille Inès, décédée dans un incendie, ainsi que le subséquent travail de deuil. D'autre part, il propose un énorme travail

---

cette mort accidentelle, Hugo rédige son célèbre poème *Demain, dès l'aube*. Le poète, qui a appris le décès de sa fille en lisant le journal alors qu'il était en vacances, est fixé sur l'idée de rejoindre sa fille et d'orner sa tombe de fleurs. Il rend hommage à Léopoldine en lui dédiant ses *Contemplations* (1856), le recueil dans lequel se trouve *Demain, dès l'aube*. De même, le deuil est le thème prédominant de la deuxième partie du livre, *Aujourd'hui*, composée de trois livres, dont *Pauca meae [filiae]* (ce qui signifie « ma petite fille » en latin). Presque trente ans plus tard, en 1871, Charles, alors âgé de quarante-cinq ans, périt. Deux ans après, François-Victor Hugo meurt à l'âge de quarante-cinq ans. Des cinq enfants nés du mariage avec Adèle Foucher, Adèle, la cadette de la fratrie Hugo, survit à son père, mais en raison de ses troubles mentaux, elle est internée avant que son père ne décède.

<sup>47</sup> La place d'Hugo dans l'imaginaire des pères endeuillés persiste jusqu'à aujourd'hui. Pourtant, son expérience tragique n'échappe pas à ses contemporains. Stéphane Mallarmé perd son fils Anatole en 1879 suite à une brève maladie. Dans les mois qui suivent le décès, il écrit des feuillets et rédige sans jamais terminer un poème, ou plutôt un *tombeau*, qui sera rassemblé et publié de façon posthume par Jean-Pierre Richard sous le titre *Pour un tombeau d'Anatole* (1961). Dans sa thèse doctorale, Raymond E. Bach examine l'œuvre de Mallarmé et observe que celui-ci, qui a également perdu sa mère et sa sœur, s'identifie dans certains poèmes des *Contemplations* de Hugo. Il étudie la phénoménologie dans les poèmes mallarméens avant d'établir des parallèles entre l'expérience de perte et de chagrin des deux poètes endeuillés.

de recherche dans lequel sont répertoriés près de trente pères endeuillés de Plutarque et César, en passant par Jean-Sébastien Bach, William Shakespeare, Gustav Mahler, Rudyard Kipling, Victor Hugo, à Philippe Forest, Bernard Chambaz et Michel Rostain pour les plus contemporains. À son avis, tous ces « pères orphelins forment une chaîne » (148). En fait, sans l'articuler explicitement, le narrateur dans ce texte de Delaroche touche symboliquement à l'idée de la répétition. Chaque nouveau père endeuillé est un nouveau maillon dans la chaîne de l'histoire partagée du deuil : ils sont tous identiques et égaux dans leur souffrance, reliés et soutenus par ce biographème commun et, pourtant, individuel. En fait, « la répétition s'inscrit [...] comme variation, nouant identité et différence dans la reprise d'un même thème » (Bardèche 117), celui de la perte et le deuil d'un enfant. L'image de chaîne à maillon permet de mieux comprendre la répétition intertextuelle. Marie-Laure Bardèche s'en sert afin d'illustrer le mécanisme de répétition : « [s]i différents médiateurs se succèdent, à cette chaîne aucun maillon initial n'est jamais posé » (117). Bien qu'Hugo soit le père endeuillé référentiel, il n'est qu'un maillon parmi tant d'autres. C'est effectivement ce que montre le travail du narrateur de Delaroche : le deuil qui relie ces hommes se reproduit au fil du temps. Ceci suppose également que l'événement se répétera et que d'autres maillons s'ajouteront à la chaîne.

En citant d'autres auteurs et leurs rhétoriques sur le deuil, la voix du père écrivain se légitime et se joint à une communauté plus vaste. Ces ouvrages sont dotés d'une intertextualité générale, c'est-à-dire des « rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents » (Dällenbach 282). Selon Gerald Prince, ceci accorde une importance et une signification au texte citant (45). Revenir sur ces expériences et sur des textes semblables

« donne lieu à une circulation et à un partage des paroles de souffrance et d'hommage » (Havercroft, « Cette mort-là » 327). L'intertextualité vivifie les expériences parallèles de ces pères. Marie-Laure Bardèche s'appuie sur *Aurélia Steiner*, un texte de Marguerite Duras, pour développer cette interprétation de la répétition comme réanimation : « Chacune de ces histoires opère la réactivation de toutes les autres ; par une reprise partielle, elle en convoque les potentialités non accomplies » (118). Non seulement les références intertextuelles mettent en évidence le chagrin de l'expérience, mais elles soulignent l'appui littéraire et psychique que les écrivains contemporains retrouvent dans la lignée d'hommes célèbres qui ont perdu un enfant. Elles sont également une façon d'évoquer la vie que ces enfants n'ont pas pu vivre. Toujours revenir sur le décès de son propre enfant et, en même temps, faire référence aux enfants défunts d'autres pères célèbres est ostensiblement une façon de (re)vivifier ces enfants, de refuser l'oubli et de s'insérer dans une lignée de pères endeuillés. Chaque référence, chaque mention, chaque allusion est un nouveau chaînon ; cette littérature citante consiste en un (r)appel à la communauté de pères endeuillés. Il y a, dans ces tous ces textes, un profond désir de souvenir et de rejoindre la communauté d'écrivains qui vouent leur temps et leur art à la mémoire du défunt. Dans d'autres situations, par contre, les références intertextuelles fonctionnent différemment : au lieu de citer des pères endeuillés ou des connaissances, le père écrivain emprunte les mots d'un auteur de conte pour enfants.

#### **1.4.3 *L'enfant éternel* et Peter Pan**

Il existe des références à Hugo et à Mallarmé dans *L'enfant éternel* de Philippe Forest, mais l'auteur alimente démesurément son texte de références et d'épigraphes tirées du conte *Peter Pan* de James M. Barrie. Une citation de ce conte introduit chacune des neuf parties du

récit forestien. L'épigraphe, en général, « consiste en un commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification » (Genette, *Seuils* 160). Ainsi, ces neuf extraits permettent au lecteur de (re)découvrir un récit enfantin qui est complémentaire à l'histoire de Pauline et qui relève les mêmes thèmes de l'enfance, de la vie et de la mort. Cependant, il est important de noter que ces épigraphes ne sont pas traduites en français, mais apparaissent dans la langue originale, l'anglais. Les exergues qui retracent la gaieté de l'enfance et mènent jusqu'à l'inévitabilité de la mort sont impossibles à lire pour plusieurs lecteurs parce qu'écrits dans la langue originale. Ce choix fait ressortir l'incompréhensibilité de la mort prématurée d'un enfant comme Pauline. D'ailleurs, selon Maïté Snauwaert, dans ce texte l'anglais « devient l'emblème de la contrée imaginaire de l'enfance, de l'*avant* heureux qui a été ravi ; l'incarnation parfaite de ce rêve impossible à rejoindre » (136). L'usage de l'anglais désoriente ceux qui tentent de rejoindre cette contrée désormais masquée et inatteignable.

Les exergues de Peter Pan structurent et guident l'histoire de Pauline vers sa fin tragique : ils tracent dans *L'enfant éternel* un chemin mélancolique, rappelant à la gravité tendre à la condition d'enfance, à son tragique. Ils disent qu'elle est destinée à finir » (Snauwaert 136). Bref, ils annoncent la mort de l'enfance et de l'enfant. L'usage de l'anglais peut donc apaiser le choc de la fin inévitable et triste. La langue, au même titre que les euphémismes, tempère le tabou de la mort en prévenant le lecteur qu'un événement atypique aura lieu.

De plus, les épigraphes et les références aux personnages et aux lieux du texte de Barrie forment une sorte d'abrégé du conte qui s'entremêle véritablement à la vie de Pauline.

En effet, Peter Pan est si omniprésent qu'il devient presque un personnage secondaire dans le texte forestien. Le narrateur dit même que lui et sa femme l'appellent le « chéri » de Pauline (370). De même, Pauline devient un personnage dans le monde de Pan lorsqu'elle et ses parents l'imaginent aux côtés de son chéri dans de nouvelles aventures : « Mais le Peter Pan qu'a connu Pauline n'appartient qu'à elle. Les aventures racontées par Barrie n'avaient fourni qu'un prétexte [...]. Chaque soir un nouveau chapitre devait être écrit » (*L'enfant éternel* 370). Ces deux enfants sont égaux l'un et l'autre<sup>48</sup> : ils ont une histoire partagée, luttent contre le même ennemi, le temps,<sup>49</sup> et cheminent vers le même destin tragique qui ultimement les vaincra. N'oublions pas que Peter Pan « ne grandit pas parce qu'il ne *peut pas*, tout simplement parce qu'il est mort » (Prince, « Peter Pan » 92). Ainsi, ils obtiennent chacun le titre d'« enfant éternel », car « l'enfant qui meurt est éternel » (*L'enfant éternel* 209). Comme des figures mythiques, ils habitent un monde hors du temps et supérieur au commun des mortels. Le récit de leur vie et de leurs aventures fait d'eux des mythes.<sup>50</sup> Le père de Pauline ne peut qu'espérer que l'histoire de sa fille devienne aussi intemporelle et mythique que l'histoire de Pan qui, plus d'un siècle après sa parution, résonne toujours avec

---

<sup>48</sup> Dans son étude de l'œuvre forestienne, Maïté Snauwaert propose une autre lecture de ces multiples références intertextuelles selon laquelle « le narrateur se donne le rôle de celui qui accompagne les enfants dans la mort » (131). Elle indique que le narrateur s'identifie au personnage de Peter Pan dans la mesure où il se considère comme celui qui accompagne les enfants dans la mort (131-132). Snauwaert voit dans Pauline le personnage de Wendy, l'enfant qui refuse de suivre Peter Pan. Voir la partie « Peter Pan et le temps de l'enfance » dans son essai, *Philippe Forest, La littérature à contretemps* (2012).

<sup>49</sup> Dans l'histoire de Peter Pan, plusieurs symboles dénotent le passage du temps, tels le sablier et le *Jolly Roger*, le blason des pirates dont l'image représente un squelette sur fond rouge ou noir. Cependant, la représentation la plus célèbre reste le crocodile qui ronronne comme une horloge et qui annonce le temps qui avance et la mort qui approche. Pour une analyse plus approfondie sur ce sujet, consulter l'article « Peter Pan, un conte à rebours » (2010) de Nathalie Prince.

<sup>50</sup> Au sujet du mythe dans le conte de Peter Pan, voir également l'article « Peter Pan, un conte à rebours » (2010) de Nathalie Prince.



les lecteurs et le public qui le découvre en bande dessinée, dans une émission radiophonique, dans un film ou encore dans les jeux vidéo, entre autres.<sup>51</sup>

Même une décennie après la mort de Pauline, le narrateur attire l'attention sur l'importance du texte de J.M. Barrie. Certes les références à Peter Pan sont comparativement rarissimes dans *Toute la nuit* (219, 299) et *Tous les enfants sauf un* (156). Néanmoins, l'auteur choisit de tirer le titre de son essai de la première phrase de *Peter Pan* :

Sur la tombe de Pauline, sur la stèle rose au-dessus du gravier blanc, où ne figure aucune croix, nous avons fait inscrire la première phrase du roman de James Barrie, *Peter Pan*, qui dit : « Tous les enfants, sauf un, grandissent. » C'est cette phrase qu'on lisait aussi sur le bandeau rouge de *L'enfant éternel*. C'est elle dont je fais maintenant le titre de ce nouvel essai. (*Tous les enfants sauf un* 156)

L'histoire de Peter Pan relie concrètement les textes sur la vie et la mort de Pauline à l'expérience de l'auteur, et les rattache à une expérience partagée, vécue par plusieurs personnes. La vie de Pauline se fusionne à celle de Pan, et celui-ci l'assimile dans une expérience plus connue et intemporelle à laquelle s'identifie une communauté de parents endeuillés. Par ailleurs, la phrase de Barrie est aux textes forestiens ce que le nom est à la stèle : elle apparaît sur les livres pour identifier la défunte comme si cet objet était une pierre tombale. Chaque nouveau livre sur Pauline démultiplie ses sépultures. Pour se raconter et écrire pour honorer sa fille, le narrateur s'appuie sur l'universalité et l'accessibilité du conte *Peter Pan*.

---

<sup>51</sup> Monique Chassagnol retrace les maintes représentations de Peter Pan depuis le début de la publication de la pièce et du roman de Barrie, publiés en 1904 et 1906 respectivement (« Naissance et renaissance » 43-44).

## 1.5 Les écritures du moi et le deuil

Nous considérons que tous les textes de notre corpus littéraire se présentent comme des écritures du moi, particulièrement des autofictions, qui s'articulent parfois sous une forme générique hybride. Notons que nous entendons « autofiction » dans le sens où l'utilise Yves Baudelle : c'est le « genre exemplaire de la dérive du biographique vers la fiction » (« Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle » 8). À la base, ces textes partent tous d'un point commun, c'est-à-dire la perte d'un enfant. Cependant, la mise en scène pour parler de ce deuil fait preuve d'un brouillage entre la réalité et la fiction. Nous retrouvons souvent des détournements ou encore des procédés énonciatifs et stylistiques qui permettent aux pères de se protéger du chagrin associé à la mort.

Nous observons dans les textes de notre corpus qu'une seule forme littéraire ne suffit pas pour représenter adéquatement la perte et le deuil. Ainsi, certains auteurs adoptent une forme hybride pour communiquer leur expérience et incluent, par exemple, la forme épistolaire ou diaristique dans leur texte. En général, les lettres sont rédigées et adressées à l'enfant défunt. La lettre relève de la communication intersubjective et constate paradoxalement la présence du récipiendaire. Dès lors, elle introduit « une dimension fantasmatique » (Ferreyrolles 15). Souvent, cette forme fait ressortir la quête de l'enfant disparu et le profond désir du père de rétablir les liens communicatifs avec lui.

Les transformations nominales et de procédés discursifs et énonciatifs qui mettent un peu de distance entre le « je » de l'auteur et celui du narrateur et du personnage protègent les pères de la mort. Cet écart est parfois nécessaire, car la disparition d'un enfant est ressentie comme une tragédie personnelle. Le biographème central reste le même, mais ces procédés de fictionnalisation préservent le père qui revit ce décès et toutes les émotions complexes

ressenties tout au long du processus de deuil. Selon Philippe Gasparini, l'écriture du moi « dépasse le niveau interpersonnel pour s'intéresser aux rapports du sujet avec le monde. S'appuyant sur une expérience personnelle pour décrire des faits ou des phénomènes sociaux, politiques, économiques, culturels, l'écriture prend alors valeur de témoignage » (« Autofiction vs Autobiographie » 12). Chacun des textes de notre corpus transmet alors une expérience personnelle, celle de la perte d'un enfant, et introduit à certains moments des aspects fictionnels.

L'autofiction, néologisme créé par Serge Doubrovsky en 1977, se différencie de l'autobiographie : « Autobiographie ? Non, c'est, un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels » (*Fils* quatrième de couverture). Les autofictions se définissent par l'intitulé générique « roman » et par l'homonymie entre le personnage, le narrateur et l'auteur. Doubrovsky insiste sur l'homonymat et précise que

[l]'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une réinvention. (« Les points sur les i » 64)

La définition du terme évolue grâce à Vincent Colonna qui ne partage pas totalement cette vision du genre. Dans sa thèse doctorale intitulée *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* (1989), Colonna accentue la dimension de « fiction » : « une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) » (34). Comme dans l'autofiction

dobrovskienne, l'homonymie entre l'auteur, le narrateur et le personnage est primordiale. En fait, pour Colonna, l'identité onomastique partagée permet de reconnaître une autofiction : « l'homonymie est le seul critère rigoureux et indiscutable pour distinguer les cas où un écrivain s'est fictionnalisé dans un ou plusieurs de ses ouvrages » (44). Il analyse l'homonymie par transformation, par substitution et par chiffrage, car « [d]'autres moyens sont cependant possibles pour établir une identité ou une équivalence avec un personnage » (53). Entre autres, nous nous intéressons en particulier à l'usage de paronymes comme procédé d'homonymie par transformation. Colonna ajoute que les initiales servent également à établir des liens nominaux entre le personnage et l'auteur (55). Les fortes similitudes patronymiques et l'adoption d'initiales identiques à ceux de l'auteur mettent en évidence l'homonymie personnage-narrateur-auteur. Elles sont la clé dont les lecteurs ont besoin pour décrypter le lien, même léger, entre ces trois instances énonciatives.

Des transformations de soi peuvent avoir lieu au niveau de l'emploi, c'est-à-dire « le rôle rempli dans le récit par la doublure de l'auteur » (116). Colonna identifie trois paramètres qui « particip[ent] à la constitution [du] profil [thématique de la figure auctoriale] : *l'identité* (nom et substituts), la *personnalité* (âge, profession, nationalité, etc.) et *l'univers* (époque, lieu, situations vécues) de l'écrivain » (134). Il précise que « des similarités physiques, psychologiques ou biographiques entre un auteur et l'un de ses personnages ne peuvent pas remplacer totalement cette identité du nom, faute de quoi il serait en effet impossible de distinguer l'autofiction du roman personnel » (44). Toutefois, elles peuvent contribuer à l'identification homonymique positive.

Pour sa part, Philippe Forest appréhende le terme « autofiction » et le genre du roman autobiographique qu'il nomme l'égo-littérature,<sup>52</sup> et s'en éloigne en désignant le genre de texte qu'il écrit des « romans du Je ». Il estime que ses ouvrages sont romanesques, mais que le « Je » insécable partage un biographème réel. À cet effet, dans *L'autofiction* (2014), Isabelle Grell retrace la genèse de l'autofiction ainsi que les théories divergentes, et, à propos du « roman du Je », elle remarque : « [l]a vérité, le vrai n'habitent pas les dates, les lieux précis. Elle se trouve dans des sortes de "biographèmes" qu'il développe, à la recherche de la traduction de ce qui est impartageable : la vie » (34). Cette définition se rapproche de celle de Baudelle pour qui la fiction découle du biographème. Par ailleurs, Philippe Forest confirme, lors d'un entretien avec Marie-José Latour, que le décès de sa fille se trouve à l'origine de tous ses ouvrages : « Depuis dix ans au moins, tous mes livres, que ce soient des romans ou des essais, procèdent de cette expérience que j'ai relatée dans *L'enfant éternel* — sous des formes variables » (184).

Les ouvrages de Forest pourraient porter le nom d'autofiction si le « néologisme brillant de Doubrovsky [n'était] désormais fossilisé dans son acception naturaliste par le discours critique français » (*Le Roman, le réel* 117, cité dans Snauwaert 98). Dans le « Roman du Je » forestien, « le "je" qui s'exprime est explicitement l'écrivain signataire de son texte et le bilan qu'il dresse de sa propre vie, à l'occasion de ce moment particulier, est

---

<sup>52</sup> Dans un entretien accordé à Frank Nouchi du journal *Le Monde*, Forest explique son point de vue sur l'autofiction, l'égo-littérature et le « Roman du Je » : « Tout roman, pour moi, s'écrit implicitement ou explicitement à la première personne du singulier. Et, en même temps, ce qui me différencie des auteurs de l'autofiction, c'est que je refuse d'être considéré comme le héros de mes livres. Le "je" est nécessaire, mais il doit se dissoudre. Essayons d'être plus précis : ce que j'appelle l'ego-littérature, c'est une littérature exclusivement du témoignage, du vécu, dans laquelle un écrivain met en scène son propre moi. Alors que l'autofiction telle que je l'entends, c'est le moment où l'ego-littérature prend conscience d'elle-même et où l'on s'aperçoit que la vie est un roman, que tout récit peut se transformer en fiction. Vient ensuite une troisième instance, lorsque l'expérience du "je" confronte l'écrivain à l'impossibilité du réel de telle manière que toute dimension personnelle s'efface et que le roman devient le témoignage de ce rapport à l'impossible. » (n.p.)

lourd de désastres personnels — la maladie, les difficultés financières, les échecs de toute nature » (Robert 96). Le narrateur forestien raconte le « désastre personnel » qu'il juge le « seul événement de [s]a vie » (*Toute la nuit* 162), une perte que l'auteur a réellement vécue (Snauwaert 11). Ainsi, les textes de Forest qui font partie de notre corpus revêtent une forme d'écriture de soi que l'auteur préfère nommer Roman du Je.<sup>53</sup>

Par ailleurs, dans *La littérature française au présent*, Dominique Viart et Bruno Vercier observent la tendance de l'écriture de soi à « basculer vers la forme du Journal, journal de l'écriture puis journal de la vie quotidienne » (62). Le journal au sens large « correspond en effet à un besoin permanent de relater les faits du monde extérieur, de les diffuser autour de soi et d'en conserver une trace, pour les comprendre, les expliquer, en faire l'histoire » (Girard 100). Le journal intime remplit une fonction semblable, mais à l'échelle personnelle où « l'accent est mis, sans conteste, sur soi » (Girard 100). Dans cette « forme particulière d'expression de soi », « l'unité et le “pacte” de l'écriture diaristique reposent sur l'instance personnelle de l'énonciation » (Deseilligny 52). Cette même dimension personnelle existe dans la forme épistolaire, sauf que « dans la lettre, le “je” de l'épistolier n'existe que parce qu'il écrit à quelqu'un, tout entier dirigé vers un “tu”, ou vers un “vous” » (Deseilligny 52). L'existence de l'épistolier dépend totalement de la présence d'autrui. Autrement dit, le « je » du journal est alors autarcique, autoréférent, alors que celui de la lettre est intersubjectif. Ainsi, la lettre « définit une relation intersubjective duelle alors que le journal est le lieu d'une énonciation subjective, unique et réflexive » (Deseilligny 52). Si Philippe Lejeune identifie le journal comme étant une « antifiction » qui « a le béguin pour

---

<sup>53</sup> La définition du roman du Je forestien se rapproche de l'autofiction spéculaire, genre dans lequel « l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre [...] [il] réfléchit [...] sa présence » (Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires* 119).

la vérité » (3) et qui « répugne à la fiction » (6), la subjectivité autarcique peut introduire la fiction. Cette écriture du moi a « ses codes, ses contraintes, ses règles, ses limitations non conscientes » qui influent la véracité (Lahire 175). En effet, il existe des journaux intimes où il est question d'affabulation, comme le souligne Malik Allam (*Journaux intimes* 80).

Bernard Lahire l'explique ainsi :

ce qui est écrit ne peut être, au mieux, qu'une partie de la réalité ; et une partie de la réalité vue à *travers le prisme de la subjectivité d'un scripteur* qui peut avoir "besoin" de travestir ou même de mentir, d'enjoliver ou au contraire de dramatiser exagérément des événements, des relations interpersonnelles, etc., selon le rapport qu'il entretient à son récit ou à son journal. (174-175)

Même si le journal se veut un genre littéraire plus attaché à la vérité que l'autofiction, le doute sur l'authenticité surgit parfois malgré les intentions de l'auteur.

Le choix de l'écriture diaristique se fait souvent tout seul après que l'auteur traverse une période difficile dans sa vie. En effet, cette écriture est « en général associée à des périodes de crise où se fait jour l'impératif de "faire le point" » (Abid 263). La perte d'un enfant constitue une crise à l'échelle personnelle qui pousse notamment Claude Couderc, Patrick Chesnais à l'acte scriptural sous sa forme journalière. À travers ce genre, l'auteur conserve une position centrale d'où il (re)visite l'événement marquant dans l'espoir de le comprendre et de l'absorber. En fait, le journal « est un lieu privilégié du ressassement. Les mêmes pensées habitent un homme au fil des jours, et pour peu qu'il y revienne par écrit, elles se répètent, se reprennent » (Viart et Vercier 66-67). Le journal convient pour raconter et garder une trace de la perte et du deuil et, selon Girard, peut même avoir un effet apaisant, voire salvateur : « Si la rédaction d'un journal peut aider à vivre, à un moment précis de

l'existence, il est un exercice spirituel, il est le salut » (« Le journal intime » 109). Jour après jour le père endeuillé absorbe la nouvelle, organise son deuil à son gré en retraçant les moments heureux partagés avec l'enfant ainsi que du moment fatal de la mort.

### 1.5.1 De l'autofiction aux genres hybrides

Dans *L'enfant éternel* et *Toute la nuit*, le narrateur porte un nom différent, celui de Félix, prénom ironique comme le note Maïté Snauwaert, puisqu'il signifie « celui qui est heureux, ou qui l'était » et « dont les deux syllabes évoquent celles de "Philippe" » (58). L'auteur met en scène une version esthétisée de sa vie qui nécessite un nom différent. Les prénoms ne sont bien évidemment pas les mêmes, mais on reconnaît dans le prénom dissyllabique « Felix » les mêmes sons consonantiques et vocaliques que dans le prénom « Philippe ». L'usage de ces prénoms paronymiques pourrait relier le personnage, le narrateur et l'auteur et fait basculer ces textes dans un espace hybride entre réalité et fiction. Dominique Viart et Bruno Vercier remarquent aussi cette différence nominale dans *Toute la nuit* et ne l'attribue pas à une « transposition du réel en fiction » que « le livre, tout entier tourné vers une recherche d'authenticité, un effort pour comprendre ce que l'on a traversé et comment l'on vit encore, ne peut inventer » (51). Ils constatent que les « éléments sur lesquels s'appuie le *genre* autobiographique [...] sont en suspens » (52), mais insistent sur le fait que le texte entier est brodé autour du biographème central.

Le texte de Patrick Chesnais, *Il est où, Ferdinand ?* est, en apparence, plus simple à identifier en raison du sous-titre qui annonce concrètement le genre : *Journal d'un père orphelin*. Ce texte respecte le pacte identitaire entre l'auteur et le « je » qui raconte sa vie, et correspond, dans sa forme d'entrées datées et de longueurs variées, au journal intime. Or, la



subjectivité autarcique fait néanmoins introduire la fiction dans le texte, même si certains détails s'avèrent exacts. Comme l'auteur, le personnage-narrateur se nomme Patrick Chesnais : « Bonjour, je suis Patrick Chesnais, je suis le papa de Ferdinand Chesnais » (89). Les personnages de Coralie<sup>54</sup> et de Josiane<sup>55</sup> appellent le personnage-narrateur « Patrick » (86). De plus, les détails de la vie professionnelle du personnage-narrateur correspondent aux projets réalisés par l'auteur. Il a joué dans les films *Le Scaphandre et le papillon* du réalisateur Julien Schnabel (*Il est où, Ferdinand ?* 129), *La jeune fille et les loups* de Gilles Legrand et *Héros* avec Michaël Yaoun (151). Le narrateur ajoute que le film de Schnabel, qui a été « sélectionné pour Cannes en compétition », est dédié à Ferdinand (162, 166, 182). Ces faits biographiques du personnage se confirment dans la vie de l'auteur : la filmographie de l'auteur sur le site de *L'Intern@ute*<sup>56</sup> confirme ses rôles dans les films mentionnés dans le texte. De plus, la page IMDB du film de Schnabel nomme Patrick Chesnais dans l'un des rôles du film et mentionne Ferdinand Chesnais comme dédicataire.<sup>57</sup>

Toutefois, le texte est une sorte de mélange épistolaire puisque le père s'adresse directement à son fils défunt. Le sujet autarcique présente une énonciation à la première personne qui repose sur une intersubjectivité. Le père développe une sorte de dépendance à cette forme d'écriture hybride sans doute parce qu'il se sent mieux quand il entretient un dialogue direct avec Ferdinand (185-186). Il est impossible de prouver la véracité de chaque détail et fait présenté ou encore que ces conversations aient réellement eu lieu. Le père lui-même ne sait pas comment qualifier ce type d'écriture lorsqu'il confesse qu'il va continuer à

---

<sup>54</sup> Ce personnage porte le vrai prénom de l'ex-épouse de l'auteur et la mère de Ferdinand.

<sup>55</sup> L'auteur utilise le nom réel de sa femme, belle-mère de Ferdinand.

<sup>56</sup> <https://www.linternaute.fr/cinema/biographie/1773828-patrick-chesnais-biographie-courte-dates-citations/>

<sup>57</sup> [https://www.imdb.com/title/tt0401383/?ref\\_=nm\\_flmg\\_tk\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0401383/?ref_=nm_flmg_tk_1)

lui écrire « ce bouquin » le reste de sa vie (258), mais il ressent une proximité renouvelée avec son fils.

Plusieurs textes de notre corpus appartiennent à plus d'un genre. Par exemple, le texte *Adrien hors du silence* de Claude Couderc, qui n'a pas de marque de genre officielle, est décrit sur la quatrième de couverture comme étant « à mi-chemin entre le poème, le journal intime et la chronique ». Le texte *Lettres à mon fils dans l'invisible*, du même auteur, porte le générique « récit », mais sa forme de bribes datées est conforme à la forme diaristique. De plus, les dernières pages du texte constituent une transcription d'une lettre signée que le père reçoit de son fils après son décès (143-145). Le troisième texte de Couderc, *Reste encore un peu* est hybride lui aussi : sous le générique « récit » se présente un texte parsemé d'entrées journalières. Dans chacun de ces ouvrages, le narrateur assume le « je » pour (se) raconter, mais il adresse tous ses textes au « tu », c'est-à-dire à Adrien. Le personnage du père narrateur ne dévoile jamais son nom, mais les indices factuels permettent de l'identifier. En particulier la note de l'auteur qui apparaît dans *Reste encore un peu* explicite le lien entre les personnages-narrateurs et l'auteur. Il se réfère à ses deux premiers livres et même à un film documentaire qu'il a réalisé sur Adrien et ajoute qu'il doit encore écrire « pour lui rendre hommage » (note de l'auteur). Il signale qu'avec le présent texte, son œuvre forme « une trilogie qui témoign[e] de son combat, de ce qu'il fut, de ce qu'il est de toute éternité et de tout ce qu'il nous a donné dans la grâce de son enfance et de son adolescence » (note de l'auteur). L'auteur a recours à une écriture hybride, à la croisée de plusieurs genres dans l'espoir de représenter son fils et le lien avec lui.

Didier Pourquery, l'auteur de *L'été d'Agathe*, rédige un texte hybride qui ressemble à un journal intime parsemé de multiples passages en caractères italiques, des sortes de lettres dans lesquelles il parle directement à sa fille et lui explique ce qu'il ressent et ce qu'il fait depuis son décès. De plus, les trois dernières pages du texte prennent clairement la forme épistolaire : le père rédige une lettre à « [s]on Agathe » (191). Dans le texte, le narrateur précise qu'il prend méticuleusement des notes lors de l'hospitalisation de sa fille et après son décès. Il lui annonce son projet d'écriture dans les dernières lignes du texte : « Il y a tellement de choses que je voudrais te dire ce soir, mon Agathe. Je vais les écrire dans un livre, ça me fera du bien de te les raconter... de te raconter » (193). Cet aveu à la fin renvoie au début du texte et reproduit le cercle de la vie. L'hybridité textuelle donne l'impression que nous assistons par moment à une partie de la conversation privée entre la défunte et le père qui la pleure. Dans ce texte, le narrateur-personnage ne révèle pas son nom, mais se compte parmi le « clan Pourquery » (*L'été d'Agathe* 49). D'autres qualités permettent de confirmer le statut autofictionnel du texte. La situation professionnelle du narrateur Pourquery est évoquée à plusieurs reprises dans le texte. Il est d'abord rédacteur en chef du quotidien *La Tribune* (36). À l'automne 1996, il travaille en tant que rédacteur en chef de *VSD* (45). En 2002, il « travaille jour et nuit sur le lancement du gratuit *Metro* en France » (55) puis en 2007, il accepte un nouveau poste à *Libération* (191). Ce parcours professionnel correspond tout à fait à celui de l'auteur.<sup>58</sup> De plus, lors d'un entretien avec RTL en 2016, l'auteur affirme avoir écrit sur l'expérience personnelle d'avoir perdu sa fille, Agathe, d'une mucoviscidose à

---

<sup>58</sup> <https://www.franceinter.fr/personnes/didier-pourquery>

l'âge de vingt-cinq ans.<sup>59</sup> La quatrième de couverture fournit elle aussi des indices sur l'identité partagée de l'auteur, du narrateur et du personnage : « Vendredi 10 août 2007. Agathe s'est arrêtée de respirer. [...] Sept ans plus tard, moi, son père, j'ai décidé de raconter qui était cette jeune femme vivante, joyeuse et directe. [...] Puis j'ai commencé à écrire. [...] ». Cet extrait est attribué à un individu, « D.P. », dont les initiales renvoient vraisemblablement à Didier Pourquery. L'auteur présente donc des indices textuels entre son expérience réelle et celle du « je » narrateur, ce qui nous permet de qualifier ce texte d'autofiction.

Dans le texte *La gloire d'Inès* de Philippe Delaroche, qui porte la mention générique « récit », le narrateur ne précise jamais son prénom, mais indique qu'il appartient à la famille Delaroche (28). Plus loin, il relate la rencontre avec les gendarmes le jour où il apprend le décès de sa fille :

« Monsieur Delaroche, me dit-il, vous avez une fille qui s'appelle Inès. Pouvez-vous nous dire si elle vit bien à Paris ?  
— Oui, elle vit à Paris... Mais qu'est-ce qui vous amène ?  
(53).

Le personnage porte le même patronyme que l'auteur et les faits vécus par le personnage se vérifient dans la vie de l'auteur. Lors d'un entretien radiophonique accordé à Bernard Lehut de RTL en 2016, l'auteur confirme avoir véritablement perdu sa fille Inès dans les circonstances exactes mentionnées dans son texte. Grâce à ces détails, nous pouvons caractériser cet ouvrage d'autofiction. Par ailleurs, ce texte hybride tient de plusieurs genres littéraires, comme en témoigne la forme à mi-chemin entre une autofiction et une histoire

---

<sup>59</sup> <https://www.rtl.fr/actu/debats-societe/je-voulais-ecrire-sur-la-vie-de-ma-fille-sa-vie-avec-la-maladie-explique-didier-pourquery-7781455150>

familiale et généalogique qui retrace les pères endeuillés à travers l'histoire, est parsemé de lettres rédigées par les amis d'Agathe (283-310), par Agathe de son vivant (47-49, 172-179, 231, 234, 246-247), et même une partie d'un chapitre rédigée par le petit ami de la défunte (41-45).

De même, les textes de Bernard Chambaz mettent en scène un personnage-narrateur qui relate la perte de son fils. Il est important de noter que Bernard Chambaz parle ouvertement de cette mort dans plusieurs entretiens<sup>60</sup> et que les détails qu'il offre sont identiques à ceux évoqués dans les textes. De surcroît, dans *Martin cet été*, l'identité du personnage, du narrateur et de l'auteur est la même : ils partagent tous le nom « Bernard Chambaz ». Le personnage-narrateur reçoit des lettres de condoléances adressées à lui et à sa femme, « Anne et Bernard Chambaz » (*Martin cet été* 98) et signe ses cartes postales de l'initiale « B. » (33). Vincent Colonna note que les auteurs d'autofiction ont parfois recours à des transformations nominales, dont l'abrégement et la troncation (*L'autofiction* 53). Le personnage du père abrège son prénom et n'utilise que l'initiale lorsqu'il s'identifie comme signataire de ces cartes postales envoyées à des proches. L'équivalence onomastique fixe un lien identitaire entre le personnage, le narrateur et l'auteur, et contribue à placer ces textes vers l'autofiction. Cependant, même pour la maison d'édition il semble y avoir une confusion générique, car la première de couverture du texte indique « roman », mais à l'intérieur, sur la page titre, il est question de « récit ». Néanmoins, en vue des indices factuels et de l'homonymie, nous aimerions classer ce texte sous le genre de l'autofiction.

---

<sup>60</sup> Voir notamment l'entretien avec *Des Livres et Vous* (<https://www.youtube.com/watch?v=6G4xJ13H5XA>) où l'auteur parle de la nécessité d'écrire *Martin cet été* et de son travail de deuil (15'08). Dans ce même entretien, il raconte la mort de son fils dont les détails sont exactement les mêmes que dans son texte (19'29).

Pour sa part, le texte *La mort de Lara* de Thierry Consigny est clairement classé par l'éditeur comme un « récit » (en témoignent la première de couverture et la page titre). Les stratégies narratives et discursives employées dans ce texte autofictionnel mettent en valeur le bouleversement identitaire du père pour qui les rites servent à apaiser la douleur de la perte. Lors de son passage sur le plateau de l'émission « Tout le monde en parle » diffusé le 25 mars 2006 sur France 2 pour faire la promotion de son livre, l'auteur explique avoir réellement vécu cette perte et l'avoir écrite et publiée dans ce livre. Il y a donc un rapprochement entre l'auteur et le personnage du père qui ont tous deux vécu la mort d'une enfant nommée Lara, et ce dans les mêmes circonstances. Néanmoins, la fiction entre dans le récit par les détournements. Notamment, ce texte raconte la noyade de Lara du point de vue d'un narrateur extradiégétique sans nom. Tandis que tous les membres de la famille immédiate et élargie portent chacun un nom, le protagoniste, lui, en est dépourvu : « Marie, le père de Lara, Bonbon, Hoynie, Antoine de R., [...] deux frères de Marie, Antoine et Jean-Bertrand » (35). Le père se sent détaché de lui-même après la noyade et il ne peut pas s'approprier son « je » pour s'exprimer. Ce choix énonciatif instaure une distance émotive et témoigne d'une inhabilité à se raconter. Cette incapacité de se nommer et de prendre la parole pousse ce texte vers l'autofiction. L'identité du père s'articule à travers la relation parentale : son nom s'efface, mais est remplacé par le rapport de parenté à la fillette. Autrement dit, il se nomme désormais « père de Lara ». Lara continue à vivre à travers son père qui porte désormais son nom. Cette substitution reflète l'inversion généalogique provoquée par la mort dans la mesure où c'est l'enfant qui donne son nom au parent et non le contraire comme c'est normalement le cas. Ainsi, le père prolonge symboliquement

l'existence de sa fille en prenant son nom pour le sien. Comme dans le texte de Pourquery, ici le personnage du père prend des notes et un projet de rédaction s'affiche vers la fin du récit : « le père de Lara va dans un bistrot près de son agence écrire la fin de ses notes sur la mort de sa fille. [...] [I]l n'y a plus qu'à rédiger » (85). Ceci renvoie au début du texte et referme le cycle de la vie.

Le texte *Tristan* de Didier Mény n'a pas d'indications précises sur le genre, mais la première de couverture spécifie qu'il appartient à la collection « premiers romans ». Le narrateur assume la première personne et raconte sa perte à l'aide du pronom « je ». Cela dit, il ne dévoile son identité nominale sous une forme abrégée qu'une seule fois lorsqu'il expose comment, en voyage à Marrakech avec sa femme, il rencontre un enfant pauvre. Cet enfant se présente et lui demande son nom avant d'essayer de lui vendre des fleurs. Le père lui répond qu'il s'appelle « D. » (48), signe de la troncation identitaire dans l'autofiction dont parle Colonna (*L'autofiction* 53). Réduire son nom propre à une seule lettre manifeste la perte identitaire. En effet, depuis le suicide de Tristan, le père se méconnaît et ne se voit plus dans l'homme qu'il était avant la mort de son fils. Le nom propre est « un universel de l'identité » individuelle, mais il « est aussi un système de relation » (Maranda 16-17). Ainsi, l'effacement du prénom du narrateur apporte deux résultats, l'un sur un niveau individuel, l'autre sur un plan relationnel. Le narrateur rejette son prénom complet et adopte une initiale dont la forme abrégée reflète sa perte identitaire. En effet, il considère que « les pères des enfants morts ne sont plus rien » (Mény 52). Le décès de l'enfant déclenche la disparition du père qui commence par s'auto-enlever son prénom. Notons aussi que la mère du défunt connaît ce même sort : le père n'articule jamais son prénom complet, mais la désigne par la

lettre majuscule « L. », peut-être l'initiale de son prénom réel (10, 18, 48, 91). Le seul protagoniste doté d'un nom est le fils éponyme, qui est au centre du texte et au centre de la vie de ses parents. Sa mort occasionne la troncature nominale ; les relations parent-enfant en souffrent et les identités parentales s'estompent. Cependant, l'effacement de l'identité nominale du narrateur n'est pas complet puisque l'initiale fonctionne comme un masque qui lui permet de s'identifier tout en dissimulant sa vraie identité. Le père panse ses blessures et se protège du chagrin de la perte en se séparant de son nom entier. De même, il conserve aussi un vestige du passé : c'est l'initiale du nom que son fils a connu, donc elle symbolise un lien au passé qui survit à l'éclatement identitaire. Cette initiale peut relier le personnage à l'auteur dont le prénom commence par la même lettre et qui confirme avoir perdu un fils nommé Tristan.<sup>61</sup> L'abréviation onomastique du personnage représente une des « transformations onomastiques subtiles » (Colonna, *L'autofiction* 43) qui suffit à rattacher le personnage à l'auteur et à qualifier ce texte d'autofiction.

Enfin, *Le Fils* de Michel Rostain se distingue des autres textes de notre corpus par un procédé énonciatif fort subtil : le père devient un personnage de sa propre vie laquelle est narrée par son fils défunt. Précisons que l'auteur confirme lors d'une interview accordée à l'émission *Le grand entretien* et diffusée sur France Inter le 25 février 2011 qu'il a réellement perdu son fils et que cette mort l'a poussé à rédiger son texte *Le Fils*.<sup>62</sup> Lors d'un autre entretien, celui-ci accordé à la Librairie Dialogues et diffusé sur leur chaîne YouTube,<sup>63</sup> Rostain précise que son livre est sous-titré « récit », ne voulant pas insérer sur la page de

---

<sup>61</sup> L'article paru dans *Le Bien public* de Dijon, intitulé « Dijon : Didier Mény publie son troisième ouvrage », précise que l'auteur a perdu son fils Tristan.

<sup>62</sup> <https://www.franceinter.fr/emissions/le-grand-entretien/le-grand-entretien-25-fevrier-2011>

<sup>63</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sfATSwTg3cs>



couverture le terme « roman » parce que l'histoire s'est réellement passée. Il avait besoin de la distance nécessaire pour parler du deuil, des regrets, de la mort et n'avait pas envie de faire un témoignage. Il ajoute que ce n'est pas non plus un livre thérapeutique pour lui. De plus, dans les remerciements à la fin du texte, l'auteur spécifie : « ce livre m'est venu sous la forme d'un récit, mi-réalité, mi-fiction » (153). Ainsi, le biographème de la mort du fils est ancré dans la réalité du personnage du père et de l'auteur. Dans ce texte, il existe « une affinité troublante [...] entre le récit et le deuil — tant il est vrai que la mort, aussi bien que l'écriture, assigne une limite, et donc une forme, à l'existence » (Chaudier 107). Le choix narratif, par exemple, témoigne d'une remise en cause des formes énonciatives acceptables dans le cas d'une mort prématurée. En effet, Lion, qui est subitement mort d'une méningite foudroyante, narre d'outre-tombe le chagrin de ses parents et partage surtout ce que vit son père qu'il nomme Michel (62, 89), prénom partagé avec l'auteur. En fait, c'est par le narrateur posthume que l'aspect fictionnel s'introduit à la trame narrative. Le choix narratif expose l'aspect « fictionnel », terme qui « désign[e] l'utilisation de la fiction comme fonction élucidante » (Viart 130). Cependant, Anne Strasser en conclut que

si chacun invente la parole posthume de l'être perdu et s'éloigne ainsi d'une prétendue véracité, c'est pour mieux non seulement approcher cet être perdu, mais surtout exprimer le chagrin, faire « travailler » l'écriture à ce chagrin, comme une des modalités du travail de deuil. (« Quand le récit de soi » n.p.)

Ce procédé facilite aussi un rapprochement de l'enfant : celui-ci retrouve une voix et soutient son père depuis une sorte d'au-delà. Ce type de narration « not only gives them [the deceased] a voice, but gives them a place in the story itself as a character, rather than an

object whose story exists only in the past, to be rediscovered and retold by others » (Bennett 465). Le fils narre depuis sa position liminale, à la frontière de la vie et la mort, et de l'hétérodiégèse et l'homodiégèse. Le personnage du père ne maîtrise ni le chaos<sup>64</sup> de sa vie, ni sa voix, et donc est incapable d'assumer le pronom « je ». Dès lors, le narrateur relate les paroles, les pensées et les émotions de son père. Il le prend en charge puisqu'il dépend totalement de lui pour s'exprimer. Ceci montre la violence du deuil : le père est lié au fils malgré la mort, mais ne peut pas en parler lui-même. C'est ainsi que la fiction entre dans le texte qui à la base présente un biographème réel.

### 1.5.2 La formule titulaire

Il est intéressant de noter que le nom de l'enfant défunt apparaît dans près de la moitié des textes à l'étude. Léo Hoek propose que le titre d'un ouvrage constitue l'« [e]nsemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé » (*La marque du titre* 17). Gérard Genette approfondit cette définition et identifie quatre fonctions de cet élément paratextuel : l'identification, la désignation, la connotation, la séduction (Genette, *Seuils* 96-97). La formule titulaire identifie le livre et lorsque le nom de l'enfant y figure, l'objet-livre se rapproche de la sépulture. En effet, ils désignent le sujet — ici l'enfant défunt —, le présentent et le pérennisent. Le titre fournit également des informations thématiques (sur le contenu) et rhématiques (sur la forme) (Genette, *Seuils* 93). Parmi les textes de notre corpus, le titre a tendance à décrire le contenu et donc ressort de l'ordre thématique littéral. Dans les

---

<sup>64</sup> Voir notamment les pages 11, 13, 22, 65, 72 et 129. Ironiquement, le chaos de la mort est remis en ordre grâce à un phénomène naturel chaotique. Étant donné la soudaineté du décès, les parents ont fait des choix funèbres à tâtons, sans savoir les souhaits de leur fils. Ils font inhumer la majorité des cendres, et, conseillés par une amie de Lion, dispersent l'autre partie au pied d'un volcan islandais. L'éruption de ce volcan, Eyjafjallajökull, le 15 avril 2010 ramènent les cendres en France et réunissent à nouveau la famille (151).

cas de *Tristan*, *Martin cet été*, *La gloire d'Inès*, *Il est où, Ferdinand ?*, et *Adrien hors du silence*, le titre « désign[e] sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre » (Genette, *Seuils* 86). Genette précise que les titres littéraires sont dépouillés de détours « au point parfois d'indiquer par avance le dénouement » (Genette, *Seuils* 86), comme le montre *La mort de Lara*, même si, dans le texte, l'événement tragique a lieu dans les premières pages.

De surcroît, le titre *Tristan* de Didier Mény revêt notamment une connotation générique qui évoque « le nom unique du héros en tragédie (*Horace*, *Phèdre*, *Hernani*, *Caligula*) » (Genette, *Seuils* 94). Dans le mythe littéraire, Tristan meurt de chagrin, se croyant abandonné par sa bien-aimée, Iseut. Ainsi, ce nom est en soi celui d'un personnage tragique. Le choix de titre, associé au fait que tout au long de ce texte, le père écrivain évoque des personnages de tragédies grecques,<sup>65</sup> confirme l'allusion intentionnelle.

Si le nom de l'enfant défunt n'apparaît pas dans le titre, il y est parfois plus subtilement. L'usage d'un verbe conjugué à la deuxième personne du singulier et à l'impératif dans le titre *Reste encore un peu*, implique nécessairement que cette supplique est destinée, vraisemblablement à l'enfant. Ceci se confirme lorsque le père écrivain relate les derniers mots dits à Adrien avant qu'il ne meure d'un cancer : « Adri, Adri, mon petit champion, reste encore un peu avec nous ! Reste ! » (187). Adrien est donc implicitement présent dans le titre. De la même façon, le titre du texte de Michel Rostain, *Le Fils*, fait bien

---

<sup>65</sup> Les figures des tragédies grecques sont présentes dans le texte dès la page 20 où le père compare son fils au héros, Achille : « Tu étais Achille, je suis Priam plutôt que Laërtes ». Plus loin le père évoque l'Odyssée et l'Iliade du poète Homère (35), les personnages d'Achille, d'Ulysse et d'Hector (35-38) ainsi que d'Orphée (59). Le père rappelle également qu'Achille a appelé le nom de sa mère, Thétis, lorsqu'il pleurait Briséis (88). En regardant un tableau de Rembrandt, le père retrace l'histoire d'Artémise qui a fait de son corps le tombeau de son époux, Mausole (95-96). Enfin, le père évoque Antigone (96).

évidemment référence à Lion, le fils emporté soudainement par une méningite. Cependant, Stéphane Chaudier remarque :

le possessif (« mon fils », « notre fils ») ou l'indéfini qui enracine l'exemplarité dans le particulier (« un fils ») sont évincés au profit du défini : Le Fils (et la tradition typographique française renforce l'effet, elle qui oblige, dans les titres, à faire porter la majuscule au nom qui suit l'article défini, et à lui seul). (107)

Dès lors, l'expérience personnelle et particulière vécue par le personnage du père de Lion s'universalise. Lion est *Le Fils*, mais *le fils* n'est pas que Lion, il représente tous ceux emportés prématurément par la mort. À ces exemples s'ajoutent celui du titre *Lettres à mon fils dans l'invisible* où l'omission nominale efface en quelque sorte l'enfant. Dans cet exemple, l'enfant est présent uniquement par la relation au père écrivain. Son lien de « fils » et le déterminant possessif « mon » le placent dans un rapport familial avec le père. Ce titre met en lumière un enfant sans nom qui n'est qualifiable qu'en fonction de son invisibilité. Il est hors de vue et hors de portée.

### 1.5.3 Les noms sacrés

Suite à la perte de son enfant, le narrateur forestien constate que « les morts perdent d'abord le droit d'être nommés » (*L'enfant éternel* 393) et leur « identité, dès l'instant du trépas, se dissout, se défait » (*Toute la nuit* 57). Les pères qui continuent à prononcer et à écrire le prénom de leur enfant après leur décès résistent délibérément à l'oubli et au silence. Au sein des récits de soi, les pères endeuillés montrent comment leur relation avec le nom de l'enfant continue après le décès en l'utilisant dans divers contextes. Par exemple, dans quelques textes de notre corpus, le père endeuillé écrit le nom de son enfant dans le sable.

Lors de son voyage dans le désert, le père de Tristan accomplit cet acte : « J'ai attendu d'être seul, en retrait du groupe, et j'ai écrit ton nom sur le sable. Les sept lettres de ton nom. C'est le vent qui les effacera. Bientôt » (Mény 83). Ce rite personnel qui se déroule hors de la vue des autres personnes n'est qu'une matérialisation temporaire de la présence de Tristan. Le père sait d'avance que sa tentative de donner à son fils une forme concrète en écrivant son nom n'aura pas d'impact durable, mais s'y aventure néanmoins parce qu'il a passagèrement besoin de sentir et de voir la présence de son fils pour ne pas oublier. Ce geste est un engagement par lequel le père fait acte de mémoire. Il s'achemine vers un accomplissement de ce rite scriptural plus permanent et plus public : l'écriture et la publication de son texte.

L'acte d'écrire le nom de l'enfant peut aussi être une façon d'interpeller cette personne. C'est, par exemple, l'expérience du père d'Adrien qui écrit « en lettres immenses sur le sable : "ADRIEN COUCOU..." » (Couderc, *Adrien hors du silence* 17). Cette inscription familière est adressée à l'enfant de manière à attirer son attention et à engager une sorte d'échange ou de dialogue, comme si l'enfant était encore vivant ou existait au-delà de la mort. Pascal Hintermeyer estime que « par la rémanence du nom qu'ils incarnent, portent et illustrent, les hommes transcendent les limites physiques de leur existence et parviennent à franchir le seuil le plus inexorable, la mort » (« Morts en exemple » 1628). Le nom « est le signe de la permanence d'une individualité en dépit de la mort » donc l'écrire symbolise triompher de la mort et donc « l'identité perdue au-delà de la mort » (Hintermeyer 1628). Le père continue d'utiliser le nom et, par conséquent, immortalise son fils.

Les pères disent souvent ressentir la présence de l'enfant, comme si celui-ci l'accompagnait, un sentiment amplifié par la présence de la pierre tombale, et de ce qu'ils

nomment parfois « reliques »<sup>66</sup> ou « fétiches » (Forest, *Toute la nuit* 157), c'est-à-dire des objets ayant appartenu à l'enfant ou même des photos. En plus d'avoir une présence ubiquiste, l'enfant acquiert une qualité divine en passant du monde des vivants à celui des morts : « [u]n enfant malade peut aisément passer pour un saint. Un enfant mort peut sans mal être pris pour un dieu » (*Tous les enfants sauf un* 81). Le père endeuillé dans le texte de Delaroche inscrit sa fille dans un contexte socioculturel et historique plus large lorsqu'il rappelle la prépondérance du nom Inès, notamment en Asie chrétienne où celui-ci a servi pour désigner l'une des premières saintes japonaises et une martyre vietnamienne (85). Ces trois femmes au même nom trouvent toutes des fins tragiques ; le père en déduit alors qu'il existe un degré de corrélation : « appeler sa fille Inès, c'est donc malgré soi braver le sabre » (86). Si elles partagent un nom, elles partagent également certaines caractéristiques, notamment leur statut vénéré. Comme la sainte et la martyre dont elle est l'homonyme, Inès est élevée au rang d'être sacré par sa mort. Cependant le père souligne aussitôt un autre sens, celui qu'il prend en kabyle, langue d'un groupe ethnique en Algérie : « “inès” signifie “dis-lui”, “il dit” ou “dit-il” » (86). Le mot « inès » exprime une prise de parole parfois destinée à la personne représentée par le pronom indirect. Ce mot est omniprésent dans les conversations et « ponctue la palabre, assigne le locuteur » (86). Le nom d'Inès renvoie alors au dialogue et à la parole. Il n'est pas surprenant alors que le père rédige l'histoire de sa vie et de sa mort. Le père ajoute : « C'est le prénom d'Inès que Stéphanie, la grande sœur

---

<sup>66</sup> Plusieurs pères endeuillés emploient ce terme dont l'étymologie latine signifie « restes ». En effet, est relique « ce qui reste, après sa mort, du corps d'un saint ou d'un martyr ; objets ayant été à son usage, instruments de son supplice, considérés comme des objets sacrés et auxquels on rend un culte » (CNRTL « relique »). Posséder ces précieuses reliques signifie alors détenir un lien physique avec le sacré. L'usage du mot permet aux narrateurs d'attribuer un caractère sacré à la fois à l'enfant et aux objets. Des exemples de pères écrivains qui se servent du mot « relique » apparaissent dans plusieurs textes : *Il est où Ferdinand ?* (59), *Martin cet été* (71), *Le Fils* (57), et *Lettres à mon fils dans l'invisible* (38).

adoptive, a choisi pour sa fille née au Brésil. Entre tous, il rayonne d'un prestige singulier » (88). Cet hommage à la défunte est une façon de garder en vie son souvenir.<sup>67</sup> L'enfant brésilienne, son homonyme, hérite d'un prénom à l'histoire riche partagé avec des femmes remarquables qui sortent de la sphère du profane.

Le narrateur chez Patrick Chesnais rapproche explicitement son fils défunt, Ferdinand, à une figure sacrée. Le jour de la Saint-Ferdinand, le père écrivain visite la tombe de son fils qui porte le prénom du saint. En quittant ce lieu, il les confond et appelle le défunt « saint Ferdinand » (*Il est où Ferdinand ?* 185). Lion, le défunt dans le texte *Le Fils* de Michel Rostain, reçoit lui aussi accordé le titre « saint » (141). Aux yeux de leurs pères, ces enfants morts correspondent à des individus ordinaires élus de Dieu, reconnus et élevés au rang suprême par l'Église catholique.

### **1.5.3.1 Variantes onomastiques : L'enfant oiseau**

Outre les prénoms de l'enfant défunt, les variantes de leur nom et les sobriquets participent à la présentification et à la sacralisation du disparu. Près de vingt ans après la mort de son fils Martin, le père constate, pendant un voyage où il traverse plusieurs états américains à vélo, que le nom de son fils est au cœur de nombreuses villes :

il ne faut pas continuer vers Martinsburg malgré le nom de Martin au trône du hit-parade des noms de lieux. Un inventaire de toutes les variantes sous la forme de Martinsburg, Martinstown, Martinsville, Martinez, voire Martin tout court, le répertoire dans près de deux États sur trois. (114)

---

<sup>67</sup> Ceci nous rappelle également les croyances des sociétés dites primitives où « on pensait volontiers que l'âme d'un défunt, à l'issue de la période de deuil, rejoignait le monde des ancêtres. Elle y séjournait durant une longue durée, à peu près celle pendant laquelle les esprits des survivants conservaient le souvenir distinct de son existence passée, puis elle était susceptible de s'installer dans un nouveau corps à l'occasion d'une naissance » (Hintermeyer, « Exemples des morts » 1629).

Il recherche — consciemment ou non — des signes de Martin et, grâce à ces noms de villes, il a l'impression d'être en sa compagnie constante. Les références au monde ornithologique ne font qu'intensifier ce sentiment. L'oiseau du même nom, le martin-pêcheur, se manifeste régulièrement pendant le voyage. À vrai dire, c'est l'image d'un martin-pêcheur, suivi immédiatement de celle de Martin qui ouvre le texte. Le père observe attentivement les oiseaux tout au long de son périple,<sup>68</sup> et en particulier, admire le martin-pêcheur. Le nom français et anglais de l'oiseau figure à maintes reprises dans le texte : en plus d'apparaître dans le titre, le mot « Kingfisher » est peint sur son vélo (19, 90, 310) et désigne le motel où les parents séjournent (15, 40, 116). Par ailleurs, le père écrivain note que l'espérance de vie du martin-pêcheur ne dépasse pas les quinze ans (126), ce qui rappelle sans doute la durée de vie de Martin, mort à 16 ans. De surcroît, lorsque le père apprend d'un ami que les oiseaux « disent que les morts ressusciteront » (294), il comprend que « nos enfants reviendraient sous la forme d'oiseau, même le plus petit, le *hummingbird* [...], *hummingbird* ou colibri » (294). Le père consulte les dessins de Jean-Jacques Audubon,<sup>69</sup> l'un des premiers ornithologues d'Amérique du Nord, et remarque que « les oiseaux en général et le martin-pêcheur en particulier semblaient vivants » (295). De plus, il conclut que les oiseaux sont les réincarnations des enfants morts, ce qui implique que Martin renaît sous la forme d'un martin-pêcheur. Il y a ici un rapprochement à faire entre les enfants qui reviennent sous forme d'oiseau et la figure sacrée de l'ange. En effet, généralement cet animal ailé s'impose comme symbole de liberté qui, tout comme l'ange, est l'intermédiaire entre le terrestre et le

---

<sup>68</sup> Le père commente souvent la présence d'oiseaux : quelques exemples se trouvent aux pages 21, 47, 80, 83, 131, 141, 153, 155, 169, 182, 204, 254 et 251.

<sup>69</sup> Selon Carol Rigolot, Audubon « est le prince de l'ornithologie, pour avoir conçu et réalisé le vaste projet de dessiner tous les oiseaux qui peuplent les États-Unis » (248).



céleste. Dire que l'enfant se réincarne en oiseau signifie qu'il appartient aux mondes profane et sacré.

Après avoir compris cela, le père écrivain transcrit trois pages de citations venant de divers textes, poèmes<sup>70</sup> et chansons, dont certains intitulés *Kingfisher* et d'autres qui portent tout simplement sur les caractéristiques ou le comportement du martin-pêcheur (296-299). Le but ici n'est pas de se rattacher à une lignée de pères endeuillés, comme nous pouvons l'observer avec les intertextes et références à Hugo et Mallarmé, par exemple, mais plutôt d'associer son fils à une image présente dans l'imaginaire littéraire et artistique international au fil des siècles.<sup>71</sup> Martin est omniprésent dans sa mémoire et sa vie comme le martin-pêcheur l'est dans le monde artistique et dans le paysage américain.

À la fin du voyage à vélo, le lien entre le fils défunt et le martin-pêcheur s'approfondit lorsque Martin se manifeste et ne répète qu'un seul mot, *kingfisher* :

Martin, nous l'avons revu encore quelques minutes avant qu'il s'en aille comme il était venu. Il a souri à sa mère, il a murmuré plusieurs fois le nom Kingfisher peint en lettres vert menthe sur le cadre de mon vélo, Kingfisher Kingfisher Kingfisher, et si vous le répétez sans vous arrêter il arrivera un moment où insensiblement vous entendrez Fisherking et Fisherking c'est le Roi pêcheur qui plaisait tellement à Martin. (310)

---

<sup>70</sup> L'un des poèmes qui figurent parmi ces références, *The Kingfisher* de Charles Olson, est également cité à la page 16 : « Depuis que je l'ai lu, je n'ai pas oublié le grand poème américain où les morts sont en vie, cueillent des myrtilles dans les montagnes noires et racontent des histoires qui leur sont arrivées en chemin : *la lumière de l'aurore est devant nous ! / mais le martin-pêcheur vola vers l'ouest...* ».

<sup>71</sup> Le narrateur transcrit par exemple, des extraits des ouvrages d'Irving Washington (1783-1859), de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), de Walt Whitman (1815-1892), de Katherine Mansfield (1888-1923), d'Amy Clampitt (1920-1994) ainsi que les paroles de *Kingfisher Call Me* (2013) du groupe néo-zélandais, The Ruby Sons [sic].

Ce mot qu'il répète fait référence à plusieurs choses à la fois, tant au vélo du père qu'au film, *Fisherking*, que Martin aimait bien. Par un effet de répétition, les mots *king* et *fisher* se mêlent et forment le mot *fisherking*, l'inverse du nom de l'oiseau. Ainsi, l'apparition tisse un lien entre les substantifs *Kingfisher*, représentatif du présent qui désigne l'activité préférée du père, et *Fisherking*, mot associé au passé et qui dénote le film préféré du fils. Le *Fisherking* ou roi pêcheur renvoie, en outre, au personnage des légendes arthuriennes. Le roi pêcheur, aussi appelé le roi blessé, figure parfois comme un seul personnage qui ne peut avoir d'enfant à cause d'une blessure à l'aîne. D'autres fois il s'agit de deux personnages, père et fils, tous deux blessés. Le roi pêcheur symbolise donc la fin de la lignée et représente une blessure dont on ne guérit pas.

L'image de l'oiseau est une image puissante qui revient dans *Il est où, Ferdinand ?* de Patrick Chesnais, cette fois-ci comme sobriquet du fils du narrateur endeuillé :

Quand tu étais petit, et même un peu plus tard, je t'appelais  
« Birdy ». « Birdy » parce que tu me faisais penser à un oiseau,  
un petit oiseau qui allait s'envoler, avec cette agitation des  
mains. [...] C'est pour ça que parfois je t'appelais « Birdy ».  
Parce que j'avais peur que tu t'envoles... [...] Mais là,  
« Birdy » s'est envolé définitivement. (21-22)

Les gestes de l'enfant suggèrent que celui-ci se préparait, dès l'enfance, pour son envol permanent, c'est-à-dire à la mort. Le père s'en est rendu compte et lui a accordé ce surnom. Lorsque « Birdy » meurt, il prend alors son envol. De cette manière, la transformation ornithologique ressemble à une métamorphose angélique aussi : l'enfant oiseau, grâce à ses mains qui agissent comme des ailes, s'apparente à un être ni totalement terrestre, ni totalement céleste. Après la mort, l'enfant n'appartient plus complètement à la sphère

terrestre, mais il laisse ses effets personnels. C'est par l'intermédiaire de ces objets que le père réussit à maintenir le lien avec le défunt.

## Chapitre 2 : Le dispositif rituel

### 2.1 L'espace du rite

Les rites agissent comme des « protocoles » (Thomas, *Rites de mort* 7) qui guident notre quotidien et « marquent les temps forts de la vie personnelle (naissance, mariage, décès) ou de la vie collective (intronisation d'un chef, commémoration d'un événement) » (Thomas, *Rites de mort* 7). Les rituels funéraires qui font partie de ces protocoles exigent, pour être efficaces, d'une part la participation des membres du groupe, d'autre part, un lieu où les paroles et gestes prescrits peuvent être mis à exécution. En effet, la ritualité et les activités de deuil reposent sur la géographie de la mort qui répartit les espaces entre les vivants et les morts. La crainte de la mort, et en particulier la répulsion associée au corps en putréfaction, se trouve à l'origine de ce schisme qui place d'un côté les endroits appartenant aux vivants, et de l'autre, ceux appartenant aux morts. Autrement dit, la peur de l'anéantissement et l'hygiène<sup>72</sup> motivent la division des lieux.

Les espaces des vivants sont assujettis à la mort aussi bien qu'aux rites qui en résultent : « le rituel marque un lieu. L'on peut dire qu'il découpe un lieu dans un espace et qu'il différencie ce faisant un dedans et un dehors, qu'il suppose la manipulation d'un seuil, qu'il instaure une limitation et établit une limite » (Baudry, *La place des morts* 63). Les rites sont donc des vecteurs schismatiques qui occasionnent la division spatiale. Cependant, pour d'autres sociologues, les lieux sont inhérents et insécables au rite puisque celui-ci « [est] un système codifié de pratiques, sous certaines conditions de lieu et de temps, ayant un sens

---

<sup>72</sup> Le cimetière moderne, le lieu emblématique des morts, se situe, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, en périphérie de la ville alors qu'auparavant il occupait une place centrale (Bersay 92 ; Michaud Nérard, *La révolution de la mort* 243). Ce déplacement, motivé par des raisons hygiéniques, montre l'évolution du rapport entre les vivants et les morts, surtout la proximité acceptable ou tolérable, car persiste à cette époque la peur que l'âme du mort rôde. Assigné un lieu au mort, un espace éloigné de celui des vivants, reste alors nécessaire.

vécu et une valeur symbolique pour les acteurs et ses témoins, en impliquant la mise en jeu du corps et un certain rapport au sacré » (Maisonneuve 12). Le dispositif rituel, c'est-à-dire le lieu et le décor, joue un rôle considérable dans les rites de deuil ; tout comme la scène et le décor constituent une partie intégrale au théâtre, les lieux le sont aussi pour les rites et le travail de deuil. Ils relient physiquement et objectivement l'espace du rite au sacré. Détachée de la définition religieuse, la notion de sacré ici renvoie à la vérité, à l'admiration et à la sensation « d'inconnu développé en marge de la conscience [qui incite] l'impression de mystère » (Otte 16). Ce rapport au sacré se trouve aussi bien partagé entre les vivants et les lieux qu'entre les vivants et certains objets. Dans le prochain chapitre, nous reviendrons sur les objets et le sacré lorsque nous examinerons le rapport fétichiste que certains écrivains maintiennent avec les objets ayant appartenu à leur enfant.

Ce qui revient dans les deux points de vue sur les lieux des rites est l'idée d'influence humaine, de « mise en scène » et de « manipulation » (Larouche 34). Les vivants exercent leur pouvoir face à ces espaces, en les organisant et en les présentant comme des décors agencés pour leur confort et leur soulagement. En fait, Jean-Hugues Déchaux aborde la relation entre les souvenirs et les espaces lorsqu'il traite des rites funéraires : « [p]armi les supports de la mémoire, les lieux ont une place de choix. Ils dessinent des espaces qui concentrent des souvenirs et au travers desquels la mémoire se donne à lire » (*Le souvenir des morts* 178). Les espaces des morts comme les espaces des rites existent davantage pour rappeler aux vivants l'existence et la mémoire des trépassés.

Dans sa préface au livre de Louis-Vincent Thomas intitulé *Les chairs de la mort*, Jean-Marie Brohm montre que la territorialisation est la responsabilité des vivants. Il catégorise les

espaces selon leur affiliation et identifie quatre types de lieux de morts : les lieux de conservation, les lieux mythologiques, les lieux psychiques et les lieux surnaturels (30-31). Les vivants retiennent évidemment le pouvoir dans l'attribution et la répartition des lieux, surtout ceux conçus pour abriter les morts et accompagner les vivants. Ces catégories offrent une première perspective dans l'analyse des espaces. Toutefois, seuls les lieux de conservation, notamment le cimetière, nous intéressent dans ce chapitre. Pour les écrivains du corpus, il n'est jamais question ni de lieux mythologiques ni de lieux surnaturels sans doute parce que ceux-ci ne sont pas ancrés dans la réalité, mais dans l'idéal et l'inaccessible. Les narrateurs n'évoquent jamais, ou que très rarement, le monde des morts et de l'au-delà. Lorsqu'ils parlent du lieu où se trouve leur enfant défunt, ils le font délicatement, souvent en suggérant la mort par un euphémisme comme « il est ailleurs ». Les lieux psychiques prennent la forme d'objets qui rappellent le trépassé, telles les urnes funéraires et les représentations (picturales et sonores) de l'enfant.<sup>73</sup> Puisque les narrateurs de notre corpus sont tous, à une exception près, vivants et doivent évoluer dans les espaces des vivants, il faut donc une perspective qui prend parallèlement en compte les lieux des vivants et ceux des morts.

La façon dont Karine Roudaut découpe les lieux paraît plus adaptée à notre analyse des textes. Ses entretiens avec des individus endeuillés relèvent deux types de lieux qui constituent la topographie mémorielle : les lieux de rupture et de mémoire. Pour Roudaut, le lieu de rupture est soit « un espace de vie transitoire », de désadaptation temporaire, soit un

---

<sup>73</sup> Nous examinerons l'usage de ces images, en particulier les photos et les films, dans le chapitre 4.

changement d'espace de vie avec une signification fonctionnelle et symbolique (*Ceux qui restent* 106-107). Les lieux de mémoire peuvent prendre trois formes :

1. la maison familiale,<sup>74</sup> symbolique parce qu'elle atteste du lien de parenté, de l'appartenance au groupe et de l'enracinement (*Ceux qui restent* 103) ;
2. le lieu de vie ou le lieu de vacances<sup>75</sup> où le mode de vie est allusionnel à la mémoire (*Ceux qui restent* 104) ;
3. le lieu de commémoration ou d'hommage, caractérisé d'une valeur symbolique facilitant une communication (*Ceux qui restent* 104-105).

Cette dernière forme est très vague : un endroit est un lieu de commémoration lorsqu'il remplit deux conditions : il faut que la dimension symbolique prime et que la mémoire soit célébrée pour contrer les effets de l'oubli (104). Ceci nous est en quelque sorte problématique puisque les deux premières formes de lieux de mémoire peuvent également être le théâtre de rites commémoratifs. Dès lors, ils sont aussi des lieux de commémoration. Nous l'observons chez les écrivains qui accomplissent des rites à la maison et dans la chambre de l'enfant, deux endroits caractérisés par leur symbolisme et par le fait qu'ils ouvrent vers un échange entre les vivants et le défunt. Alors que Roudaut considère les lieux de commémoration comme une forme de lieu de mémoire, nous préférons élargir le terme de façon à ce qu'ils soient synonymes. La mémoire et la commémoration sont complémentaires dans la mesure où la première est une réaction contre l'oubli (Cottret et Henneton 14) et la

---

<sup>74</sup> Dans son ouvrage *Ceux qui restent* Roudaut fait une distinction entre la maison de famille, un lieu qui « atteste des liens de parenté et témoigne d'une appartenance au groupe », et « contient le lieu des origines où s'enracine une ascendance » (101) et la maison familiale, une « maison de famille en devenir » (103).

<sup>75</sup> Ces lieux sont presque toujours associés aux femmes veuves et plutôt âgées. Les lieux de vie marquent la « "continuité" de la vie quotidienne et des usages » alors que les lieux de vacances, qui signalent l'interruption de cette continuité, « attestent du lien du couple » et sont « investis des projets fait ensemble pour la retraite » (Roudaut, *Ceux qui restent* 104).

seconde est la manifestation de cette réaction qui nécessite une mise en scène de la mémoire, une symbolisation, voire une théâtralisation. Commémorer, c'est avant tout « *faire mémoire* » (Déchaux, *La fin du culte des morts* 280), autrement dit, agir plutôt que de dire. Déchaux considère l'acte commémoratif dans un sens restreint : c'est un acte symbolique et public. Le sociologue place une énorme importance sur l'acte de fleurir la tombe, par exemple, sans considérer qu'un individu puisse commémorer le défunt dans un autre espace plus privé ou personnel. Au contraire, dans le cas des écrivains du corpus à l'étude, nous observons une commémoration intime qui se déroule dans des lieux familiers et privés. Il s'agit d'un choix délibéré, le produit d'un « ensemble de choix qui s'apparente à une stratégie d'affirmation identitaire plus ou moins consciente » (Cottret et Henneton 15). Les écrivains évoquent certains lieux de commémoration pour rappeler le lien filial et l'appartenance intergénérationnelle. Enfin, commémorer « est une activité étrange, qui oscille entre la présence et l'absence » (Ozouf 17). Cet aspect de la commémoration est essentiel surtout en ce qui concerne les lieux puisque ceux-ci sont investis de souvenirs de l'enfant défunt, ce qui a effet de présentifier le trépassé, et, paradoxalement, de rappeler son décès. Ainsi, pour ne pas oublier l'enfant, les écrivains doivent le commémorer et le dispositif rituel fonctionne comme support à la mémoire. Nous emploierons donc au même titre les termes lieu de mémoire et lieu de commémoration.

À la lumière de ce qui précède, il nous apparaît que Roudaut polarise les lieux et, ce faisant, semble faire abstraction d'un espace essentiel dans la perte et le deuil : le lieu du décès. Dans la topographie mémorielle et commémorative, cet espace est indéniablement l'un des plus importants puisqu'il forme un lieu de transit tant pour l'enfant que pour le père.



Pour l'enfant, ce point géographique marque la transition entre la vie et la mort. Par conséquent, il marque également un changement dans le statut du père : c'est ici qu'il devient père endeuillé. Ce lieu change la donne sociale du groupe et de la famille : il est l'endroit géographiquement repérable d'une l'évolution abrupte et inattendue.

## **2.2 Lieu de transit et lieu de décès**

La catégorisation des lieux proposée par Karine Roudaut polarise et simplifie les espaces importants aux endeuillés, plaçant d'un côté les lieux de commémoration et de l'autre ceux de rupture. Dès lors, nous proposons de rajouter une autre forme d'espace observée dans les textes à l'étude. Certains lieux ne sont ni lieu de mémoire ni de rupture. En particulier, les lieux de décès ou ceux étroitement liés à la mort, telle la chambre d'hôpital où l'enfant a séjourné avant de mourir, n'appartiennent à aucune des catégories. Ces lieux se rapprochent en quelque sorte de ce que Marc Augé considère des non-lieux. Résultat de la surmodernité, notamment de l'excès de temps, d'espace et d'individualité, les non-lieux permettent une identité provisoire et anonyme, et s'opposent aux lieux anthropologiques, c'est-à-dire aux espaces qui se veulent identitaires, relationnels et historiques (100). Augé donne spécifiquement comme exemple les réseaux de moyens de transport et les transports eux-mêmes :

Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, gares, aéroports), que les moyens de transport eux-mêmes (voitures, trains ou avions). Mais également, les grandes chaînes hôtelières aux chambres interchangeables, les supermarchés ou encore, différemment, les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète. (48)

Tout ce qui touche au « passage, [au] provisoire, [à] l'éphémère » (101) englobe un non-lieu. Alors qu'Augé distingue deux réalités qui correspondent aux non-lieux, à savoir des espaces et des relations entretenues entre les passagers et ces espaces, nous ne traiterons que du premier. L'attrait des non-lieux vient du fait qu'ils accordent une liberté aux passagers qui se retrouvent tellement entourés d'autres personnes qu'ils passent incognito. Il faut spécifier, toutefois, que les non-lieux n'existent pas sous forme pure : « Dans la réalité concrète du monde d'aujourd'hui [...], les lieux et les non-lieux s'enchevêtrent, s'interpénètrent. La possibilité du non-lieu n'est jamais absente de quelque lieu que ce soit. Le retour au lieu est le recours de celui qui fréquente les non-lieux » (134). Il en va de même pour les lieux de commémoration et de transit : ils s'imbriquent, peuvent se confondre, car ce qui est un lieu pour un individu peut être un lieu de transit pour un autre.

Cette idée de non-lieu nous fournit un point de départ dans la considération des lieux de décès. Ceux-ci constituent, de notre point de vue, des lieux de transit. Dans les textes à l'étude chaque mort se produit dans un endroit où prime la dissimulation identitaire, relationnelle et historique. Ainsi, nous considérons ces espaces, à savoir, l'autoroute et la voie ferrée, des lieux de transit. Par lieu de transit, nous entendons les endroits qui, à l'instar des non-lieux, ne sont ni historiques ni identitaires et qui permettent un transit anonyme d'un point géographique vers un autre. Par contre, ils doivent être relationnels puisqu'ils dépendent de la relation entre l'individu vivant et la personne défunte. Sans ces liens sociaux, souvent familiaux, le lieu de transit reste un non-lieu. En raison de leur nature transitoire et éphémère, les lieux de transit sont inaptes et inadéquats à la mise en pratique de rituels qui

exigent la participation d'un grand nombre d'individus pendant une période prolongée. Néanmoins, les personnes endeuillées insistent pour y pratiquer des rites qui, comme la floraison du lieu où l'enfant a perdu la vie, s'avèrent hâtifs et incomplets du fait que l'endeuillé ne peut réellement s'y recueillir. Nous observons ce rite chez les écrivains qui ont perdu un enfant sur les autoroutes et les voies ferrées.

La section de route où a lieu l'accident qui a coûté la vie à l'enfant peut acquérir momentanément un nouveau sens et peut se forger une place dans la topographie mémorielle. Douglas James Davies confirme ce phénomène dans son texte *Death, Ritual and Belief* : « Such deaths bring momentary depth to places that are otherwise quite insignificant. A stretch of featureless road becomes the place where an individual dies » (158). Il poursuit en constatant que les endeuillés font leur possible pour fleurir et entretenir ces endroits en parallèle au lieu de repos définitif (158). La signification n'est que momentanée sans doute parce que les endeuillés sont incapables d'y passer beaucoup de temps. Par exemple, le narrateur de *Il est où, Ferdinand ?* de Patrick Chesnais ne peut pas rester longtemps sur le lieu de transit où le fatal accident survient, mais il insiste sur son importance en le plaçant dans l'incipit du texte : « Ferdinand, tu es mort dans un accident de voiture le vendredi 13 octobre 2006, à 3 h 19 du matin, à la borne 12/4 du Périphérique, porte d'Auteuil à Paris. Ça s'est installé. Le 13 octobre, ma vie a basculé » (13). Le narrateur présente la mort de son fils de façon très précise et très clinique : les informations sont exactes et spécifient le temps et l'espace de la mort. L'heure est cruciale : elle est répétée dans tout le livre (13, 40, 94, 139, 153, 158, 180, 202, 221, 242, 246 et 257). L'auteur insiste que se déroule mensuellement un rite de commémoration à cette heure. Notons également que le fils est mort un vendredi 13,

jour de malheur selon les superstitions de certaines cultures. Le narrateur déclare ailleurs que Ferdinand est mort dans la nuit du 12 au 13 juillet (132, 158, 202, 257) et intitule même un de ses chapitres « La nuit du 12 au 13 » (220). La fatalité et la malchance semblent responsables de la mort de Ferdinand. Dans cette première phrase déclarative, le narrateur s'adresse à son fils défunt et lui précise les informations pertinentes autour du lieu et du moment de sa mort. Le lecteur assiste à un moment intime dans la vie du père d'une part parce que l'écrivain interpelle son fils défunt pour la première fois, et d'autre part parce que ces renseignements exacts lui permettent de comprendre les circonstances de la mort prématurée du fils. La précision des données montre l'impuissance du père face à ce « ça », cette mort qui s'impose dans sa vie : les circonstances du drame se fossilisent dans sa mémoire. La borne d'autoroute empêche le recueillement, vu sa petitesse et sa localisation sur le périphérique. Pourtant, il cherche à démarquer le lieu ou du moins à y laisser une trace pour souligner son importance. Il accomplit ainsi ce rite personnalisé :

On est revenus sur les lieux du... les lieux de tes exploits.  
Voilà, au 12/4. Entre la porte d'Auteuil et la porte de Saint-Cloud. La borne numéro 12/4. Et là je me suis lâché. J'ai jeté une fleur, qui est tombée pile à l'endroit précis du 12/4. J'ai balancé la fleur, elle est tombée impec. À l'endroit où toi tu es mort, il n'y avait aucune fleur, rien, quelques débris de verre brisé, c'est tout. Tu me diras c'était sur le Périph', dans une courbe, c'est un peu compliqué ou alors faut fermer le Périph', mais là, je n'en ai pas encore les moyens... (67-68)

Le registre de cet extrait relève de l'oralité : ce faisant, le narrateur met l'accent sur la proximité de la relation père-fils qui résulte du rite. Le discours familier de l'écrivain ressemble à un dialogue avec le fils. La stratégie qu'emploie le père pour tenter de dissimuler ou de nier la tragédie, ou plus précisément la violence de la mort, est double. D'abord, dans

la première phrase l'écrivain évite de dire « décès » préférant à la place l'emploi d'une forme d'omission latérale que Genette nomme « paralipse » (93). Le père passe « à côté » du décès pour y revenir à plusieurs reprises au cours du texte. Ce mot nous semble être le seul possible pour décrire le lieu et remplacer les trois points : en raison de la forme contractée de l'article défini *le* et de la préposition *de*, nous savons que le terme doit être un nom masculin. Par ailleurs, il décrit ce décès comme étant un « exploit », ce qui rend la mort quasi héroïque. L'écrivain accorde à la vie de Ferdinand une fin épique, contrairement à la réalité tragique. L'enchaînement de phrases courtes au moment où le narrateur lance une fleur reflète la petitesse du lieu et la rapidité du rite : l'écrivain ne peut rester sur le lieu que le temps de « balancer une fleur ». Nous avons l'impression qu'il raconte le rite en même temps qu'il l'accomplit. De sa voiture, le narrateur aperçoit la borne qui arrive à grande vitesse, accomplit le rite, puis s'autorise des phrases plus longues, comme s'il ne voulait pas rater le bref instant où il se trouvait à côté du lieu de transit. De plus, si le père répète le chiffre *12/4* trois fois sur l'espace de cinq lignes, c'est pour insister sur la position exacte du véhicule dans lequel se trouvait son fils au moment de sa mort. Pour marquer le premier anniversaire du décès, le père revient sur les lieux :

Recueillement.  
Avant de poser une rose au 12/4.  
Porte d'Auteuil.  
À 3 h 19.  
Pile.  
Un an.  
Je t'aime. (257)

Les repères temporels et géographiques analogues au moment et au lieu de mort sont identifiés dans ce passage où le père fleurit le lieu de transit. La succession de phrases

courtes, sans verbes, traduit la vitesse du recueillement. Le contraste entre la suite de phrases réduites à l'essentiel, dépouillées d'émotion, de verbe, de sujet, et la dernière phrase où apparaît le pronom « je » dénote l'automatisme du rituel. Le narrateur accomplit ces actions banales et s'y investit émotionnellement, comme en témoigne le « je t'aime » à la fin. Malgré le temps qui passe, il existe sur ce lieu de transit un lien indestructible entre le père et le fils. La mention précise de l'heure, du temps qui s'est écoulé depuis l'accident insinue que cet endroit est toujours aussi pesant dans la géographie mémorielle un an après la mort.<sup>76</sup> Le lieu de transit est donc un espace indispensable dans le travail de deuil du père, mais pas pratique pour le déroulement d'autres rites en raison de son caractère transitoire et parce qu'il est inconfortable de s'y arrêter. Par conséquent, le père crée un jardin commémoratif dans la cour derrière la maison qu'il peut visiter quand il veut et pour aussi longtemps qu'il le souhaite.

Nous retrouvons chez Bernard Chambaz comme chez Patrick Chesnais un narrateur qui visite le lieu de transit. Dans chaque ouvrage de Chambaz, l'écrivain fait mention de la route « *unclassified* » d'Usk à Tredunnoc au Pays de Galles. Cette section d'autoroute représente un tournant dans la vie du père et de la famille puisque le fils y a perdu la vie. La voiture conduite par James Niklassen, un ami du jeune trépassé, s'est renversée au moment où elle prenait une courbe. Par conséquent, les parents de Martin doivent se rendre au Pays de Galles pour récupérer les objets de leur fils défunt et acceptent d'aller voir le lieu de l'accident. La banalité du lieu surprend le père :

C'était donc là, là, un fossé au lieu d'un ravin, un fossé, même pas, un bas-côté, vingt centimètres de dénivellation, un

---

<sup>76</sup> Il est important de noter que même si cette célébration se fait sur le lieu de transit, la majorité des cérémonies menées par le père se déroule ailleurs. Notamment, le père célèbre mensuellement l'anniversaire de décès – à l'heure précise de l'accident – dans le jardin commémoratif érigé dans la cour derrière la maison familiale.

rectangle d'herbe humide et une clôture à claire-voie démolie comme si une vache, deux au maximum, s'y étaient couchées, de visu personne n'aurait misé un penny sur le malheur. C'était donc là. (*Martin cet été* 54)

La médiocrité du non-lieu routier étonne le père qui espère retrouver un endroit visiblement marqué par l'événement. La gradation descendante de la description du site reflète la déception du narrateur qui s'attendait à un espace impressionnant ou du moins dangereux, mais qui se retrouve devant un « rectangle d'herbe ». Placée au début et à la fin de la courte description désenchantée, la phrase « c'était donc là » traduit elle aussi le désillusionnement du narrateur alors que la répétition de l'adverbe de lieu « là » manifeste une certaine déception. S'il compare la trace à ce que laisseraient tout au plus deux vaches, c'est pour accentuer la déception et la trivialité de l'endroit qu'il imaginait plus significatif. Au lieu d'un espace important, il se rend compte que son fils est mort sur un « bout de route auquel personne n'aurait prêté la moindre attention » (229). Il cherche à ce que cet endroit soit reconnu non seulement par lui et sa famille, mais aussi par la collectivité, pour légitimer en quelque sorte sa perte. Dans *Entre-temps*, Chambaz retrace le voyage de sa maison en France jusqu'au Pays de Galles et repense à son incapacité à détecter le site de l'accident depuis l'avion : « j'attends je ne sais quoi / à 11 000 d'altitude on ne voit rien » (100). À la déception du père, le site ne se distingue pas et il n'y a aucun marqueur visuel pour signifier la violence et l'importance du lieu. Ce site est un repère incontournable dans la topographie mémorielle et représente « la fin de tout » (*Entre-temps* 83). Dépourvue d'une dimension

historique,<sup>77</sup> cette route anonyme aux yeux de l'État gallois permet toujours le transit de voyageurs qui profitent eux aussi de l'anonymat ; toutefois, cet espace est investi d'une puissance émotive pour ces parents. Même s'ils ne sont pas retournés au pays de Galles depuis l'accident (*Été II* 133), ils tiennent au lieu de l'accident qui est quasi omniprésent dans les textes. Les ressassements littéraires sont symboliques de la ritualité : ils manifestent la relation continue entre l'auteur et son fils et légitiment l'acte de faire mémoire, pour reprendre les mots de Déchaux. Ce lieu de transit constitue un site incontournable à l'échelle personnelle dans la topographie littéraire mémorielle. Tout de même, cet endroit ordinaire, bien qu'évocateur du souvenir de Martin, reste inadapté aux rites, à cause de sa nature transitoire, et en raison de la distance qui le sépare du groupe familial et de la France. Par conséquent, les rites s'accomplissent sur les lieux commémoratifs géographiquement plus près, c'est-à-dire le cimetière, la maison et la chambre.

Si les autoroutes sont parfois le lieu de transit d'un enfant, elles ne sont pas les seules voies publiques où surviennent des accidents fatals. Lorsque la mort se produit sur la voie ferrée, ce lieu n'est plus uniquement vu par le père endeuillé comme un simple moyen de transport, mais plutôt comme un lieu de transit. Dans les textes à l'étude, la mort qui survient sur les rails est un suicide et non un accident ferroviaire. Puisque l'acte suicidaire transforme le non-lieu en lieu de transit, les vivants s'y présentent parfois pour accomplir un rite, par exemple pour y déposer des fleurs.

---

<sup>77</sup> Rien ne rattache cette section de route, ou plus largement la route en entier à un individu ou à la collectivité. Sans signes pour établir un attachement stable et usuel, le site est, dans ce sens, comme le non-lieu proposé par Augé.



### 2.3 Le cimetière, la tombe et les fleurs

Alors que certains écrivains cherchent à se recueillir sur le lieu de transit, d'autres sont incapables de faire de même parce que le lieu est trop éloigné ou inaccessible. Les lieux de mémoire offrent une alternative plus stable et permanente aux endeuillés. Ainsi, la tombe émerge comme un endroit particulièrement chargé d'émotions et de souvenirs compte tenu du fait que c'est souvent le lieu de repos éternel et la marque visuelle de la localisation de ses restes. La présence du cimetière, de la tombe et de la sépulture dans tous les livres de notre corpus s'explique par le fait qu'ils « inscri[vent] le mort dans un lieu » (Déchaux, « La fin du culte des morts ? » 282). En fait, le cimetière a une importance symbolique et la visite de la tombe, en tant qu'activité du deuil, « est investi[e] d'un pouvoir [...], d'une fonction morale définie à travers des besoins sociaux, d'un symbole de continuité et d'une appartenance identitaire signifiée dans la sépulture » (Roudaut, *Ceux qui restent* 141). De plus, le nom de l'enfant gravé sur la pierre tombale identifie le défunt et surtout confirme son appartenance à un groupe familial. La pierre tombale représente la permanence et la durabilité des liens lesquels sont entretenus par des rituels tels le nettoyage et le fleurissement de la tombe. Plus généralement, le cimetière se caractérise par sa juxtaposition au monde des vivants, autrement dit, c'« est un lieu consacré de séparation des morts et des vivants ; [c']est un lieu de mémoire sociale et l'image indispensable de la succession des générations » (Bersay 95).

Chez Couderc, cette séparation des mondes se manifeste dans la résistance initiale du père face à la tombe de son fils décédé après une bataille contre le cancer. Malgré des visites quotidiennes, puis éventuellement hebdomadaires, le père refuse de nommer l'endroit, préférant plutôt l'appellation *là-bas* :

Ce n'est pas arrivé. Tu n'es pas mort. Ta mort n'existe pas.  
[...] Ta mort n'existe pas. Je ne peux la regarder, je ne peux la nommer même si je vais là-bas, en ce lieu que nous refusons d'appeler cimetière. Tu es dans un autre pays, si loin qu'on ne peut en évaluer le temps pour s'y rendre. [...] [T]a mort n'existe pas. [...] Non, ta mort n'existe pas. (*Adrien hors du silence* 13-14)

Cet extrait figure dans l'incipit et détermine le ton du texte : l'écrivain dénie la réalité et essaie de se convaincre que son fils n'est pas mort, mais tout simplement ailleurs. Il ne peut regarder la tombe parce qu'elle représente concrètement la mort. L'indicible qui domine cet extrait provient d'un refus et non d'une incapacité de dire la mort. Le déni du narrateur est plus symbolique que littéral : il sait que son fils est mort, mais son acte verbal de résistance témoigne du « mécanisme de protection psychique » (Kübler-Ross et Kessler 29) qui lui permet de progressivement prendre compte de la réalité. Lors de cette première étape du deuil, le narrateur déclare à plusieurs reprises que la mort de son fils est une impossibilité. Par ailleurs, l'emploi de l'adverbe de lieu « là-bas » pour décrire le cimetière où se trouve Adrien implique que l'écrivain s'accroche à l'idée que son fils existe ailleurs. L'acceptation progressive de la mort passe par l'intégration de certains mots tel « cimetière » dans le vocabulaire du père : « J'ai repris mes visites quotidiennes, rituelles, au cimetière. Je me surprends d'avoir écrit, prononcé, le mot “cimetière” » (*Adrien hors du silence* 149). Petit à petit le narrateur incorpore le champ lexical du cimetière à son quotidien. Dans *Lettres à mon fils dans l'invisible*, publié quatre ans après *Adrien hors du silence*, l'écrivain admet le décès en prononçant enfin le mot « tombe » :

Je viens de prononcer, d'écrire le mot : TOMBE ! Comment ai-je pu le faire ? Je le déteste, je le hais ce mot Il ne peut avoir le moindre rapport avec toi. Quel sens a-t-il ? J'ouvre le

dictionnaire, comme s'il me fallait en découvrir la signification pour la première fois de ma vie : "Tombe n.f. (gr. *Tumbos, tumulus*). Endroit où un mort est enterré ; fosse recouverte d'une dalle de pierre, de marbre, etc." Cela ne se peut pas que tu sois là ! Sous une dalle... Alors pourquoi ces visites quasi quotidiennes depuis plus de 1 200 jours ? Pourquoi y porter sans cesse ces bouquets de fleurs ? Aller là-bas, n'est-ce pas finalement tenter d'admettre que tu n'es plus là ? Que tu es mort. » (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 71)

En effet, il serait erroné de croire que cette instance est la première du mot « tombe » dans les textes de l'écrivain. Il l'emploie à quelques reprises dans *Adrien hors du silence* (80, 149, 169, 210), allant même jusqu'à noter qu'Adrien est « dans une tombe, hors d'atteinte » (29). La particularité de cet extrait repose dans l'admission de la mort. Le narrateur éprouve de la difficulté à concilier le fait que les restes de son fils sont sous une dalle, mais l'accepte enfin. Il comble cette fonction parentale en réorientant ses efforts vers la tombe de son fils. Il s'occupe des plantes sur la tombe comme si ses actions répétées pouvaient faire renaître son fils : « J'ai arrosé tout le jardin comme si je contribuais à lui redonner la vie. D'une heure à l'autre, il m'a semblé que les plantes retrouvaient leur vitalité » (105). Le père voit la tombe comme un espace qui mérite autant d'attention que l'enfant qu'il présentifie. Dès lors, l'entretien de la tombe fait partie intégrante de la quête de l'enfant : le père veut retrouver son fils vivant et fait tout en son pouvoir pour le faire renaître, y compris accomplir des rites qui probablement durent quelques heures. Le père reste auprès de ce jardin le temps d'y voir les effets de ses soins attentifs, c'est-à-dire de constater la vivacité des plantes. Les gestes qu'il accomplit dans le jardin, l'arrosage et le fleurissement, donnent des résultats favorables au point que l'on peut parler de renaissance. Il existe un lien biblique entre les fleurs sur la tombe et cette renaissance : dans la première épître de Saint Paul aux Corinthiens, l'apôtre se

sert de fleurs et de la semence pour expliquer la résurrection. Il dit qu'avant de pousser, la semence doit d'abord mourir. De même, il faut que le corps humain meure d'abord pour ensuite renaître sous forme spirituelle :

Dans la nature, la graine que vous semez ne peut reprendre vie qu'après être passée par la mort. [...] Il en va de même pour la résurrection des morts. [...] Ce que l'on enterre, c'est un corps doué de la seule vie naturelle ; ce qui revit, c'est un corps dans lequel règne l'Esprit de Dieu. (1 Corinthien 15 :36-46)

La fleur représente donc la résurrection des corps. Le père espère que ces gestes auront le même effet sur Adrien. Ainsi, prendre soin de l'espace tombal c'est comme s'occuper de son fils et espérer par cela une renaissance. En fait, le père s'investit complètement dans l'entretien de la pierre tombale :

Va-t-on finir par me prendre pour un fou quand je pars là-bas, tous les mercredis ou samedis, un flacon d'eau de Javel dans une main, un balai brosse dans l'autre, habillé d'un survêtement et chaussé de cette belle paire de tennis que nous avons achetée ensemble ? Quelques minutes plus tard, je fais le tri entre les fleurs flétries et les plus belles et mets de côté tous les pots et plantes. Je frotte de toutes mes forces cette pierre tombale dans laquelle s'incrument souvent des pétales ou des feuilles mortes. J'ai l'impression de faire ta toilette. [...] « Voilà, mon Titi, c'est tout propre, c'est tout beau... » (*Adrien hors du silence* 153)

Ce nettoyage quotidien s'apparente à la toilette du mort : le père s'occupe du corps, le nettoie et le prépare à être exposé aux autres membres du groupe social et familial. Ce geste de respect témoigne d'une relation physique entre le narrateur et son fils, ou plutôt avec la sépulture. La propreté de la tombe atteste de l'accomplissement des fonctions parentales. Le narrateur rassure Adrien, appelé tendrement « Titi », que sa tombe est propre ; sa toilette

faite, le jeune peut désormais reposer en paix. Rappelons que « la fonction funéraire de la sépulture est la reconnaissance du mort : prendre acte de la mort, en d'autres termes, mettre le mort à sa place sans le nier et, pour ce faire, le séparer des vivants » (*Déchaux, Le souvenir des morts* 89). Pourtant, la résistance du narrateur persiste : « Je passe d'abord là-bas, en ce lieu où tu es et où tu n'es pas, et que nous appelons toujours ton jardin » (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 17). Ceci fait écho au titre du texte *Lettres à mon fils dans l'invisible* : si le fils est présent dans ce lieu par les traces et la commémoration, il est également hors de vue, hors d'atteinte et invisible. Le père comprend la valeur symbolique de ce lieu de commémoration : la pierre tombale témoigne de l'appartenance filiale.

Le monument funéraire émane d'un « double besoin de substitution et d'installation » (Urbain, « Deuil, trace et mémoire » 196). Il remplace le défunt, le présentifie, le nomme et par l'épithète, le relie à une famille, tout en instaurant une frontière entre le monde des vivants et des morts, entre « le dehors et le dedans, l'intérieur et l'extérieur, l'ici et l'ailleurs, l'actuel et l'autrefois » (201-202). Dans les textes à l'étude, le monument accomplit ce double rôle symbolique et fonctionnel. Par exemple, dans le texte *Tristan* de Didier Mény, le narrateur se rend fréquemment à la tombe de son fils qui s'est suicidé en se jetant devant un train. Le père fleurit la tombe, souvent de roses blanches (20) ou bien de coquelicots qu'il a cueillis lui-même près du lieu de transit (43). Ces fleurs ont elles-mêmes une valeur symbolique : dans le langage des fleurs, la rose blanche est emblématique du silence et de la pureté (De la Tour et Martin 303), tandis que le coquelicot représente la consolation (De la Tour et Martin 292). En choisissant ces fleurs particulières, le père extériorise ses sentiments envers son fils. Les fleurs blanches absolvent le fils de toute culpabilité quant à son geste

final ; elles manifestent son innocence. Alors que l'absence et le silence de Tristan chagrinent l'écrivain, les coquelicots le réconfortent, exposent son soulagement, voire la joie qu'il prend à retrouver la tombe de son fils. Au-delà d'enjoliver le monument avec des fleurs, le père s'occupe de l'entretien du lieu. Par ailleurs, ce qui concrétise davantage ce lieu comme lieu de commémoration est le lien familial flagrant qui transparait grâce à la sépulture. Le père se reconnaît dans le patronyme inscrit sur la pierre tombale qu'il nettoie régulièrement, comme s'il entretenait la lignée agnatique :

J'ai vu mon nom sur la tombe en bas de la colline. Mon nom sur une croix de bois plantée derrière la dalle de béton provisoire qui couvre le cercueil. Sans rien demander on a dressé cette croix et écrit mon nom dessus, mon patronyme. [...] je ne suis pas mort. [...] Mais le prénom. Qui n'est pas le mien. Qui n'est pas celui de mon père. Mais le prénom que j'embrasse sur la plaque de cuivre. (Mény 24-25)

Le nom gravé dans la pierre attire l'attention du père qui, par le fait même de voir le prénom de son descendant sur la sépulture, se soustrait à l'ordre supposément généalogique de la mort. La répétition de « mon nom » et la déclaration qu'il n'est pas mort soulignent l'injustice de la mort et sa culpabilité d'être vivant alors que son fils ne l'est plus. Pour compenser, il se proclame le gardien du fils (96) et de sa tombe (64) et consent à servir lui-même de tombe. Il explique à Tristan sa nouvelle perception de son corps : « je veux faire de mon corps ton tombeau comme le corps de [ta mère] fut ta crèche » (96). Le père est l'homologue de la mère porteuse de vie ; incapable de transmettre la vie, il porte en lui et transmet la mémoire de Tristan. Si normalement les femmes sont les gardiennes de la mémoire, ceci est un rare exemple de la transmission de la mémoire familiale qui passe par le père (Déchaux, *Les souvenirs des morts* 144). Il s'appuie sur le lieu de commémoration où

les traces annoncent la vie et la mort du fils pour contrer les effets de l'oubli. En particulier, le lien patronymique incite le père à se dévouer au devoir de mémoire : « La fragilité des traces nous dit que les morts sont sans défense, vulnérables face à l'oubli des survivants [...]». Je suis ta mémoire, toi qui m'as précédé. Je suis ta mémoire et ton héritier. Et j'arrose les fleurs » (108). Le corps paternel devient ainsi une deuxième tombe, une trace physique et onomastique représentative du lien familial et de l'existence du fils utilisée pour évoquer et perpétuer la mémoire. Dès lors, le narrateur se met immédiatement à l'entretien de la tombe, de la mémoire, du patronyme.

Alors que cet écrivain choisit d'entretenir la mémoire de son fils en nettoyant la tombe, d'autres pères déplacent le lieu commémoratif pour s'en rapprocher. Dans *Il est où, Ferdinand ?* le narrateur se voit obligé d'enterrer son fils de vingt ans qui est mort dans un accident de la route. Pendant quelques mois après la mort de Ferdinand, le père entretient la tombe, s'occupant de l'enjoliver pour la rendre aussi vivante que possible : « Donc j'ai déposé ce bel arbre de Noël. Grand. Chez toi, là, à Montparnasse, t'as toujours aimé Montparnasse... eh bien voilà » (55). Le père agit comme si Ferdinand était toujours vivant et qu'il était en mesure de fêter Noël. En fait, l'entretien de la tombe et surtout « [l]e pèlerinage au cimetière exprim[e] symboliquement la continuité du lien familial » (Déchaux, « Les liens du souvenir » 55). En ornant la tombe, le père affirme la continuité de l'appartenance au groupe familial : malgré la mort, la famille célèbre les Fêtes avec Ferdinand. Cette période festive de l'année intensifie souvent les actes rituels de mémoire : « The graves of children and young adults who have died in accidents become particularly elaborate foci of gift giving at Christmas time » (Hallam et Hockey 149). Pour le père, ce lieu

n'est pas peuplé par des morts, mais un espace occupé par des morts qui sont pourtant vivants. Les gestes rituels de décoration et de floraison qu'il y porte font ressortir sa façon de considérer la tombe, c'est-à-dire comme le domicile de son fils : « Moi, ce que je voudrais, c'est essayer de trouver une façon de m'amuser encore avec toi, même si tu habites Montparnasse, maintenant » (*Il est où, Ferdinand ?* 108). Le narrateur insiste que le lien entre lui et son fils persiste en dépit de la mort et de la nouvelle adresse. Rien ne l'empêchera de le retrouver et d'être avec lui. Par ailleurs, dire que son fils « habite » au cimetière signifie qu'il le considère toujours vivant et il cherche un moyen de se rapprocher de lui. Or, sur place, il comprend que son fils est décédé et que ce lieu de commémoration oscille entre la présence et l'absence (Ozouf 17) : « C'est pas vrai ! T'es plus là. T'es mort ! Tu te rends compte, Ferdinand ? T'es mort. T'es décédé. T'es dans une tombe. T'es six pieds sous terre. T'es au cimetière Montparnasse. [...] T'es plus là ! » (*Il est où, Ferdinand ?* 127). L'écrivain s'adresse à son fils, lui posant même une question, comme si ce dernier pouvait répondre. La phrase exclamative « c'est pas vrai » traduit le chagrin et le choc du père qui se rend compte que son fils est mort. Le narrateur répète « t'es mort » par étonnement la première fois, puis par conviction la seconde fois. Entre les deux, il essaie de s'en persuader, comme s'il venait de tout comprendre. La violence de la rupture de la relation père-fils se ressent à travers les cinq phrases déclaratives qui, dans leur gradation, exposent la distance croissante séparant le père et son fils dans son lieu de repos. Ces phrases rythmées donnent un effet d'éloignement ; le père tente de réconcilier cette distance avec ses visites rituelles au cimetière, mais ressent très vite l'absence et la désillusion. Cette réalisation est un point tournant pour le narrateur



qui, à partir de ce moment, ne va sur la tombe que pour célébrer la Saint-Ferdinand (183) et l'anniversaire de la naissance de son fils (255) ou bien s'il est dans le quartier (164-165).

Le père privatise la tombe avec la création du jardin en l'honneur de Ferdinand au fond de la cour derrière la maison familiale. Il fabrique une sorte de seconde tombe, plus personnelle et plus près du monde des vivants. Dès lors, ses visites rituelles commémoratives se démultiplient au quotidien et le nouveau monument devient ainsi presque une extension de la maison familiale tout en restant un lieu de commémoration : « Je vais tous les jours te voir au petit monument au fond du jardin, celui qu'on appelle "l'Oratoire" » (226). Le terme *oratoire* mérite d'être approfondi : alors que la religion et Dieu ne sont que très rarement évoqués au cours du texte (seulement dans le contexte d'un père qui cherche des réponses à la question de la mort de son fils), la désignation du monument par l'appellation « oratoire » lui donne un caractère quasi religieux, quasi ritualiste. Ceci rejoint les origines latines du terme « commémoration » qui, au Moyen Âge désigne « l'évocation des défunts, en particulier des saints, dont on convoque la mémoire lors de jours prescrits » (Cottret et Henneon 10). L'oratoire est un lieu de pèlerinage, de recueillement où « le rituel se pratique moins pour maintenir l'ordre du monde que pour soutenir une santé personnelle et sociale » (Jeffrey, *Éloge des rituels* 25). Il symbolise l'appartenance familiale et la présence du fils dans la sphère des vivants. Les visites rituelles « permet[tent] de dépasser l'angoisse de l'incertitude face à une entreprise ou à une situation dont l'issue engage la sécurité de l'individu ou du groupe » (Thomas, *Rites de mort* 7). Comme lors des visites tombales, dans le jardin le père s'adresse à son fils directement en employant « tu » ce qui suggère que le fils est tout aussi présent dans ce nouveau lieu de commémoration.

Cet endroit est la scène d'une méditation quotidienne, mais aussi de commémoration mensuelle. À l'anniversaire mensuel du décès de Ferdinand, la famille se retrouve au monument pour célébrer le défunt : « On a mis des fleurs et posé des photos sur le petit monument qui t'est consacré, dans le jardin. On a mis des bougies électriques, et à 3 h 19 on ira se recueillir » (Chesnais 158). L'oratoire est fonctionnel et symbolique dans le soutien du groupe familial. Les membres de la famille se rassemblent devant le monument parce que cet espace est un point de rencontre avec le jeune défunt. Les objets qui ornent l'espace réaffirment l'appartenance et témoignent du souhait de communication :

Tu veux que je te raconte, que je te décrive un peu le petit oratoire ? Tu es dans le ciel et tu nous observes, tu sais à quoi il ressemble. Mais quand même.

Il y a un vase, un grand vase, où on met des fleurs en permanence. On les change quand elles commencent à être fatiguées. Il y a une sculpture d'un petit enfant, un petit ange peut-être, la tête appuyée sur son poing. Il y a un très petit olivier en pot, et un oiseau en fonte, et un bougeoir qui est éteint, mais l'autre petite bougie pas loin qui est allumée. Il y a un cadre avec ta photo et puis dans l'arbre, juste au-dessus, un petit objet qui représente d'un côté le soleil, de l'autre côté la lune. Ça tournicote selon le vent et puis un ruban est accroché là. Je ne sais pas à quoi correspond ce ruban, qui l'a accroché. C'est quelqu'un qui l'a déposé là.

Et puis évidemment, un « F » formé avec un ensemble de petits galets ramassés sur la plage.

Un « F » assez grand qu'on a disposé au centre de cet assemblage. (223)

Ces objets qui ornent l'oratoire, notamment les fleurs, la sculpture, le petit ange, l'olivier, l'oiseau en fonte, le bougeoir, la photo, la lettre « F », ont le rôle de supports matériels qui ancrent le défunt dans un espace. De plus, ils ont une valeur symbolique dans le deuil : les

fleurs représentent la vie, l'olivier, la vie et la paix, l'oiseau incarne l'envol vers le ciel et l'au-delà, le bougeoir reproduit la lumière et la chaleur de la vie et de l'amour pour le fils, tandis que la photo présentifie Ferdinand. La mémoire se lit à travers ces objets qui semblent « avoir une vie propre. En eux, une mémoire s'est inscrite qui entretient la présence [du mort] et n'est décriptable que dans la mesure où persiste, même faiblement, la relation avec [les vivants] » (Déchaux, « Les liens du souvenir » 63). Les ornements sont chargés de sens pour le père et sont vitaux, car « [l]a mémoire a besoin de supports, si possible matériels, qui facilitent le rappel du souvenir et son archivage » (Déchaux, « Les liens du souvenir » 63). L'oratoire et la tombe fonctionnent ainsi comme supports mémoriels et si l'écrivain choisit de rapprocher le lieu de commémoration plus près de la maison familiale, c'est sans doute parce que celui-ci constitue aussi un point repère dans la topographie mémorielle.

#### **2.4 La maison et la chambre de l'enfant**

La maison familiale est un des lieux les plus recensés dans les textes des écrivains à l'étude. Comme la tombe et le cimetière, elle est tant symbolique que fonctionnelle dans la topographie mémorielle. Ce lieu de « confort paisible et protecteur » (Déchaux, *Le souvenir des morts* 182) abrite et regroupe les membres de la famille ainsi que les objets ayant appartenu au défunt. La maison familiale s'érige comme un musée où les espaces et les objets conservent la mémoire de l'enfant décédé. Le domicile est donc un support prééminent dans le décor mémoriel. Par ailleurs, il renvoie également au patrimoine familial (Déchaux, *Le souvenir des morts* 179) ; en employant le terme « maison », les écrivains font parfois simultanément allusion au lieu et à la généalogie. Elle fait appel à l'hérédité, à la descendance et à l'ascendance. Il n'est donc pas surprenant de constater que lorsque la mort

advient au sein du patrimoine, la maison ressent les répercussions : pour les endeuillés, « the entire contents of a house [is] shaken » (Hallam et Hockey 12).

Par exemple, la maison des Chambaz est, du moins pendant le premier chapitre de *Martin cet été*, le théâtre d'une vie familiale normale. Le quotidien estival de cette famille de cinq gravite autour de ce lieu : repas en famille, parties de jeux vidéo entre frères, et révisions de cours, entre autres. Parmi les lieux que le narrateur mentionne, la demeure est au cœur de l'activité familiale. Puis, viennent le départ de Martin au Pays de Galle et l'annonce de la mort du fils. Dès lors, le narrateur voit autrement sa maison, désormais caractérisée par le vide, le manque : « Je ne comble aucune absence, la mesure est déjà comble, mais j'essaie d'habiter – comme je peux – ce vide. Vide insupportable, je l'ai dit, et qu'il nous faut pourtant apprendre à supporter » (*Martin cet été* 73). Le vide démesuré que laisse la mort se ressent à l'échelle de la maison qui est inondée de souvenirs de tous les membres de la famille, y compris Martin. Le père, par exemple, revoit son fils accomplir des actions anodines, quotidiennes, telles que celles de se promener dans la maison, d'entrer ou sortir de sa chambre, de s'allonger dans le canapé pour regarder la télévision avec ses frères (73-74). Après le décès, le foyer est toujours symbolique de cette unité familiale désormais incomplète. En effet, le père la caractérise de « maison-moins-un » (154), ou de « chez-vous-moins-un » (71) lorsqu'il raconte sa situation et ses sentiments. Le narrateur met en évidence la disparition d'un des membres et la peine subséquente qu'il éprouve. Depuis la mort de Martin, le patrimoine familial des Chambaz est incomplet. Dans un premier temps, avec la disparition d'un des descendants, la généalogie est amputée et la branche des Chambaz éteinte. Dans un second temps, le lieu d'enracinement semble manquer de vie. Vers la fin de

*Martin cet été*, le père évoque un film iranien qui dépeint la dévastation du tremblement de terre de 1990. Il constate que malgré l'écroulement des maisons, la vie continuait « autour de la maison justement » (235). Nous pouvons y voir des parallèles avec la vie de l'auteur : le séisme détruit les maisons et les familles iraniennes tout comme l'accident de voiture a bouleversé le patrimoine familial des Chambaz. Or, l'espoir persiste : si les familles iraniennes déchirées, séparées et endeuillées peuvent se reconstruire autour de leur maison, la famille Chambaz peut en faire de même.

Dans le texte de Patrick Chesnais, l'accident de voiture fatal de Ferdinand occasionne une transformation de la maison. Située sur l'île de Ré, la maison secondaire de la famille est personnifiée afin de reproduire le choc et l'état d'âme du groupe : « [...] je vais voir aussi comment la maison va vivre sans toi. Elle ne va pas vivre de la même façon, elle va respirer différemment, elle va avoir des problèmes respiratoires, elle va prendre un coup de vieux. La maison de l'île de Ré sans toi, elle va être défigurée un peu » (56). En empruntant la personnification, figure de style qui confère des traits humains à des objets inanimés, le narrateur met en évidence un lieu vivant, capable de respirer, accablé par le décès. Le domicile ressent le choc et la violence de la mort de Ferdinand tant de l'extérieur, par sa défiguration, que de l'intérieur, par son manque de souffle. La maison a une réaction physique face au décès, ce qui suggérerait qu'au-delà d'être un simple bâtiment, l'édifice est une véritable extension de la famille. Sans le fils, la maison et la famille perdent de leur vivacité, de leur jeunesse, bref, de leur vie. Comme les parents, les frères et les sœurs, la « maison sans [Ferdinand], évidemment ce n'est plus tout à fait pareil » (59). La façade et l'âme de la famille et du logement sont touchées et leur monde est renversé. Par ailleurs, cette

image de la maison en difficulté fait écho à la généalogie qui, sans ce fils, va en partie disparaître. La lignée familiale vieillit prématurément puisque le seul descendant est le père. Le foyer traduit le souvenir de la vie et, par extension, de la mort de Ferdinand : « L'île de Ré, c'est chargé. Il n'y a pas un mètre carré, pas un où tu n'es pas là » (60). Il est intéressant de noter que dans le domicile, la présence du fils remplit l'air, chaque mètre carré du domicile présente un caractère d'ubiquité presque insupportable pour le père. Pourtant, il ne veut pas que la maison se fige dans le passé. La maison s'apparente au lieu de commémoration qui dépeint l'appartenance au groupe tout en entretenant le souvenir du défunt (Déchaux, « La fin du culte des morts » 281). Le père s'engage activement dans l'acte de faire mémoire : « On va faire quelques décorations, ici à la maison, genre ta photo en beau mec accrochée au mur, ta photo marrante au pied du sapin... et puis aussi, peut-être, des agrandissements de ce que tes copains ont dit à la cérémonie le jour de ton enterrement. Mais il ne faut pas que ce soit un musée, non plus » (Chesnais 43-44). L'acte commémoratif se fait dans l'intimité de la maison, mais dans un lieu visible à tous ceux qui y entrent. Le narrateur s'assure que la mort de l'enfant ne paralyse pas la vie biographique et historique de la famille. Au contraire, la maison témoigne et exhibe des traces de vie de l'enfant.

Chez Didier Mény, la transformation de la maison reflète surtout la généalogie heurtée par le suicide de Tristan. Dans *Tristan*, lorsque l'écrivain revient chez lui, il tente de tuer un pigeon : « Ce soir, en rentrant dans la maison vide de toi, de ton corps, de tes pas, de ta mauvaise humeur, de tes rires, de l'odeur de ta peau, ce soir, dans la maison du trou noir où les astres sont engloutis, j'essaierai de tuer un pigeon » (28-29). La présence physique du fils caractérise la maison qui, sans lui, est incomplète. Si le narrateur associe la demeure à un

trou noir c'est parce qu'il absorbe tout, retient et dissout ce qui tente d'y échapper : ni lumière ni joie ne peuvent y rayonner. Ce désir de tuer les pigeons revient à quelques reprises et s'inspire sans doute du souhait de supprimer l'oiseau, symbole de liberté, ou de contrôler la nature. Bien que le père nourrisse les oiseaux, il ne tue que les pigeons dans un acte brutal, violent et sanglant (10). De même, n'acceptant pas d'être cloisonné dans sa maison qui rappelle la vie et la mort de son fils, le père se venge contre l'oiseau libre qui lui se déplace. Le narrateur cherche à blâmer quelqu'un de cette injustice et accuse Dieu d'être rentré chez lui pour lui enlever son fils unique : « Avant, j'avais un fils, mais dieu [*sic*] me l'a volé. Il a cambriolé ma maison de son trésor, il a attendu que le ventre de la mère soit infertile pour accomplir son crime. Et la maison s'est écroulée, murs et toiture » (51). L'écrivain est impuissant face au crime destructeur de Dieu, mais le rétrograde de sa place d'être suprême en lui accordant un « d » minuscule. Il fait alors de « dieu » un vulgaire voleur d'enfants. La suite de cet extrait est écrite comme un passage biblique qui raconte la vengeance de ce Dieu contre « l'homme et la femme » (51). Le narrateur s'efface et est remplacé par le personnage de l'homme qui ne fait que subir la cruelle volonté d'un Dieu qui lui dérobe de son fils « pour l'emporter près de lui qui n'existe pas [Dieu] » (51). L'écrivain perd visiblement sa foi en proclamant que Dieu n'existe pas, mais a néanmoins besoin d'un bouc émissaire qui devient la cible de sa frustration et de son chagrin. Pour remplacer cet être divin, le narrateur s'en prend aux pigeons qui viennent se poser chez lui. Il assume le rôle de Dieu : il donne la vie aux oiseaux en leur donnant à manger et à son fils, puis il prend la vie des pigeons. Par ailleurs, le narrateur s'identifie simplement par la lettre « D » (*Tristan* 48), l'initiale du nom de l'auteur, Didier, ou encore du nom Dieu. L'intertextualité biblique confirme l'usurpation

de l'autorité divine : « Ne vend-on pas deux passereaux pour un sou ? Cependant, il n'en tombe pas un à terre sans la volonté de votre Père » (Matthieu 10 :29). À l'instar du Divin qui contrôle la vie et la mort, « D » décide du sort des oiseaux sans que Dieu n'intervienne. Comme le narrateur, les pères bibliques s'avèrent impuissants face à ce Dieu qui ne s'occupe ni des pigeons ni de leur fils : il « abandonne » les fils d'Adam et Ève (*Tristan* 33) et prend le fils de Joseph (105). Malgré cela, le narrateur reste pourtant croyant, en confessant vers la fin du texte qu'il a besoin de Dieu (100).

La maison cambriolée est métaphorique de la fin généalogique de cette famille pour qui l'espoir de descendance expire avec le décès du fils unique, le trésor de la lignée Mény. Par ailleurs, le père mentionne explicitement la fin non seulement de la lignée familiale, mais aussi du récit :

Ce qui devait rester de moi, pas le métaphysique, le naturel qui devait rester de moi (ce qu'on appelle la chair de la chair, ce qu'on appelle le sang), ce qui devait demeurer, durer, vivre et bouger après la décomposition et le néant de moi, s'écrit en quelques lignes et formules, des traces d'encre sur une feuille de papier classée dans un dossier au fond d'une armoire métallique. Quand le néant viendra, il ne restera rien. Fin de l'histoire biologique. Fin du récit. Ni corps, ni âme, ni amour, ni mémoire. Rien. (46-47)

Lorsque plus haut le narrateur compare la maison à un trou noir, c'est à juste titre, car les traces de vie et de descendances, réduites à quelques mots écrits, disparaissent toutes, aspirées par la mort. L'écrivain, toujours scandalisé par l'injustice de la mort, répète que son fils était censé lui survivre. En fait, il utilise quatre verbes différents – demeurer, durer, vivre, et bouger – afin d'illustrer ce qu'il imagine devait se produire. Il y a une différence frappante entre le début de l'extrait, où il énumère ses attentes vaines, puis la fin où il projette un avenir



proche et sombre. Le champ lexical du néant est révélateur du pessimisme du narrateur qui ne prévoit rien au-delà de son projet d'écriture qui est rattaché à l'histoire biologique et qui lui aussi prendra fin.

Ce ne sont pas tous les narrateurs qui partagent ce pessimisme, car pour certains la maison familiale est le théâtre d'une recherche de l'enfant. Le lieu de l'enracinement fonctionnel et symbolique paraît dans chacun des trois livres écrits par Claude Couderc sur une période de treize ans. Dans son premier texte, *Adrien hors du silence*, le narrateur parle déjà du vide laissé par la mort de son fils victime du cancer : « [l]a maison bretonne nous apaise. C'est parfois comme avant » (39). Cette formule implique évidemment que la maison secondaire a subi un changement, autrement dit que la mort d'Adrien a enchaîné une transformation qui se ressent au niveau du foyer. Le décès marque une transition dans la façon de considérer la maison, entre le passé révolu et le présent où la famille est lacunaire. La maison en Bretagne est dotée d'une capacité de soulager la famille, parce qu'elle est chargée de sens, de mémoire, et de traces de la vie d'Adrien et, ce faisant, la famille s'y sent bien. En fait, l'écrivain y voit et ressent son fils :

Tu es là. Tu es près de nous ; tant de choses nous le révèlent, nous le crient. Tu es dans l'air que nous respirons, tu es dans le souffle du vent qui fait vibrer ce matin les vitres de la maison bretonne. Tu es dans les craquements mystérieux qui brisent le silence. Tu es dans les bouquets d'hortensias qui illuminent le salon, dans le jardin, sous les pins malmenés par les bourrasques. Tu es partout où nous sommes. (145)

La vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher sont en éveil tant la présence du fils est palpable.

L'environnement et le dispositif rituel animent la mémoire et les sens :

les objets domestiques de la vie quotidienne réactivent à chaque instant de la journée les souvenirs des personnes et des événements, et les situent dans le registre mémoriel. Il s'agit d'une mémoire non verbale qui fait appel aux sens, surtout à la vue, au toucher et à l'odorat. (Turgeon 349)

Pour ce père, les objets quotidiens et les mouvements de l'air sollicitent les sens et rappellent la présence d'Adrien dans l'espace familial. Après tout, la mémoire joue sur la perspective sensorielle : « Memory is the horizon of sensory experience, storing and restoring the experience of each sensory dimension in another, as well as dispersing and finding sensory records outside the body in a surround of entangling objects and places » (Seremetakis 9). Ce passage poétique insiste sur l'omniprésence presque fantomatique du fils dans la maison familiale. Il se trouve à la fois dans la bâtisse et dans le corps de ses proches : en plus d'exister dans leurs cœurs et leurs souvenirs (*Adrien hors du silence* 150), le défunt les aide à respirer. La récurrence de « tu es » (sept fois en six phrases) de pair avec la répétition de « nous » (cinq fois dans le même nombre de phrases) renforce la proximité entre la famille et le fils qui l'accompagne. Le narrateur a envie de fuir la maison (73), mais rejette catégoriquement tout conseil de déménagement ou des suggestions d'un départ de la demeure (158). Il ne peut se défaire de cet espace où son fils continue de vivre sous forme spectrale, car quitter ce lieu signifierait qu'il passe à autre chose, comme s'il avait oublié son enfant ou s'il le laissait dans le passé. Le narrateur veut profiter de la présence d'Adrien, peu importe la forme qu'elle prend. C'est justement l'évocation de souvenirs qui apaise la douleur de la perte : « Aujourd'hui, ouvrir cette maison, après quelques semaines d'absence, c'est retrouver d'une certaine manière la douceur familiale. C'est redécouvrir tes photos sur les murs de chaque pièce avec l'impression qu'elles s'animent, qu'elles sortent du noir éternel »

(32). Le narrateur retrouve une sérénité lorsque les souvenirs et les images prennent l'apparence de vie. En fait, c'est ici que l'écrivain se sent le plus près d'Adrien : « Je crois que tu m'as dit : “Je ne suis pas là, papa. Je suis resté près de vous à la maison.” C'est vrai que tout parle de toi ici » (*Adrien hors du silence* 79). Les images d'Adrien sortent du *noir éternel*, c'est-à-dire du sommeil éternel de la mort, et se revivifient avec l'arrivée de la famille au domicile. Entre les photos d'Adrien qui prennent l'apparence de vie et la conversation imaginée où le fils annonce être toujours à la maison, le narrateur semble vouloir se convaincre que son fils habite encore la maison. Dans les théories sur le deuil, ceci n'a rien d'anormal. Il « ne s'agit ni d'hallucination, ni de déni du décès, mais d'un sentiment vécu de présence qui exerce sur le cours du deuil une forte influence affective » (Millet 19). Le narrateur est en phase de recherche, c'est-à-dire qu'il « cherche à “rejoindre” le décédé [...] dans des illusions de présence » (Millet 19). Dans le cadre de son travail de deuil, le narrateur retrouve son fils sous une forme fantomatique dans la maison familiale. Cette phase persiste même des années après le décès du jeune homme.

Dans *Lettres à mon fils dans l'invisible*, publié quatre ans plus tard, l'écrivain endeuillé revient sur l'image de la maison et l'ubiquité de son fils. Le narrateur affirme que la maison bretonne est parfaite : « Nous avons trouvé ici, à Kernabec, la maison de famille qu'il nous fallait. [...] Tu l'as investie avec enthousiasme et je te revois encore à mes côtés, décollant, arrachant les papiers peints posés par les précédents propriétaires en faisant des commentaires cinglants sur leur goût » (31-32). L'impression de présence est une partie normative du processus de deuil du narrateur : voir des signes de vie du défunt dans la maison apaise la souffrance de l'endeuillé (Aberbach 89). Le père s'appuie sur les souvenirs

rattachés à la maison qui évoquent « des phénomènes d'illusions confondus avec des hallucinations » (Bacqué, « Deuils et traumatismes » 361). Le travail de deuil dépend de cette étape et, surtout dans le cas de ce narrateur, de ce lieu privé où la perception sensorielle laisse la possibilité d'acceptation, c'est-à-dire d' « une mise en sens de la situation » (Bacqué, « Deuils et traumatismes » 361).

Qu'il soit décrit comme lacunaire, transformé, défiguré ou habité par les souvenirs presque palpables du défunt, le domicile familial reste beaucoup plus qu'un simple bâtiment : il participe à la topographie mémorielle parce qu'il expose aux membres du groupe familial et social les liens infaillibles entre la famille et le défunt. Cet endroit est un point de contact où les amis rejoignent la famille pour se remémorer le défunt et le passé aussi bien que pour se forger de nouveaux souvenirs : ici les amis du défunt peuvent parler aux parents, soit en leur rendant visite comme dans *Le Fils* de Michel Rostain et *Adrien hors du silence* (143), ou par correspondance écrite, par exemple dans *Martin cet été* (128). La ténacité du rapport entre les écrivains et leur enfant défunt se manifeste par la présence ressentie de l'enfant et confirme la fonction communicative du lieu de commémoration (Roudaut, *Ceux qui restent* 105). La maison renvoie à un système de relation tant affective que sociale entre les endeuillés et entre ceux-ci et le défunt. Ce lieu, symbole de stabilité, d'individualité et de collectivité peut également être considéré comme « une reproduction réduite [...] du corps, chaque partie, voire chaque matériau portant sa charge symbolique » (Demoule 110). La maison, comme le corps, est exposée à tous, mais contient un côté personnel et intime. Suivant cette logique, au sein de la maison, certains endroits s'avèrent plus importants ou symboliques que d'autres. Si la maison est un lieu de commémoration publique à travers

lequel se lisent les relations familiales et sociales inéluctables, la chambre de l'enfant défunt est au cœur de toutes les relations et révèle un lien plus intime entre l'écrivain et l'enfant. Dans la chambre on y trouve des signes « tangible[s], palpable[s] » et durables qui « ne font pas qu'activer le rappel du passé, [mais] confèrent un surcroît d'évidence, une sorte de certitude sensible » (Déchaux, *Le souvenir des morts* 205). Faire mémoire devient possible dans ces lieux personnels soit parce qu'ils sont des espaces de stockage mémoriel qui facilitent la remémoration, soit parce que les individus endeuillés y activent un travail de mémoire.

Dans *Il est où, Ferdinand ?* la chambre du défunt reste intacte et devient un lieu de recueillement et de commémoration : « Personne n'a couché dans ta chambre. Les amis peuvent y passer, regarder, voir. S'abstraire un moment. On y a monté le film avec Sophie Imbert, on avait organisé une petite salle de montage dans ta chambre. On s'y sentait plutôt bien pour travailler » (226). Autrefois un espace privé et personnel, la chambre s'ouvre au groupe social et se transforme en musée où les visiteurs, qui sont priés de ne rien déranger, observent les objets mémoires exposés. Dans cette chambre comme dans les musées, la vue règne dans le sens où tous les objets du défunt sont exposés. Hallam et Hockey considèrent, en effet, que les « museums might be regarded as 'empires of sight' – as tightly organized spaces in which material objects are reserved only for visual appreciation » (130). Ainsi dans ce texte, les verbes « passer », « regarder », « voir » et « s'abstraire » insistent sur la dimension visuelle du lieu. Ironiquement, le père s'autorise à y effectuer un travail de commémoration qui lui aussi fait appel à la vue.

La chambre d'Adrien, mort du cancer, contient des objets dont les odeurs, la vue et le touché activent la mémoire du père. Par exemple, dans la quête de son fils Adrien, le narrateur de *Lettres à mon fils dans l'invisible* fouille la maison et pose à maintes reprises la question « où es-tu » à son fils (14, 16, 17, 18, 35, 46, et 91 entre autres). Dans *Adrien hors du silence*, c'est en rentrant dans la chambre de son fils que l'impression de présence s'accroît et atteint son apogée sensoriel : « En me réveillant j'ai découvert la porte de ta chambre. Ta présence s'est manifestée par ton odeur, imprégnée dans ton lit, et par quelques vêtements qui traînent sur le dos d'une chaise. J'ai murmuré : "Adri, lève-toi, tu vas être en retard au collège" » (79). Les sensations produisent une illusion du passé et la nostalgie « donne lieu à des comportements d'imitation et de recherche du défunt » (Mormont 221). Le père se remémore son fils vivant, endormi, et reprend le rôle de père qu'il jouait avant la mort. Transporté dans le passé par les sensations visuelles et olfactives de la chambre, le père parle par réflexe à Adrien et réactive son lien avec lui. Les objets du défunt « can and do have powerful repercussions in terms of visual and emotional affectivity » (Ash 219). Ces sensations connectent visiblement le présent et le passé et emportent le père dans un moment révolu. Hallam et Hockey notent d'ailleurs que la culture matérielle articule un lien avec le passé : « The impact of personal mementoes of this type rests upon their connections with the life histories of their past owners and hence their capacity to retain fragments of the past within the present » (50). L'impression de présence persiste dans le deuxième texte, *Lettres à mon fils dans l'invisible*. Le narrateur observe son environnement, écoute le vent et le silence, regarde la neige et constate la présence de son fils : « J'écoute le flux et le reflux de mon cœur pris par tous ces souvenirs qui te ramènent sans cesse vers moi. [...] J'écoute ton

pas dans ta chambre vide » (16). Toujours dans cette phase de recherche, le narrateur nostalgique tente de retrouver et de revivre des moments du passé à travers les souvenirs que ces lieux éveillent d'où l'impression que le fils est réellement dans la chambre. Cet espace ne se limite pas seulement à un lieu de souvenir où s'effectue la phase de recherche. Elle peut aussi avoir un rôle fonctionnel dans les rites funéraires dans la mesure où elle sert de lieu de veillée.

Ainsi, la chambre de l'enfant joue un rôle fonctionnel dans les rites funéraires. Dans *La mort de Lara*, le père n'éprouve aucune difficulté à pénétrer dans la chambre de sa fille, Lara, noyée à l'âge de quatre ans. L'idée d'exposer le corps de la fillette au salon funèbre est insupportable pour le père qui n'aime pas l'endroit impersonnel et commercial « près d'une station-service, avec des néons » (32). Par conséquent, la famille renouvelle avec une tradition de moins en moins pratiquée de nos jours en raison de la déritualisation et de la professionnalisation de la mort : elle décide de tenir la veillée<sup>78</sup> à la maison, et en particulier dans la chambre de Lara. Bien que la chambre soit transformée en lieu funéraire, les parents tentent de conserver son apparence :

Ils avaient beau éviter le plus possible de donner un caractère  
funèbre à la chambre de Lara, tout de même chaque matin

---

<sup>78</sup> Aujourd'hui, la veillée funèbre se déroule généralement dans « un climat institutionnel » (Thomas, *Rites de mort* 65), c'est-à-dire un salon funéraire. Traditionnellement ce rite qui se déroule à la maison et dure trois jours et trois nuits est l'occasion pour « la communauté [de venir] exprimer aux gens de la maison ses condoléances dans une conversation familière ou par divers services » (Chevalier 61). Les gestes posés pendant ce temps étaient élaborés. La famille « décore la pièce de draperies noires, voile les fenêtres et les objets, suspend une longue frange noire au-dessus de la tête du défunt et entoure sa dépouille de fleurs et de cierges » (Chevalier 61). Ces décors transforment la chambre en chapelle ardente (Thomas, *Rites de mort* 64). Lorsque le défunt est une jeune fille ou un adolescent, la draperie est blanche ce qui rappelle symboliquement la virginité. Si le défunt est un nouveau-né, celui-ci est vêtu de sa robe de baptême, son corps est entouré de fleurs ou de guirlandes (Morel, « Images » 669), et il porte à la tête une couronne de fleurs blanches. (Chevalier 61). La récitation du chapelet a lieu « toutes les trois heures » (Bussièrès 79), voire toutes les heures (Chevalier 61) jusqu'à ce qu'on serve le repas funèbre en fin de soirée, connu sous l'expression de « manger le mort » (Chevalier 61). Tous ces activités servent à « entrer en contact avec le numineux » (Chevalier 61).

c'était quelque chose d'ouvrir sa porte. Se dire que de nouveau on va voir Lara [...] morte, décidément immobile, et la crainte que peut-être pendant la nuit son visage se soit abîmé, que la mort s'affiche laide, avec l'angoisse que de tels signes correspondent à ce qui se passe réellement, derrière. Mais chaque fois Lara restait la même, même calme, même beauté, même [sic] cheveux pâles, même amour infini, même chaleur dans cette pièce pourtant glacée par le climatiseur. (43-44)

À la surprise du groupe familial, il n'y a pas de signes extérieurs qui traduisent l'absence de vie. Les parents et les amis réussissent pourtant à reconnaître la défunte. Son « amour infini » émet une chaleur qui se fait ressentir malgré le climatiseur qui contrôle la température.

L'hésitation d'ouvrir la porte de la chambre émane du fait que ce lieu est dorénavant considéré comme une pièce qui se rattache tant à la mort qu'à la vie. Si la famille appréhende les retrouvailles, c'est parce que ces signes de pourrissement confirment la mort et annoncent la séparation définitive – plus souvent par inhumation ou par crémation (Thomas, *Anthropologie de la mort* 255-256). Par conséquent, malgré le fait que la famille refuse de faire de la chambre de Lara un lieu sombre marqué par la mort, le lieu sert de salle d'exposition :

Avec Antoine de R., ils [le père et Antoine] ont installé le corps sur le lit de Marie, posé sur un drap blanc en dentelle, la tête relevée par deux oreillers. Elle avait été « préparée », on lui avait mis sa robe rose et on l'avait maquillée afin que les rougeurs n'apparaissent plus. [...] Sur la table de nuit ils ont posé une lampe offerte aux enfants, bleue et rose, qui par l'effet de la chaleur fait tourner des ombres sur les murs. Le jour, les volets étaient ouverts et le soleil remplissait la pièce. (Consigny 41-42)

Ce lieu confiné traduit la douceur, la délicatesse, mais aussi la chaleur de la vie (« drap blanc en dentelle », « robe rose », « lampe offerte aux enfants », « chaleur », « jour », « soleil



remplissait la pièce »). Malgré la présence du corps, la vie resplendit à travers le vocabulaire imagé. Les objets et le maquillage tentent d'effacer la laideur corporelle de la morte. Il faut cacher les rougeurs pour ne pas que le cadavre paraisse trop choquant ou apprêter la morte dans son plus bel appareil afin de l'exposer dignement dans une posture qui la met en valeur. En effet, le soir de la veillée, le père et Stanislas, l'oncle de Lara se couchent, allongés « de chaque côté du corps » (58), comme s'ils étaient les gardiens de Lara. La chambre devient un véritable lieu de commémoration où la famille et les amis se présentent pour faire mémoire et dire leur adieu à la défunte. Cet espace privé s'ouvre aux membres du groupe familial et social qui sont invités à y pénétrer pour y accomplir les rites funéraires (42). Ainsi, à leur façon, chaque membre de la famille commémore Lara : « Pascale [la tante] s'est mise à la dessiner, Nanouche [la grand-mère] a pris des photos » (57). Le groupe familial se rassemble non seulement dans cette pièce solennelle, mais il entreprend des activités du deuil qui visent la représentation iconique, la prolongation et la commémoration de la vie de la défunte. Cet espace s'organise à partir du souvenir : alors que la mort envahit de manière flagrante ce lieu, le dispositif rituel met en place une fonction et une symbolique qui tiennent davantage de la vie. Autrement dit, le décor de la pièce et les rites que les individus accomplissent participent à rendre cet espace privé et personnel accessible à tous pour que la séparation définitive s'effectue aisément. Certains pères écrivains vivent mal cette séparation et utilisent des éléments architecturaux de la maison afin d'illustrer la difficulté qu'ils éprouvent à laisser partir l'être aimé.

## 2.5 Les passages de l'entre-deux

À l'intérieur de la maison s'érigent des lieux symboliques du changement. Lorsqu'ils apparaissent dans les textes des écrivains du corpus, ces éléments architecturaux, à savoir la porte et l'escalier, exposent un passage symbolique qui ressort de la transition entre la vie et la mort. La porte qui donne sur la chambre de l'enfant défunt coupe cet espace du reste de la maison familiale sans pour autant isoler la famille de la présence de l'ancien occupant de la pièce. Par exemple, trois actions majeures s'associent à la porte : ouvrir, fermer et traverser. La fermeture d'une porte peut générer l'angoisse ou l'appréhension, comme dans *Adrien hors du silence* de Couderc. Le narrateur, qui est en plein travail de deuil, ne sait pas trop comment positionner la porte : « Sur le palier, au premier, la porte de ta chambre est fermée. Je ne supporte pas qu'elle soit close. Je ne supporte pas plus qu'elle soit grande ouverte. Six longues années que les choses sont ainsi » (62). Grande ouverte, cette porte donne la fausse impression de présence, comme si le fils habitait toujours la chambre. De plus, cette porte ouverte est une invitation à entrer dans l'espace intime du fils, ce qui est trop difficile pour le père. Pourtant, la porte fermée sépare le père des effets personnels précieusement conservés.

À nouveau face à ce seuil, le narrateur exprime sa crainte : « Je n'ose plus pousser la porte de ta chambre. J'ai peur de tous ces objets qui n'ont pas bougé depuis trois ans sur ton bureau [...] » (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 24). En se référant aux objets, le père emploie le terme « relique » (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 38) ce qui signifie, du moins au niveau étymologique, qu'ils comportent une dimension sacrée. Ainsi, cette porte donne accès à un lieu privilégiant le divin que le père ne veut pas déranger par peur de le profaner. Elle sert donc de passage « sur la verticale du monde divin » (Zărnescu 100). La porte est « un lieu de frontière de séparation entre deux espaces, deux temps. Elle découpe un en deçà

et un au-delà, un avant et un après. En même temps qu'une démarcation, elle est un point de réunion, la zone où deux versants peuvent se toucher, où l'échange est possible » (Stawinski-Jannuska 21). Lorsqu'elle est entrouverte, elle facilite l'échange avec le monde figé du passé. Des retrouvailles sensorielles imaginées adviennent justement parce que cette porte ne peut être totalement fermée (*Adrien hors du silence* 79). La porte entrouverte est le signe d'hésitation : le père ne sait pas s'il doit l'ouvrir complètement et entrer dans l'espace intime de l'enfant ou s'il doit la fermer et s'en couper. La garder entrouverte lui semble un juste milieu pour faire son deuil. Par cette porte entrouverte, la nostalgie du passé révolu se mêle à la réalité du présent, le père s'imagine son fils et il reprend le rôle paternel qu'il jouait avant la mort. Dans cet espace liminal, nous observons la rencontre du réel et de l'imaginaire. L'espace de la porte émerge comme « un monde de l'intermédiaire [qui] suscite, comme on dit en anglais, un *in-between* : un monde dans l'entre deux » (Raynaud 347). Le *in-between* de la porte permet au père d'être à cheval entre deux temps et deux mondes ; émerge alors la possibilité de retrouvailles fantasmatiques. Ancré dans la réalité, il vit une expérience qui lui donne l'illusion d'être avec Adrien. La rencontre dans ce milieu intermédiaire produit un effet plus réaliste lorsqu'elle comporte une illusion spectrale. N'oublions pas que l'image de la porte repose « sur l'idée de passage [...] sur l'horizontale des mondes parallèles » (Zărnescu 100).

Néanmoins, le narrateur hésite avant d'ouvrir la porte de la chambre de son fils puisqu'il est convaincu que ce geste, et surtout que passer le seuil, équivaut à « s'exposer à une nouvelle douleur » (*Adrien hors du silence* 33). Revoir les effets personnels de son fils ravive la douleur de la perte : « Comment admettre que tu n'es plus là mon chéri ? que je ne

te verrai plus dans ta chambre ? Tu me manques tant. Je suis brisé, sans courage, sans espoir » (33). Lorsqu'il traverse le seuil de la chambre, le père se sent à l'aise dans cet espace, entouré des objets de son fils. En fait, il décide de s'installer au bureau et de manipuler les effets de son fils (33). Le réconfort que le père trouve dans cette chambre réussit à le consoler ou du moins à apaiser son chagrin. L'effet est si calmant qu'il encourage même le meilleur ami d'Adrien à aller s'y recueillir (74). Tantôt la chambre est un lieu réconfortant, tantôt le contact direct avec cet espace est si accablant et si douloureux que le père en ressort tout aussi rapidement en sanglots (44). Le narrateur doit graduellement s'acclimater à cet espace jusqu'à ce qu'il puisse y travailler (36).

Dans *Martin cet été* de Chambaz, le père fait une expérience très semblable à celle du narrateur chez Couderc. Tout d'abord, il ne sait pas trop comment positionner la porte de la chambre de Martin, son fils décédé dans un accident de voiture au Pays de Galle. Il éprouve une appréhension en la refermant pour la première fois depuis l'accident : « En rentrant j'allai déposer les bagages dans la chambre de Martin. [...] Je refermai la porte avec un sentiment de malaise » (58). Naturellement le père accueille difficilement la nouvelle de la mort et n'est pas encore prêt de se couper de cet espace. Il demande alors à Anne, sa femme, si elle accepte de ne « pas complètement [fermer] la porte de la chambre de Martin » (73). La simple vue de ce seuil sollicite même le fantôme du jeune défunt. Parfois, le narrateur voit « Martin ouvrir la porte de sa chambre » (75), d'autres fois, il lui « suffisait d'apercevoir la porte » pour voir son fils y passer « au travers comme un fantôme » (158). Le fantôme, figure par excellence de l'entre-deux, car ni totalement mort, ni totalement vivant, rôde dans les deux mondes, celui de la maison et celui de la chambre, et traverse aisément le seuil. Celui-ci

est alors une frontière poreuse pour les visions fantasmatiques ; elle doit bien évidemment être entre-ouverte pour que le père la franchisse. Fermer la porte symbolise l'éloignement ou la mise à distance délibérée de la présence du défunt. C'est également se fermer à d'éventuelles rencontres. Pourtant, si la porte reste partiellement ouverte, l'acte de l'ouvrir complètement s'effectue parfois difficilement.

Lors de l'anniversaire de la mort de Martin, le père établit un rite qui consiste à se retrouver à ce point de rencontre et d'ouvrir la porte : « [à] chaque retour au mois d'août, j'ouvrirai néanmoins la porte avec appréhension » (73). Le rite auquel il se livre symbolise sa volonté et son désir de maintenir le contact avec son fils. Fidèle à ce rite, il l'observe cette première fois et puis se résout par l'emploi du futur simple de le reproduire à l'avenir. Son appréhension résulte sans doute de la peine qui l'attend en voyant la chambre vide (73). Pourtant, il traverse le seuil et reste dans la chambre pendant des périodes de plus en plus longues : « [J]'ai tenté d'y pénétrer, quelques secondes, puis quelques minutes, afin de ne pas m'en couper » (73). Petit à petit il développe une tolérance à la chambre, s'y initie et s'adapte à « l'absence présence affolante » (73). Le père choisit même d'y rédiger son texte : « Aujourd'hui, j'y travaille ; j'y écris ce récit » (73). En fait, il ne quitte la pièce que lorsque son texte est terminé : « Je vais quitter la chambre de Martin, sa table de travail où j'ai écrit ce livre inimaginable » (242). Du moment qu'il traverse le seuil jusqu'à toute la rédaction du texte, le père écrivain vit dans un autre monde, accompagné des souvenirs de son fils matérialisés par les objets.

Il est intéressant de noter les parallèles entre le mysticisme et les gestes liés au seuil. Les deux pères ont des comportements similaires : ils refusent de fermer la porte, sont

réticents à passer le seuil et à pénétrer la chambre, mais une fois habitués et à l'intérieur, ils y travaillent. Dans l'ensemble, ces trois actions correspondent à certaines étapes des rites déterminés par David Aberbach qui, dans son ouvrage *Surviving Trauma. Loss, Literature and Psychoanalysis*, rapproche le deuil et le mysticisme. Fermer la porte constitue une première étape où l'endeuillé s'éloigne temporairement du défunt. Les pères endeuillés ne parviennent pas à surmonter leur chagrin et à s'écarter complètement de leur enfant d'où la nécessité de garder la porte entrebâillée. Ce stade correspond à la séquence liminaire selon Van Gennep. Cependant, pour Aberbach, les rencontres d'ordre mystique sont une source de réconfort à ce stade. Ouvrir la porte correspond à la recherche de l'être perdu. Puis, vient la réintégration (ou pour Van Gennep, l'étape postliminaire) : pour les pères endeuillés, traverser le seuil est un moyen de réincorporer l'enfant dans leur vie. Ces étapes et expériences mystiques sont conformes au vécu de personnes endeuillées. Le dispositif architectural symbolise la normalisation de la recherche de l'enfant et représente le travail de deuil en cours.

Si la porte évoque le passage horizontal, l'escalier se rattache à l'image d'un passage sur l'axe vertical. Du point de vue fonctionnel, l'escalier est un ensemble de supports qui facilitent le passage à un niveau supérieur de l'édifice. Le narrateur dans les textes de Philippe Forest est concrètement le seul qui évoque à quelques reprises l'escalier qui mène à la chambre de Pauline, sa fille, morte à quatre ans d'un cancer. Dans *Toute la nuit*, le narrateur décrit une photo qu'il a prise dans laquelle ressort l'escalier. Ce cliché suscite un souvenir et une description de l'appartement parisien et de la chambre de la petite fille : « La seconde image [...] représente l'appartement parisien et l'escalier rouge qui monte jusqu'à la

chambre » (175). Le père se rend souvent dans la chambre : « Alors, je commence à nouveau : en haut de l'escalier (le rouge des marches, la rampe inutile, la balustrade de bois, le puits blanc des murs, la moquette usée, percée de taches), le possible m'attend, tout l'espace fidèle, attentif, inépuisable » (22). Il monte l'escalier si régulièrement que le tapis porte des signes d'usure et la rampe lui est inutile. Gravier l'escalier produit une rencontre hypothétique avec Pauline :

Si elle ne dort pas, je peux allumer la faible veilleuse qui étend vaguement sa buée de clarté sur les meubles, les objets, les habits dispersés. Et m'étendre à mon tour, poser la tête (près de la sienne) sur l'oreiller, respirer profondément l'odeur absente.  
(23)

Le père espère profondément retrouver sa fille au point de l'imaginer à ses côtés : Pauline est paradoxalement présente et absente, son odeur manquante. David Aberbach confirme qu'il est normal, pour les personnes endeuillées, de chercher le disparu et que ce processus peut provoquer des manifestations de l'ordre du mysticisme. L'escalier se prête bien à cette quête, parce qu'il exerce une fonction symbolique en évoquant « métaphoriquement un réseau très structuré des rapports entre le monde humain et le monde divin » (Zărnescu 102). Il relie et favorise le passage entre l'espace profane et l'espace sacré. Dans l'appartement familial, l'état de propreté représente la division spatiale : « Au milieu du désordre, l'escalier rouge est le seul lieu épargné (et au-delà de lui la chambre de Pauline, trop exigüe, trop difficile d'accès pour qu'on ait pu y entasser quoi que ce soit) » (*Toute la nuit* 177). L'escalier découpe l'appartement en deux : d'un côté, l'appartement désorganisé, et de l'autre, la chambre ordonnée au sommet de l'escalier qui se rapproche du sacré. Ceci explique en partie pourquoi elle est difficile d'accès pour le père et pourquoi l'ordre y règne. Malgré le chaos,

l'escalier s'érige comme un phare qui mène à un espace où l'organisation sublime prime : « Dans sa chambre (en haut d'un grand escalier tout rouge), les poupées ont leur place dans leurs poches de toile suspendues au mur » (175). Les objets qui se trouvent dans la pièce renforcent l'aspect divin. Par exemple, les poupées suspendues font figure d'anges qui peuplent le lieu sacré. De plus, le narrateur déclare lui-même qu'« [u]n enfant malade peut aisément passer pour un saint. Un enfant mort peut sans mal être pris pour un dieu » (*Tous les enfants sauf un* 81). L'ascension rendue possible grâce à l'escalier montre le passage de la vie vers la mort et vers un lieu divin. Une fois au sommet, il est difficile, sinon impossible de descendre l'escalier.

Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard aborde l'image de l'escalier en tant que métaphore axiomatique. L'escalier rouge dont parle le narrateur de Forest correspond à l'image de l'escalier du grenier parce que pour s'y rendre, on ne peut que le monter (Bachelard 52). En effet, le narrateur ne parle que du parcours ascensionnel, car « [p]ersonne, avec prudence, ne descend une à une les marches rouges de l'escalier de bois » (*Toute la nuit* 11). Monter l'escalier représente l'ascension vers le divin, un lieu accessible qu'après la mort. En revanche, l'acte de descendre n'est pas possible puisqu'on ne revient pas de la mort. En fait, l'écrivain n'évoque qu'une seule descente par l'escalier :

Je fais ce rêve. Au matin, elle [Pauline] m'appelle de sa voix gaie du réveil. Je monte jusqu'à sa chambre. [...] Elle ne peut plus descendre seule l'escalier. Je la prends dans mes bras. Je soulève son corps infiniment léger. [...] Me tenant à la rampe, la portant, je l'emmène avec moi. Et une fois encore, vers la vie, nous descendons les marches raides de l'escalier de bois rouge. (*L'enfant éternel* 399)



Ce rêve relève d'une construction imaginaire qui réunit ceux qui sont séparés. L'escalier sert de métaphore architecturale à la transition et au passage. À l'instar de la porte, il est le seuil qui « définit un temps, celui du passage, le moment où l'on bascule d'un univers à un autre, de la vie à la mort, de la réalité au rêve » (Stawinski-Jannuska 22). La descente de l'escalier symbolise la renaissance et ne peut se produire que dans des conditions oniriques. Dès lors, l'accent est placé sur la fonction symbolique de ce lieu de passage. Le rôle du père écrivain est central dans ce rêve : c'est lui qui ramène sa fille de la mort. Nous pouvons considérer que ce rêve est allusionnel à l'écriture du père qui fait renaître et vivre sa fille. Comme un fantôme, la petite fille n'est pas lourde et elle reste dans une position supérieure à son père tant par le fait qu'il la soulève que par sa nature divine.

Parfois les lieux de l'entre-deux ne prennent pas la forme d'un élément architectural, mais plutôt celle d'un parcours ou d'un passage d'un endroit à un autre. Par exemple, Didier Mény retrace les pas de son fils Tristan qui s'est jeté sur les rails d'un TGV. Dans un long paragraphe sans ponctuation, l'écrivain décrit le parcours qui mène au lieu du décès :

D'abord, franchir la limite des anciennes fortifications et sortir de l'ancien village par la rue du grand puits découvrir les immeubles de la ville nouvelle et sur la droite du rond-point de l'Europe la salle Robert Schuman où tu as joué du violon un soir d'été Tourner à gauche passer sous le pont qui supporte la route qu'on empruntait pour aller au collège descendre encore et entrer dans un paysage où la nature est plus présente entre les courtes falaises qui enserrant la combe [...] (Mény 79)

Le père suit machinalement les traces de son fils dans une sorte de pèlerinage, et ce faisant s'abstrait de l'acte. En l'absence du « je », les directives semblent objectives et rappellent un itinéraire où seul le point d'arrivée importe. Pourtant, l'effacement du pronom « je »

n'élimine pas complètement la présence de l'écrivain. En effets, les points de repère sont tous des endroits investis de souvenirs. L'évocation de ces lieux témoigne d'une présence relationnelle : une salle communautaire, un collègue, un terrain de tennis, etc. À chaque nouvelle étape, le narrateur aperçoit des lieux qui évoquent des moments passés avec Tristan. L'absence de ponctuation donne l'impression d'une certaine concentration, d'intensité et d'urgence. Le narrateur, pressé d'arriver à sa destination, ne prend pas de pause. En réalité, il s'y précipite parce qu'il veut y être au moment exact où passe le train. Une fois sur le site exact, c'est-à-dire le lieu de transit, le pronom « je » réapparaît :

J'y suis. Je marche en m'arrêtant parfois pour prendre des notes [...]. Je suis là où tu étais. Je marche où tu as marché tout est identique la saison mise à part. C'est le mercredi qui précède l'automne. Toi c'était le printemps. J'y suis et je comprends qu'on n'est pas là par hasard. On ne monte pas sur les rails par distraction en pensant à autre chose. Elles sont à cet endroit plus hautes que le sentier qui les longe. Les trains roulent à gauche, t'en souvenais-tu ? Tu as donc traversé la première voie et marché vers l'ouest. J'y suis. Tu as entendu comme je l'entends le bruit du boulevard qui longe le lac en contrebas. J'ai peur. Du danger, du ridicule d'être surpris là. Le train arrive. Si vite.

Il reste encore un peu de vie en moi. (79-80)

La préméditation du geste suicidaire sur le lieu du décès transparaît dans le vocabulaire que le narrateur utilise pour décrire cet endroit. Il note, entre autres, que l'acte n'était ni un hasard, ni fait par distraction, mais que Tristan se trouvait délibérément sur les rails. Le père fait mémoire non seulement en revisitant lui-même ce que Tristan aurait peut-être pu vivre, voir, et entendre (68), mais en retournant sur le lieu de transit : « Ce matin, je suis retourné près des rails. J'ai ramassé trois pierres de granite sur le ballast. J'irai les déposer sur ta

tombe. Les coquelicots étaient encore en fleur » (100-101). Ces efforts de rituel sur le lieu de transit ne pouvant se faire, par raison de sécurité et peut-être même à cause de la distance, le père accomplit ses rites au lieu de repos final. Il déplace symboliquement des objets au lieu de l'accident vers la tombe : les coquelicots amenés du lieu de transit et déposés sur le lieu de commémoration soulignent la confusion entre les lieux.

## 2.6 Changer de maison

Jusqu'à présent, nous nous sommes concentrée sur les narrateurs qui ressentent le besoin de renforcer les liens avec leur enfant défunt en fréquentant des lieux de mémoire. Cependant, dans *Toute la nuit* de Philippe Forest, le narrateur s'écarte de ce modèle et fuit ces lieux. Après la mort de Pauline, les parents abandonnent leur appartement parisien et déménagent en Vendée. Ils choisissent d'inhumer l'urne de leur fille dans un village vendéen où la famille avait passé deux étés (67). Quelque temps après l'enterrement, ils se rendent quotidiennement au cimetière pour entretenir la tombe et surtout pour enlever les fleurs fanées : « Les fleurs ne mouraient pas toutes ensemble. Certaines avaient pris déjà leur apparence de squelette carbonisé quand d'autres conservaient encore toute la splendeur de leurs couleurs et de leurs formes » (93). Ces fleurs qui ne fanent pas toutes en même temps pourraient représenter les membres de la famille qui ne meurent pas tous ensemble. Certaines fleurs, comme certains membres, spécifiquement Pauline, meurent avant d'autres. Les parents sont dans la fleur de l'âge lorsque leur fille décède. Le désir de trouver un signe de leur fille, et la crainte de ne pas être présents si jamais un signe apparaît, incitent les parents à rester près du cimetière et à y aller tous les jours (Forest, *Toute la nuit* 94). Dès lors, la tombe influence les activités des parents ; comme un centre de gravitation qui « exerç[e]

continuellement [sur eux] son attraction d'aimant » (92), les parents ne peuvent pas, ou plutôt ne veulent pas trop s'en éloigner. D'ailleurs, décrire l'apparence des fleurs en utilisant le terme « squelette carbonisé » fait directement allusion à la crémation du corps de Pauline. Les fleurs esthétisent en quelque sorte la décomposition du corps : « materialized memory materials, such as flowers, are [...] used as aesthetically acceptable means of 'visualizing' the processes of physical decay which death unleashes » (Hallam et Hockey 133). Ainsi, le fait même d'aller sur la tombe recouverte de fleurs fanées ou mortes (une métaphore confirmant l'absence de vie dans ce lieu) pousse les parents à changer complètement d'endroit. Ils cherchent un lieu pour s'arrêter et pour « prendre le temps de penser » (*Toute la nuit* 110) et très rapidement ils emménagent dans un appartement provincial, loin de leur famille et de leurs amis. Ce déménagement met de la distance géographique entre le père et la culture matérielle et les lieux parisiens qui rappellent la mort de Pauline. Ceci constitue le seul moyen pour oublier le chagrin de la perte et s'en éloigner mentalement (Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets* 152). Si l'objectif immédiat du déménagement est l'oubli, les activités entreprises dans ce nouvel espace occasionnent un effet contraire.

Ce logis, situé dans un petit village entouré de champs, offre une vie sociale qui se limite à une église et trois commerces. Le père remet en question sa propre vie dans ce lieu isolé. La mère, Alice, prête à se donner la mort, crée un pacte suicidaire avec son époux hésitant. Celui-ci ne peut se faire à cette idée, s'autorisant à vivre afin de partager la mémoire de Pauline. Mettre fin à ses jours consisterait à annihiler le souvenir de Pauline : « [se] tuer n'aurait d'autre résultat que de faire cesser cette vérité par où quelque chose de Pauline existait encore, fidèle à ce qu'elle avait été dans sa calme, souriante et lucide aventure contre

la mort » (*Toute la nuit* 117). En se suicidant, les parents emporteraient avec eux la mémoire de leur fille. Il ne resterait d'elle que son nom gravé sur la pierre tombale ainsi que la trace de l'écriture : « Dans ce vide et ce silence, je me suis mis à écrire. Je me suis installé dans la petite pièce ouvrant sur le jardin (et qui n'était pas la chambre de Pauline) » (119). Cette activité l'autorise à briser le silence et à assumer le processus de deuil. La précision entre parenthèses rappelle que Pauline n'a pas besoin de chambre dans cette nouvelle maison et annonce que le père a suffisamment fui Paris et les lieux de mémoires pour enfin retrouver un espace qui n'évoque pas de souvenirs de sa fille.

Cet espace correspond à ce que Karine Roudaut considère un lieu de rupture, « un espace de vie transitoire » (*Ceux qui restent* 106). Dans ce nouveau lieu le père passe à autre chose en rompant les liens avec sa vie à Paris et en abandonnant tout pour s'enfermer dans une pièce où il met sur papier les mots qui « n'avaient jamais cessé de tourner dans [s]a tête » (*Toute la nuit* 119). Lorsque le père s'adapte à l'absence, il supporte de rentrer à Paris pour rencontrer « S. », son éditeur. Après quatre mois en Vendée, il remet pied dans l'appartement familial (284) et s'occupe de le nettoyer pour y rendre « un semblant de vie » (290). Il écoute aussi les messages sur le répondeur téléphonique, habitude qu'il a prise pendant son séjour en Vendée. Étrangement, les messages reçus quotidiennement étaient toujours silencieux : « la bande restait vide. Au bout du fil, j'écoutais quelques secondes de silence, puis j'entendais le bruit d'un combiné qu'on raccroche : jamais un mot, un son et pas même (me semblait-il) celui d'une respiration » (290). La trace de modalisation du narrateur entre parenthèses signale le tournant entre le réel et l'imaginaire. Nous pouvons supposer que le père attribue ce phénomène étrange à sa fille défunte. Le père « pren[d] l'habitude de ce signe » (290) de

cette personne silencieuse qui ne semble pas respirer. Par réflexe, une fois rentré à l'appartement parisien, il écoute le message sur le répondeur et entend « les mêmes secondes de silence » (290). Il l'interprète comme un signe d'accueil de « quelqu'un [qui lui] souhait[e] ainsi la bienvenue chez [lui] » (290). Il projette en quelque sorte son fantasme de retrouver Pauline par-delà la mort avec ces appels curieux. Si « [l]e fantasme est l'apparition-disparition de l'objet » (Laufer 29), quelle meilleure métaphore qu'un appel silencieux de l'enfant décédée ?

Le lendemain, l'auteur va dans la chambre presque vide de Pauline.<sup>79</sup> Le père fatigué s'allonge sur son lit, l'un des seuls objets qui n'a pas été enlevé, et hume l'air dans l'espoir de retrouver son odeur. Tout à coup il entend sonner le téléphone ; il répond et entend une voix :

Dire que j'ai tout de suite reconnu la voix serait inexact. Ce que j'ai reconnu dans l'instant fut le silence précédent la voix, ces quelques secondes de rien où résonnait par avance son souffle. [...] Ma folie, je l'acceptais à la façon d'un événement salubre et joyeux, d'une évidence qui me tirait de toute l'incertitude grise et suffocante des derniers mois. Au moins, je savais maintenant que j'étais fou. La preuve m'en était gracieusement donnée, irréfutable, assez grossière pour qu'elle ne puisse pas être contestée. (*Toute la nuit* 297)

Le père ne reconnaît pas immédiatement la voix à cause de sa fatigue et des circonstances qui l'entourent. La voix à l'autre bout du fil ne se présente jamais, mais désire parler à « Maman » (299), ce qui nous permet de déduire que c'est Pauline à l'appareil. Cette

---

<sup>79</sup> La chambre de la fillette est presque vide parce que tous ses effets ont été mis en boîte immédiatement après le décès. La famille du narrateur et de sa femme s'est chargée de leur envoyer les affaires dont ils auraient besoin dans leur nouvel appartement en Vendée, puis ils ont rangé la chambre de Pauline.

apparition auditive de la fillette introduit l'imaginaire dans le réel par le moyen du fantasme.

À propos du fantasme dans le deuil, Laurie Laufer rappelle :

La restitution fantasmatique, ou onirique de l'objet perdu et la réanimation du primitif qu'elle peut engendrer est alors le moment d'un surgissement de l'angoisse. [...] En tant que restitution du fantôme de l'objet, le fantasme est un revenant, une trace, un reste qui se propose à la vie psychique comme survivance animique, comme [...] une expérience-limite, une expérience de seuil. (30)

En réalité cette « folie » que le père accepte est l'angoisse que la « restitution fantasmatique propose » (Laufer 30). Le fantasme crée l'illusion de retrouvailles réelles et par-là aide le narrateur à supporter d'être de retour dans l'appartement familial. Jean-Michel Coq, Hélène Romano et Régine Scelles insistent que « [q]uel que soit le moment où sa vie s'interrompt, l'enfant décédé continue d'exister dans le psychisme de ses parents » (356). Ainsi, la voix de Pauline est la manifestation otique de ce qui n'a jamais cessé d'exister dans son psychisme.

Dans son hallucination, le narrateur ne voit pas sa fille, mais l'entend : « L'idée ne parvenait pas jusqu'à mon esprit qu'elle puisse être vivante ou qu'existe quelque chose comme son fantôme revenu vers nous » (*Toute la nuit* 298). Pauline existe désormais sous une autre forme : elle n'est ni totalement morte, ni vivante. Elle dit même à son père qu'elle est ailleurs, « dans son autre maison, en Espagne » (298).<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Dans *L'enfant éternel*, avant sa mort Pauline annonce à son père qu'elle a une famille en Espagne, avec d'autres parents et une sœur prénommée Adela (173). Elle se crée une autre vie en Espagne avec une famille espagnole. L'Espagne que la fille imagine et invente revêt d'un pays fantastique, « vague et fabuleux » (174) selon le narrateur, où l'enfant vole. Le père suppose que l'enfant s'inspire de ses camarades de classe et de ce qu'elle vit à l'école pour inventer ce monde ailleurs (173). Quelque temps après elle déclare à son père qu'elle avait fabulé cette terre et sa famille espagnoles. Si ce fantasme se déroule sur le plan imaginaire, cette précision brouille les lignes de la réalité et de l'imaginaire. Cette information confirme l'identité de l'appelant.

Si ce père procède différemment comparé aux autres pères de notre corpus en tentant de fuir les lieux de mémoire, il est ultimement incapable d'échapper aux souvenirs de sa fille, peu importe où il s'installe. Dans la maison vendéenne où il s'établit pour être loin de l'environnement parisien, il va à la recherche de signes de Pauline. Il creuse sa mémoire, les souvenirs surgissent et il rédige en peu de temps son récit centré sur la vie de sa fille. Tous les jours il écoute le silence sur son répondeur, un silence qu'il croit être celui de Pauline. Cet espace de transition pousse néanmoins le père dans son travail de deuil. Lorsqu'il retourne à l'appartement qu'il voulait éviter, il se sent accueilli par nul autre que la défunte. Ce lieu est le théâtre d'une manifestation psychique, d'un fantasme de retrouvailles. Il est inutile de fuir les espaces, car finalement, les souvenirs apparaissent partout où va le père.

## **2.7 Le moment de la mort**

Ces lieux de mémoire et de commémoration, comme les rites et activités qui y sont entrepris, visent à garder le contact avec le passé. La mort de l'enfant provoque des changements dans la conception de l'espace : la maison autrefois complète manque désormais une partie d'elle-même. Ainsi, la chambre de l'enfant, auparavant un espace vivant, reste souvent intacte, suspendue dans le temps. De la même façon, la mort marque le moment de bouleversement dans la conception du temps. Elle exerce une telle influence sur le temps que même le risque de mort perturbe son cheminement. Par exemple pour le père dont l'enfant est en phase terminale d'une lutte contre un cancer dans *Reste encore un peu* de Claude Couderc, chaque appel téléphonique suscite l'inquiétude et avive les plus grandes peurs. La mort est une menace constante et lorsque le père reçoit un appel en pleine nuit, il craint le pire et « [l]e temps s'arrête » (27). Le père apprend que son fils hospitalisé n'est pas



mort, mais en salle de réanimation ; nonobstant, le temps se suspend pendant un moment avant de reprendre. Or, lorsque la mort frappe, elle déchire la temporalité et signale le début d'une nouvelle façon de considérer le temps.

Le jour, voire le moment, du décès dénote la césure temporelle pour les pères. Dans *Le Fils* de Michel Rostain, tous les chapitres, à deux exceptions près, s'ouvrent sur une inscription temporelle précise : « Le samedi 25 octobre 2003, à 12 heures 17 minutes et 54 secondes [...] » (35), « Juillet 2003, trois mois avant ma mort » (61), « Samedi 25 octobre 2003 » (71), « En novembre, quelques semaines après mon “enterrement” [...] » (127). La particularité de ces ouvertures datées émane du fait qu'elles sont toutes reliées à la mort du fils qui a eu lieu le 25 octobre 2003. Ce procédé met en lumière l'adoption du nouveau calendrier déclenché par la date du décès. Le temps et l'écriture recommencent infailliblement à ce point zéro et tout est considéré par rapport à cette date.

Dans *Martin cet été* de Bernard Chambaz, le jour de l'accident du fils annonce le début du nouveau calendrier pour le père : « cet été le temps s'était retourné, comme la Fiat Uno de James Niklasson et le ciel sur la route *unclassified* d'Usk à Tredunnoc » (190). L'éclatement temporel se manifeste physiquement par le renversement de la voiture dans l'accident au Pays de Galles. L'événement fatal incite la mise en place d'un nouveau calendrier. À partir de ce moment, le temps recommence à zéro : c'est « la date fatidique, [...] l'instant, la fraction de seconde, où tout va se consommer. Et le temps soudain s'abîmer » (36). Les dates importantes, comme les anniversaires, qui autrefois revêtaient une importance dans la vie de l'enfant, deviennent difficiles à vivre. De plus, certaines dates acquièrent un nouveau sens par rapport à la mort. La famille ne célèbre plus l'anniversaire de Martin, le jour symbolique

du passage du temps : « Samedi 10 octobre, j'ai décroché mentalement la guirlande HAPPY BIRTHDAY que nous n'avions pas installée. Un cap était passé » (191). Cette date qui commémore un événement pourtant joyeux, la naissance de Martin, ne se fête plus. Elle dénote désormais un seuil significatif et pourtant difficile à franchir. De même, la Toussaint, journée dans la tradition chrétienne qui sert à honorer tous les saints,<sup>81</sup> et « le 11 novembre (la Saint-Martin) » (191), le jour de la fête du prénom du défunt,<sup>82</sup> constituent aussi des événements à franchir. Le père prend pleinement conscience de l'importance accordée au 11 juillet, date de l'accident fatal : « Je restais fasciné par ce nouveau calendrier, depuis juillet, reprenais tout à partir du 11 » (191). Cette année-là tous les événements suivants sont comptés en relation à cette date du 11 juillet : « Samedi 11 septembre,<sup>83</sup> deux mois, neuf semaines, jour pour jour » (175) ; « Samedi 10 octobre [...]. Treize semaines ce samedi, trois mois dimanche. Le premier trimestre » (191). Le terme « trimestre » évoque sans doute la grossesse et implique qu'à la fin du troisième trimestre, il y aura une sorte de nouvelle mise au monde. Par ces mots, ce père adhère à une croyance eschatologique selon laquelle le mort renaît après un certain temps de deuil, ce qui rappelle les sociétés dites primitives qui croyaient qu'après la mort, l'âme du défunt « rejoignait le monde des ancêtres » et y restait avant de finalement « s'installer dans un nouveau corps à l'occasion d'une naissance » (Hintermeyer 1629). La mort participe alors à un système cyclique et répétitif.

---

<sup>81</sup> À l'occasion de la Toussaint, le 1<sup>er</sup> novembre, plusieurs Français se déplacent vers les cimetières pour honorer leurs ancêtres. Ce jour férié s'est progressivement transformé en jour des Morts, qui normalement est célébré le 2 novembre. Pour de plus amples informations sur l'histoire de la Toussaint, voir les pages 81-82 (« La Toussaint ») et 84-95 (« Le 1<sup>er</sup> novembre : du jour des Saints au jour des Morts) dans *Jours de fête : Jours fériés et fêtes légales dans la France contemporaine* de Jacqueline Lalouette.

<sup>82</sup> Selon André Chastagnol, la date du 11 novembre est « aujourd'hui unanimement acceptée » comme celle des obsèques de Saint-Martin à Tours en 397 (134).

<sup>83</sup> Pour les lecteurs contemporains, le 11 septembre renvoie nécessairement à l'attentat terroriste aux États-Unis en 2001. Cette date d'un deuil personnel devient, par une malheureuse coïncidence, une date de deuil internationale.

Dans les textes, les narrateurs revivent et reviennent sur ce biographème. Cette mort enclenche un mécanisme de répétition, car « parler, dire, c'est aussitôt corriger, procéder à un léger déplacement qui en appelle, à son tour, un autre, et ainsi de suite » (Rabaté, « Singulier, pluriel » 15). Le père chez Forest s'exprime sur ce besoin de corriger, de préciser pour respecter la vie de sa fille : « chaque nouveau roman appelait le correctif d'un autre livre qui effacerait la honte du précédent » (*Toute la nuit* 151).

Le rite de l'acte scriptural donne l'occasion aux endeuillés « de se représenter, d'ordonner, de systématiser ce qui est irreprésentable, désordonné, asymétrique » (Isambert, *Rites et efficacité symbolique* 72). Il fournit spécifiquement un cadre énonciatif qui facilite cette organisation : il « propose une structure linguistique disponible qui va permettre tout à la fois de verbaliser les émotions et de les canaliser sous une forme régulée, ordonnée » (Delteil 235). Le père verbalise ses sentiments de souffrance par le partage qui procède du processus d'écriture, car en revisitant le « lien existant entre le parent et l'enfant », le parent se remémore et revit le passé « et surtout les émotions qui constituent la partie vivante de la personne » (Florent 163). Marie-José Florent soutient que l'écriture « permet d'introduire un processus d'historicité : il y a un avant, un pendant et un après » (163). Autrement dit, l'écriture, en particulier l'écriture du moi, accorde à ces pères endeuillés la possibilité de reconstruire et d'ordonner le fil des événements à leur propre rythme. Les pères explorent la vie partagée avec le défunt et se déchargent de certains sentiments déchirants. Parfois, un seul texte ne suffit pas pour eux. Lorsqu'il se pose la question rhétorique, « Après deux récits [...] et un film documentaire [...] fallait-il encore écrire sur mon fils Adrien ? » (11), le narrateur de *Reste encore un peu* répond en corroborant le sentiment exprimé chez le père

forestien puis ajoute que la création de multiples textes sur ce biographème contribue à faire (re)vivre son fils : « Oui ! Mille fois oui, car c'est ainsi qu'il vit tous les jours en moi ! » (11). Pour lui, la répétition stimule le souvenir.

Couderc divise son premier texte en saisons en commençant par le printemps, cette saison pendant laquelle son fils est décédé. Au fil du temps, elle revient obligatoirement dans le récit comme dans la vie. De même, le narrateur chez Chambaz repense toujours à *cet* été où sa vie a changé. Le temps apparaît même dans les titres de ses ouvrages : *Été I*, *Été II*, et *Martin cet été*. Un de ses recueils de poèmes porte le nom *Entre-Temps*, mais le père écrit qu'il avait « proposé pour titre / Un autre été » (91) parce que ce repère temporel est à la fois un « trou noir » béant où « la vie pourtant / [...] continue à battre » (*Entre-Temps* 91).

Le père écrivain chez Patrick Chesnais entreprend toujours les rites à 3 h 19, moment précis de l'accident fatal de son fils.<sup>84</sup> Le père dans le texte de Didier Mény sait que son monde s'est fracturé à 10 h 10 quand son fils s'est lancé sous les rails d'un TGV. Il prête attention aux trains qui passent pour savoir si c'est celui qui a tué son fils. De son côté, le narrateur forestien reconnaît qu'« il y a eu un seul événement dans ma vie — tout ce qui vient avant ou après prenant sens en relation avec lui » (*Toute la nuit* 162). Effectivement, avec du recul, le père évalue le passage du temps par rapport à la mort de l'enfant. En fait, pour Forest, tous les événements vécus semblent mener à la mort de l'enfant et prennent de l'importance relativement au décès.

En revanche, pour d'autres pères, rien n'a pu annoncer la tragédie qui allait se produire. Dans *Martin cet été* de Chambaz, le père repense aux derniers moments passés avec son

---

<sup>84</sup> Des exemples se trouvent notamment aux pages 40, 94, 139, 153, 158, 180, 203, 221, 242, 246 et 257.

fil et remarque que la semaine « ressembla aux huit cent cinquante-quatre qui l'avaient précédée » (26). L'accident de voiture quelques semaines après son départ pour le Pays de Galles était imprévisible. Même la dernière heure ensemble, à l'aéroport, était insignifiante : « [u]ne bonne heure, agréable, comme les cent quarante-trois mille quatre cent soixante-douze qui l'ont précédée » (30). Ces deux valeurs, 844 semaines et 143472 heures, correspondent précisément à 16,37 ans, soit l'âge exact de Martin la dernière fois que le père l'a vu vivant. Le père utilise cette façon inhabituelle de compter le temps afin d'insister sur l'imprévisibilité de cette tragédie personnelle. Peu importe la façon de compter, il aurait été impossible de savoir ce qui allait se passer.

Le jour du décès de l'enfant est associé à un souvenir si triste et si bouleversant que certains pères font tout leur possible pour s'en éloigner. Dans *Tristan* de Didier Mény, le père endeuillé veut accroître la distance temporelle entre lui et le suicide de son fils. Quand il fait de l'exercice sur un vélo stationnaire, son rythme cardiaque accélère au fur et à mesure que la distance parcourue augmente. Il en est fier, mais se plaint du temps qui défile au même rythme malgré ses efforts : « Je ne peux pas éloigner le moment de ta mort » (90). Il comprend qu'il doit s'adapter et « apprendre à mesurer le temps [...] [l]es minutes et [l]es heures » (90). La mesure de base temporelle devient de plus en plus importante. Il compte le temps en semaines, à l'instar du père dans *Martin cet été* : « Nous ne comptons plus en heures ni en jours, mais en semaines » (129). En fait, à la mort de leur enfant, l'obsession du temps qui passe s'intensifie. Les pères s'y attachent et le compte minutieusement : « 105 jours avaient passé » (Delaroche 245) ; « 4 jours après [l]a mort » (Rostain 82) ; « il y a 2 semaines que [Lion est] mort » (Rostain 31) ; « On est pile le quarante-neuvième jour après

[l]a mort » (Rostain 132). Visiblement la mort de l'enfant structure et oriente chaque nouveau jour qu'aborde le père.

Le passage du temps est nécessaire au processus de deuil. Pourtant, certains pères le trouvent trop lent à leur goût. Dans *Adrien hors du silence*, le temps n'avance pas comme il devrait : « Il faut compter sur le temps... Le temps qui doit passer ne passe pas » (159). La proposition relative déterminative permet au père de définir le temps et, par-là, d'identifier un type de temps qui est stagnant. Ce temps passera assurément, et avec un peu de recul, le père peut évaluer le travail de deuil effectué. Chaque nouveau jour passé sans l'enfant représente une nouvelle étape franchie et témoigne de la résilience du père. Par exemple, c'est au retour du printemps, « le premier de l'après » (*Tristan* 92), que le narrateur dans *Tristan* apprécie le temps écoulé. Après plus d'un an, il commence à comprendre ce qu'il a vécu :

Il a fallu le printemps de l'après. Toute une année de jours sans toi tous les lundis sans toi tous les mardis les mercredis sans toi. Tous les jeudis les vendredis les samedis. Sans toi. Tous les dimanches que nous n'aimions pas. Les dimanches aussi. Sans toi. Il a fallu tous les saints du calendrier et la Toussaint des cimetières et les solstices et l'été et l'hiver. Il a fallu tout ce temps et même quelques semaines de plus pour que je sache qu'il n'y a pas, dans le monde, que les vivants et les morts. Pour que je sache que si les morts étaient bien au néant, les vivants pouvaient être morts. (97)

L'anaphore « il a fallu » répétée trois fois pour introduire les quantités de temps souligne le caractère indispensable et laborieux du passage du temps dans le travail de deuil. L'absence de virgule particularise cette période qui s'uniformise et se fond en un long laps de temps. La seule marque de distinction est l'absence du fils, souligné par la répétition de « sans toi ».

Le père dépend de l'assistance des saints du jour pour affronter l'année interminablement longue. Enfin, après plus d'un an, le père tire la conclusion qu'il existe des êtres à la fois non-morts et non-vivants qui ne profitent plus pleinement de la vie en raison du deuil qui pèse particulièrement lourd sur eux. Ces personnes endeuillées, comme lui, habitent entre la vie et la mort, un espace sans sortie évidente où la mort de l'enfant fige, arrête et scinde le temps chronologique.

## **2.8 Le futur : une destination inatteignable**

La relation que le père entretient avec le temps se complique et change à compter de la mort de l'enfant. Pour certains la « perception du temps [est] chamboulée, sens dessus dessous » (Chambaz, *Martin cet été* 47). Pour d'autres, la mort le rend désormais « étrange » (Couderc, *Lettres à mon fils dans l'invisible* 123). Dans *Lettres à mon fils dans l'invisible*, le père constate que le temps « s'est figé » (123) depuis la mort de son fils. La suspension temporelle provoque également une division de l'espace.

Ce morcellement est flagrant dans le texte *Tristan* de Didier Mény où le père dépeint deux mondes considérablement différents l'un de l'autre. Le premier monde, celui qui existe depuis que le père est en vie, ressemble vaguement à un univers de conte pour enfants. Comme Blanche-Neige de Walt Disney, il se retrouve la nuit seul et apeuré dans les bois avec des égratignures de ronces, et portant un panier avec des champignons (93). Pourtant, comme Blanche-Neige, le père n'est jamais perdu : « il y avait toujours un layon ou une allée qui menait vers la route » et « dans ma poche la boussole » (93). Si l'expérience qu'il décrit ressemble aux contes pour enfants et aux films de Disney, elle diffère dans la mesure où ce sont normalement les enfants, souvent des orphelins, qui s'égarerent et non les parents. Ici, le

père s'assigne le rôle de l'orphelin. Or, même écarté du sentier, il possède un dispositif lui permettant de naviguer en toute sécurité ce premier monde et de ne se perdre « qu'à demi » (93). Il ajoute que dans ce monde d'avant, « l'égarement y était passage entre deux lieux, entre deux temps qui avaient été avant moi et qui seraient après. Le présent de la vie se dessinait au centre du triptyque » (93). Dans ce monde féérique d'avant, l'instabilité et la désorientation ne sont que temporaires, mais aussi et surtout nécessaires pour amorcer la transition vers le futur. En revanche, le deuxième monde, celui d'après, est nettement différent : « Entre rouge et noir. Hier le rouge. Demain le noir. Un monde étroit entre ta mort et le néant, un passé pétrifié de musée et un avenir d'aveugle » (94). Le nouveau monde stagne entre le passé — associé au rouge, couleur qui rappelle le sang — et le futur — caractérisé par la noirceur, l'obscurité, voire les ténèbres. Le père est coincé et incapable d'avancer, d'autant plus qu'il est au « pied du mur dressé sur le jusant » (94). Assis sur la plage, métaphore qui représente son présent, le père voit l'eau se retirer et la marée descendre. Ces mouvements de l'eau semblent signaler l'absence de vie dans cet environnement d'après. Devant lui, le futur est obscurci : le père vit un « présent finistère » (94). Par cette expression, il insinue que son présent est comme une avancée de terre qui a atteint les limites de son expansion. À cause du décès de son fils, son monde temporel s'arrête au présent puisqu'il n'y a ni terre promise, ni sentier à retrouver. Cette métaphore géographique<sup>85</sup> donne une forme à l'éclatement temporel provoqué par la mort.

De la même façon, dans *La gloire d'Inès* de Philippe Delaroche, la mort d'Inès fragmente le monde du père. Depuis le décès, son futur espéré s'effondre et son identité

---

<sup>85</sup> La métaphore dans *Tristan* se rapproche de l'image présente dans *Adrien hors du silence* où le père décrit les effets de la mort d'Adrien ainsi : « C'est un tremblement de terre dont l'onde de choc continue, infinie, ne cesse de tout fissurer, de tout briser en nous » (64).



paternelle, qui s'avère étroitement liée à ce monde nouvellement scindé, se déconstruisent. Plus précisément, deux identités distinctes se côtoient au sein de ce père : celle du père d'avant et celle du père d'après (215). À cause du décès, le père d'après est brusquement précipité « dans un non-lieu, à l'exacte intersection du monde des vivants qui roulent vers leur mort dans le sens de la marche, et du cercle de ces parents qui réalisent avec effarement qu'ils poursuivent leur chemin à contresens du destin de leur enfant » (215). Tirailé par les foules qui se déplacent dans des directions opposées, le père erre au carrefour entre les vivants et les parents endeuillés. Son incapacité d'avancer ressemble à celle du père chez Mény qui se retrouve dans un « présent finistère » (94). Ni l'un ni l'autre ne peut se lancer dans un avenir sans l'enfant.

Pour quelques pères, il est impossible d'aller de l'avant étant donné que le futur est « oblitéré » (*Martin cet été* 67), sans valeur (*La gloire d'Inès* 64) et « vidé de saveur d'avant » (*La gloire d'Inès* 260). Dans tous les cas, les narrateurs demeurent piégés dans ce présent douloureux sans avenir où ils perdent toute notion du temps qui s'écoule et où disparaissent les repères temporels. Ils doivent donc apprendre à concilier le temps. Dans *Le Fils*, par exemple, le père apprend à « navigue[r] entre présent et futur » (85). La métaphore du voyage maritime représente le voyage du père qui est perdu en mer et propulsé vers un futur inconnu et incertain. La mort déstabilise le paysage temporel, remet en question l'existence d'un futur, mais elle bouleverse en même temps le paysage familial et renverse le temps filial, c'est-à-dire l'ordre généalogique.

## 2.9 L'ordre généalogique renversé

La mort d'un proche nous oblige à « reconnaître la réalité de la perte, la réalité de la mort » (Hanus, « Les traces des morts » 31) et, par-là, à confronter notre propre fatalité. Quand une personne que nous aimons meurt, une partie de nous meurt aussi (Allouch 9). Pour certains pères, la perception du paysage familial se transforme parce que la mort de leur enfant marque la fin de la transmission filiale.

Dans *Martin cet été* de Bernard Chambaz le narrateur se sert de l'image d'un arbre dans le but d'illustrer la gravité du décès et son effet sur la descendance. Il se prépare à raconter l'accident fatal de son fils :

Et le temps soudain s'abîme. Tourment : la perte et le supplice, la tourmente, un gros mauvais temps qui n'a pas de cesse et vous a tordu les branches des arbres, de tous les arbres, arbres peints, arbres grands-bretons, arbres des Testaments, arbres de Noël et des généalogies. (36)

La souffrance et la douleur de la mort endommagent le temps chronologique et généalogique<sup>86</sup>. C'est le temps au sens figuré qui change radicalement le paysage du père : les arbres ordinaires, festifs, et bibliques se déforment tous. Cependant, l'arbre généalogique reste celui dont la transformation impacte le père le plus directement puisque la mort tronque la branche qui représente le fils et ses descendants éventuels.

Les descendants, tout comme les ascendants, ressentent les effets de la mort. Par exemple, dans *Le Fils*, la mort de Lion fait du père un « grand-père avorté » (110). Cette expression choquante fait allusion aux générations qui précèdent et suivent le défunt : pour

---

<sup>86</sup> Le temps chronologique est la séquence linéaire de dates et d'événements dans l'Histoire alors que le temps généalogique est une temporalité où « chaque personne dans la généalogie du clan constitue un point significatif de référence » (Le Pape 81). Autrement dit, le temps généalogique est la succession des générations.

que le père soit grand-père, il aurait fallu que Lion ait des enfants. La mort rend impossible cet avenir familial. De même, le père de Tristan croit lui aussi que le suicide de son fils met fin à la lignée et modifie le rôle de ceux qui sont encore vivants : « Plus de grand-père ni de grand-mère, plus de parents » (Mény 56). Les statuts des membres de la famille, acquis avec la naissance de Tristan, leur sont retirés : le père n'est plus qu'un homme, les grands-parents ne sont plus que les parents.

Lorsque l'enfant enterre son parent, « la mort frappe dans l'ordre » (Chambaz, *Martin cet été* 32). Cet ordre généalogique est accepté ou plus précisément espéré par les tous et « [p]our des parents, il est entendu qu'avoir à survivre à un enfant, ou même pour certains à des enfants, est un absolu contresens » (Delaroche 95-96). Cette inversion est un « désordre du temps » (Rostain 26) qui provoque le basculement de la structure familiale et ses membres. En particulier, le père, dont le rôle consiste à prendre soin des enfants et de leur bien-être, régresse psychiquement et est pris en charge par les enfants vivants. Le travail de deuil qu'entame le père implique nécessairement une réorganisation — du moins temporaire — des rôles familiaux. Le père narrateur dans deux textes de Claude Couderc revient sur l'idée de régression pour décrire ce qu'il ressent à la suite du décès d'Adrien. Convaincu que c'était à lui de mourir en premier, le père affirme que la situation l'a transformé et qu'il est devenu « l'enfant de [s]es enfants » (*Adrien hors du silence* 53 ; *Reste encore un peu* 22), « pris en charge » par eux (*Reste encore un peu* 22, 29). Toutefois, en écrivant, le père restitue la chronologie, et procède « contre le temps » (*Adrien hors du silence* 32). Ses remarques métatextuelles qui racontent à l'enfant ce qui s'est passé depuis son décès et ce qui se passe actuellement le « soustrai[ent] au temps » (*Adrien hors du silence* 21, *Lettres à*

*mon fils dans l'invisible* 33). Le père restructure sa relation avec l'enfant pour pouvoir le considérer présent longtemps après sa mort. Par conséquent, l'acte scriptural est une mesure qui garde l'enfant vivant et le « fai[t] grandir » (*Adrien hors du silence* 21).

Dans *Martin cet été* de Bernard Chambaz, le père endeuillé exprime ce même sentiment de régression psychique et ajoute qu'il doit beaucoup à ses enfants, « [y] compris la vie » (178). Pour ces deux pères, les rôles s'inversent : les enfants vivants assument le rôle du parent qui protège et garde ses enfants sains et saufs alors que le père endeuillé atteint un stade d'impuissance. Cette régression participe au « versant psychologique », et plus précisément à la « partie invisible intérieure » du travail de deuil et « s'exprime par la difficulté à affronter ses responsabilités, identification au disparu » (Florent 159). Ce mécanisme psychique protège le père de la douleur qu'il ressent parce que pendant un bref moment, il se décharge de ses responsabilités de père fort et protecteur pour pouvoir être pris en charge.

Dans le texte *Tristan* de Didier Mény, le père réfléchit à l'éducation que l'on transmet à ses enfants :

On n'apprend pas le mot fils à son enfant. On apprend le fil de l'eau, le fil de la bobine, le fil de pêche, les fils qui se nouent, qui se trament, qui font l'étoffe de l'amour. Les fils sont coupés. On apprend ciseaux, marionnette. Je suis attaché à toi.  
(12)

Le père joue sur le terme « fil » (au singulier et au pluriel) pour insister sur le lien inhérent qui existe entre lui et Tristan. Tous ces fils assurent un lien entre deux objets, mais le fils, dans le sens d'enfant mâle, est le lien le plus indestructible. En revanche, les autres liens sont plus fragiles et donc facilement rompus. Par ailleurs, les images du fil, des ciseaux et des

marionnettes rappellent sans doute les parques de la mythologie : ces trois sœurs divines tiennent le fil de la vie humaine et elles seules peuvent le couper et ainsi condamner à mort. Pour le père, couper le fil qui le relie à son fils a des répercussions. En fait, il évoque à quelques reprises une autre forme de fil, celle de l'ADN, afin d'illustrer la généalogie génétique et le rapport indéniable entre lui et Tristan. Pour identifier le corps de Tristan, il a fallu des prélèvements d'ADN. Selon le narrateur, ces prises sont « la preuve qu'[il] étai[t] [s]on fils, que [s]on ADN avait à voir avec le [s]ien. C'est [lui], [s]on ADN, c'est quoi [s]on ADN ? » (45). Ce fil génétique retrace une lignée ascendante et rattache incontestablement Tristan à son père et, par extension, à ses aïeux. Toutefois, le narrateur est coupé d'une descendance désormais anéantie. La violence de l'impact sur la filiation se manifeste lorsque le père dit : « À hauteur d'homme, c'est un peuple que j'ai perdu. Ta mort est mon génocide, à hauteur d'homme » (91). Le narrateur vit la mort de Tristan comme un crime atroce, comme un génocide personnel après lequel il ne restera aucune trace vivante de lui. Aux yeux du père, lorsque Tristan se suicide, il rompt la lignée ascendante : « Tu as tué ton père et tu as brisé l'homme, mais tu n'as pas souhaité ma mort ni ma souffrance ni la débilité et le délabrement de mon corps » (89). La mort inflige au père des blessures autant psychiques que physiques. Souvent, le geste suicidaire provoque chez les endeuillés une « régression psychique et comportementale » (Hanus, « Les particularités » 50). Le père vieillit du fait d'avoir enterré son fils. En fait, il subit une régression psychique : « tu es mort et je suis un enfant malade, un homme malade et vieux de sa souffrance » (43). Le père se reproche de ne pas avoir su ou pu veiller au bien-être de Tristan et ses sentiments de défaillances se manifestent psychiquement par une régression qui mène à un état d'incapacité. Il se sent seul

et s'affaisse quasiment sous le poids de cette mort : « Il y a différentes manières de tuer un père, tu as choisi la pire. [...] L'héritage devient fardeau qui ne se transmet plus. Et se gâte » (22). La transmission filiale s'arrête et, comme le corps du père, se dégrade. L'héritage, qui est fait pour être transmis, croupit et se perd lorsqu'il n'y a plus de descendants pour assurer sa diffusion. Cependant, à la fin du processus d'écriture, le narrateur contrôle cette défaillance et s'occupe de son fils. En fait, le père écrivain clôt son récit en commandant à Tristan de dormir. Il lui répète « dors » dix fois avant de finir sur ces mots : « Dors. Dors jusqu'au bout du monde. Je veille » (116). Il insiste pour que son fils repose enfin en paix, le rassurant de sa présence et par-là se rassurant lui-même de la continuité. Pendant que son fils dort, euphémisme bien sûr pour le repos éternel qu'est la mort, le narrateur assume la tâche qui lui incombe : garder en vie la mémoire de son fils. Pour ce faire, il exploite la culture matérielle qui se trouve dans les lieux symboliques.

### Chapitre 3 : La culture matérielle des rites

Dans les textes du corpus, le lien de mémoire entre le narrateur endeuillé et l'enfant défunt se manifeste assurément par les objets. À l'instar des lieux constitutifs du décor rituel, les objets sont fondamentaux dans le soutien qu'ils offrent à ceux qui restent : ils favorisent le travail de deuil en assurant un support à la mémoire du défunt (Déchaux, *Les liens du souvenir* 63). Pour les vivants, la culture matérielle utilisée dans les rites est une fenêtre sur la mémoire : « We explore memory through the material objects that acquire meanings and resonances through embodied practice » (Hallam et Hockey 1). Les rites de mort font appel à deux types d'objets : « material objects that are meant for preservation, to be kept in view for the living, and others that are deliberately allowed to decay, having only a temporary role in the visual order of this rite of passage » (Hallam et Hockey 1). Karine Roudaut observe ces deux mêmes approches vis-à-vis des objets et ajoute que les individus qui veulent s'en défaire ne les détruisent jamais, préférant plutôt les donner ou les offrir à autrui (*Ceux qui restent* 110). De façon générale, la conservation résulte du désir d'une relation continue alors que l'évacuation est le produit d'un besoin de purification. La sociologue note que la conservation prend trois formes : le fétichisme, l'anti-fétichisme et le lien aux objets (110). Les narrateurs des textes à l'étude entretiennent plutôt une relation fétichiste avec les objets, surtout ceux ayant appartenu à leur enfant défunt, puisqu'ils les conservent précieusement ou les « utilis[ent] de façon "rituelle" » (110) au lieu de considérer leur fonctionnalité et leur usage pratique quotidien, tel un anti-fétichiste.

### 3.1 Le fétichisme

D'emblée, il importe de définir le « fétiche » et le « fétichisme » dans le cadre de notre étude. Les racines étymologiques du terme « fétiche » révèlent qu'il vient du portugais *feitiço* qui lui-même vient du latin *facticius*, signifiant « artificiel » et « sortilège » par extension (Iacono 5). Le mot français « factice » naît de cette même racine latine. Ainsi, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, ce terme est utilisé par les Européens pour désigner les « objets de culte et [les] pratiques religieuses des peuples et des civilisations de Guinée et d'Afrique occidentale » (Iacono 5). Le terme « fétichisme » apparaît pour la première fois en 1756 dans *Histoire des navigations aux terres australes* de Charles De Brosses. « Fétichisme » est alors employé dans un contexte de comparaison.<sup>87</sup> Ce n'est qu'en 1760 que De Brosses propose que son néologisme s'étende à la divinisation des objets inanimés et animés chez tous les peuples qui en font l'usage (10-11). Le fétichisme brossien désigne en quelque sorte une religion primitive païenne.

En 1887, le psychologue Jean Binet emprunte le terme « fétichisme » à l'ethnologie et l'utilise dans le contexte de la sexologie. Cherchant à qualifier les particularités des pratiques sexuelles, il détermine qu'au contraire de « l'amour normal » où l'excitation est diverse et « polythéiste », le fétichisme constitue une excitation « monothéiste » (Binet 126-127). Autrement dit, dans le fétichisme sexuel, il n'y a qu'une seule source d'excitation. Notons que ce fétichisme retient en quelque sorte ce lien religieux : l'individu « fétichiste » idéalise ou divinise l'objet de désir, le « fétiche ». Le sens du terme se transforme au fil des recherches du psychanalyste Sigmund Freud qui considère le fétichisme comme une perversion sexuelle où des fétiches, c'est-à-dire des objets inanimés ou des parties du corps,

---

<sup>87</sup> Le terme renvoie à un observateur neutre qui compare des croyances et des phénomènes anciens à d'autres.



suscitent une excitation sexuelle. Il remarque même que « ce n'est pas sans raison que l'on compare ce substitut au fétiche dans lequel le sauvage voit son dieu incarné » (Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* 87). Ainsi, même le fétichisme freudien retient la qualité d'une affinité monogame sacrée. Pour autant, le fétichisme tel que nous le comprenons ne correspond pas au fétichisme sexuel, mais s'approche plutôt de la définition originale. Dans notre étude, il prend la forme d'un attachement réconfortant avec un objet inanimé. Par ailleurs, cette fixation conserve l'apparence religieuse : les objets fétiches, dont parlent les narrateurs, sont tantôt des objets adorés qui relient le profane et le sacré, c'est-à-dire le parent et l'enfant, tantôt des objets eux-mêmes sacrés. Ces fétiches sont soigneusement conservés ou utilisés de façon rituelle dans le but de protéger le lien avec le défunt.

Quand Bernard Chambaz, le père de Martin mort dans un accident de voiture à l'étranger, utilise le terme « fétichisme » pour justifier l'acte d'écrire dans la chambre de son fils, il ne se réfère pas à la définition sexologique ou psychanalytique :

*J'ai décidé, je n'hésite plus, j'ouvre : je confirme les temps, tout va très vite, on est toujours le 20 septembre, entre midi et 2 heures quand je m'installe – moitié par fétichisme (l'idée obscure que ce doit être ma place), – moitié par la force des choses (ma table de travail envahie par les livres arabes) – dans la chambre de Martin, sur son bureau Louis-Philippe qui fût le mien jusqu'à ses dix ans. (Martin cet été 14)*

Le meuble est un fétiche dans le sens où il est l'objet au centre de l'attachement au fils défunt. Par ce bureau, le narrateur se sent lié à son fils non seulement par l'histoire qui est la sienne autant que celle de Martin, mais aussi par l'héritage du fétiche qu'il lui avait légué des années auparavant. D'ailleurs, le style du bureau ici n'est pas qu'une simple référence au style mobilier éponyme du dernier roi de France ; en fait, il symbolise la relation

patrilinéaire. Le bureau, comme le trône des dynasties monarchiques françaises, passe de père en fils. Le narrateur ne se sent plus comme l'héritier légitime et donc proclame : « Je reviens à “ma” table de travail. Louis-Philippe ou Empire, qu'importe, les styles comme les dynasties passent » (*Martin cet été* 18). Alors qu'il a le sentiment d'être à sa place derrière le bureau, les guillemets autour du déterminant possessif indiquent le contraire. Cette marque de ponctuation est « un moyen d'expression très puissant et très flexible, capable de modifier le statut épistémique initial des paroles qui tombent sous leur portée » (Komur 70). Dans ce cas, les guillemets relativisent la possession : le narrateur est à la fois l'usurpateur et le propriétaire légitime du bureau. La transmission de l'objet fétiche est conforme à la lignée généalogique : le bureau ne peut pas être transmis latéralement dans l'arbre généalogique, c'est-à-dire donné aux frères vivants. Il doit être rendu au père qui a d'abord fait le legs. Par ailleurs, l'allusion aux dynasties disparues renforce le sentiment de désorientation et de démoralisation dont fait preuve le narrateur. Pourtant, il garde le bureau et y travaille, ne serait-ce que pour maintenir ce lien avec Martin.

Sans prononcer le terme « fétiche », le narrateur des textes de Claude Couderc parle des objets précieux de son fils Adrien, mort d'une leucémie. Lorsque le père entre dans la chambre, il fait l'inventaire de ce qu'il voit et espère trouver une trace de celui-ci :

J'ai enfoui ma tête, mon visage, dans ses pulls, ses chemises, à la recherche de son odeur, de quelque chose de lui, de physique, de sensuel. J'ai glissé mes mains dans ses gants de ski, dans ses chaussures de tennis. Comme un pauvre chien perdu, j'ai reniflé en tous sens une trace de lui. Je me suis effondré sur la moquette, étreignant son sac de sport en éclatant en sanglots. Comment admettre que tu n'es plus là mon chéri ? (*Adrien hors du silence* 33)

Ici, l'expérience du narrateur est similaire à ce que les fétichistes sexuels ressentent : les sensations olfactives, visuelles et physiques consolident le lien entre le fétiche et le fétichiste. Autrement dit, le fétichiste, ici le narrateur, prend plaisir à retrouver l'odeur de son fils. Cela dit, le plaisir n'est aucunement sexuel. L'odeur permet « le passage de la perception pure à la symbolisation du monde » (Bizzozero 32). Par exemple, le narrateur perçoit le sac comme le substitut matériel à son fils ; dès lors, il le tient et l'embrasse comme son propre enfant. En fait, le simple fait de voir ou de toucher ces fétiches stimule le souvenir : « Bodily sensation – the taste of food or the touch of clothing – therefore 'recovers' times past and stimulates memory » (Hallam et Hockey 84). D'ailleurs, dans *Adrien hors du silence* les odeurs et le toucher déclenchent un changement dans la narration. Au début, le narrateur parle d'Adrien à la troisième personne en employant l'adjectif possessif « ses » et le pronom personnel « lui ». Les fétiches réactivent le lien verbal avec le narrateur, d'où l'usage du pronom « tu » et du surnom « mon chéri ». Dès lors, l'expérience sensorielle met en action une communication entre les deux personnes : « Tu me parles enfin quand je passe ma main dans un de tes sweats et quand je le porte à mon nez en cherchant, à pleins poumons, ton odeur... » (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 47). Le narrateur se montre réceptif à cette communication et semble même vouloir s'imprégner de l'odeur, comme pour faire entrer son fils en lui. Il prend des mesures pour faire durer l'odeur de son fils :

J'ai retrouvé, dans la salle de bains du haut, ton eau de toilette. Je suis rentré dans ta chambre et j'ai abondamment aspergé quelques vêtements qui traînaient : un sweat, des tee-shirts, une chemisette de joueur de basket-ball achetée à New York, et ta couette. C'est un peu le bordel dans ta chambre... Quand vas-tu faire un peu de rangement ? (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 58)

Le père parfume ces objets pour garantir qu'ils émettent une sensation olfactive qui éveille une communication verbale. Il s'adresse à Adrien avec le pronom « tu » comme si celui-ci était toujours vivant et présent. Par nature, la question, ici à l'intention du fils défunt, exige une réponse soit gestuelle ou verbale (Goody 23). Ainsi, en posant la question le narrateur s'ouvre à la possibilité d'une réaction d'Adrien et d'une éventuelle communication vraisemblablement impossible.<sup>88</sup> Le père a recours aux vêtements et aux effets personnels dans un contexte de conservation et d'utilisation rituelle afin de rétablir le contact. Malgré la souffrance que les objets exacerbent, le père se sent près de son fils lorsqu'il est entouré de ses effets.

D'autres objets retracent principalement le rapport familial ou social. Par exemple, le ballon de football d'Adrien déclenche des souvenirs de moments passés avec le fils :

Mes yeux se portent sur ton vieux ballon de foot, à moitié dégonflé, usé jusqu'à la corde, avec lequel nous jouions dans le jardin. Je t'entends encore : « Tire-moi des buts, papa... » Tu mets en place deux chaises de jardin pour constituer ta cage. Tu sais que ta mère n'apprécie pas nos parties de foot et tu me lances : « Faut faire attention de ne pas niquer les fleurs de maman... » (*Adrien hors du silence* 53-54)

Grâce au ballon de football conservé malgré son état inutilisable, le narrateur entend à nouveau la voix de son fils défunt. Comme le sac vu auparavant, cet objet inanimé donne vie au fils par les souvenirs joviaux qu'il rappelle. La nature de la relation familiale est centrée sur le rapport entre le père et le fils, même si la mère est mentionnée. Le registre familier et vulgaire reflète l'oralité et traduit l'atmosphère détendue. Un second ballon, celui-ci un

---

<sup>88</sup> Il est donc surprenant de lire parmi les dernières pages du récit une lettre rédigée par Adrien et destinée à son père (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 143-145). Dans cette lettre, le défunt rassure son père de sa présence auprès de lui et des membres de sa famille, l'encourage à prendre plaisir à vivre, exprime son contentement quant à la publication du premier texte du père, *Adrien hors du silence*.

ballon de football américain à côté du premier, suscite une digression sur le voyage que seuls le narrateur et son fils avaient effectué à New York. Le père se souvient des maintes passes de ballon avec Adrien partout dans la mégapole américaine (*Adrien hors du silence* 54). Ces deux ballons sont manifestement des signes de divertissement, de plaisir et par leur nature impliquent une sorte de collectivité. Ils sont par essence inanimés et passifs ; or, il suffit d'un regard pour qu'ils réactivent un semblant de vie, ce qui fait d'eux un symbole du vivant.

Le père conserve soigneusement tous les effets de son fils, même s'il n'en a pas l'usage. En effet, il collectionne et garde tout ce qui évoque des souvenirs :

Je découvre dans de petits compartiments, tout un fatras d'objets inutiles. Inutiles ? Pas obligatoirement... À droite, entre un gros feutre noir desséché et deux clés rouillées de portes de placards, je retrouve ce petit paquet de pétards du 14 Juillet [*sic*] que tu faisais claquer dans le jardin. Il est à moitié défait. Relique précieuse à laquelle nous ne toucherons pas. (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 38)

Conserver ces objets qui ne servent pas ou presque plus revient à garder des parts de l'enfant défunt et à maintenir le lien avec lui. Les points de suspension qui suivent la réponse à la question d'utilité permettent un temps de réflexion au père, comme s'il scrutait les objets devant lui. Il s'arrête sur ce mot « inutile » avant de justifier la conservation parce qu'il ne veut pas se séparer ni des souvenirs ni de son enfant. Il poursuit avec des exemples concrets de souvenirs que recèlent ces objets abîmés et il décode la mémoire dont ces objets sont investis afin d'« acquérir [leur] fonction mnémonique » (Déchaux, *Les liens du souvenir* 63). Le père justifie la conservation de ces objets par leur valeur symbolique et biographique. Le sens qu'attribue l'auteur au terme « relique » se compare au sens que nous donnons au terme « fétiche ». La relique est comme le fétiche dans la mesure où ils sont tous les deux des

objets admirés qui possèdent une dimension sacrée.<sup>89</sup> Posséder ces précieuses reliques implique alors détenir un lien physique avec le sacré, c'est-à-dire avec l'enfant. Par conséquent, l'auteur ne peut s'en défaire par peur de mettre fin définitivement à cette relation. Il se résout à ne rien déplacer et à ne rien changer : « Sa chambre restera toujours ainsi avec tous ses objets, ses vêtements tels qu'il les a laissés... » (Couderc, *Adrien hors du silence* 158). Dans ce rapport de conservation fétichiste, la mémoire est muséographique : le narrateur joue le rôle du conservateur du musée et s'assure que les objets restent intacts. La répétition d'adjectifs possessifs renforce la dimension personnelle et l'authenticité de la possession alors que les points de suspension semblent suggérer que le père n'est pas autorisé à les déplacer : « Rien n'a bougé dans cette pièce. Jamais nous n'oserons déplacer le moindre objet, un quelconque vêtement » (62). L'usage du verbe « oser » souligne son respect et sa révérence envers les effets personnels de son fils qu'il n'est pas permis de toucher. La tâche de sauvegarde revient dans le second récit de l'écrivain dans lequel le narrateur précise que rien n'a « bougé depuis trois ans sur ton bureau » (*Lettre à mon fils dans l'invisible* 24). Malgré le passage du temps, la chambre reste comme elle l'était avant la mort. Le père s'interdit toujours de manipuler tout ce qui se trouve dans la chambre de son fils. Pourtant, ces fétiches éveillent des souvenirs et raniment parfois l'enfant.

---

<sup>89</sup> Voir la définition du terme « relique » à la page 98. Déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle *L'Encyclopédie* de d'Alembert et Diderot définit ainsi le terme relique : « Ce mot tiré du latin *reliquiae*, indique que c'est ce qui nous reste d'un saint ; os, cendres, vêtements et qu'on garde respectueusement pour honorer sa mémoire » (89). Ce qui nous intéresse dans définition sont les exemples qui correspondent aux reliques que les pères endeuillés gardent de leur enfant.

### 3.2 Quand les reliques raniment l'enfant défunt

Dans le contexte religieux, les reliques des saints, c'est-à-dire les restes de leur corps, sont souvent placées dans des coffrets spéciaux dans les églises, appelés des reliquaires, construits avec l'intention de les protéger et de les exposer. Hallam et Hockey soulignent la particularité de la forme de ces reliquaires : « Relics could be mounted and displayed in elaborate, jewel-encrusted cases or reliquaries made of precious metals – sometimes in the shape of the human head and torso – with apertures so that the relics could be touched to activate their powers » (135). Ainsi, il est important pour les vivants de voir et toucher les reliques afin de ressentir leurs effets.

Dans *La gloire d'Inès*, nous retrouvons ce qu'Orest Ranum nomme des « relic-objects », des objets qui étaient liés au corps du défunt et qui parviennent, par conséquent, à rappeler les qualités du propriétaire (207-210). Le sac d'Inès, la fille décédée du narrateur, correspond à ce type d'objet. Après le feu, la famille se présente sur les lieux et le narrateur commente le lien aux objets :

On a beau vouloir ne pas s'attacher aux accessoires familiers, qu'il est commode par beau temps d'estimer dérisoires ou futiles, on ne peut se déprendre de l'idée que certains s'attachent à vous malgré vous, qu'ils deviennent poreux et éloquents à force de s'en entourer à longueur de journée aussi fatalement que les galets de la grève balayée par les marées.  
(*La gloire d'Inès* 73)

D'ores et déjà, le narrateur est impuissant face aux objets qui prennent quasiment possession de son corps comme s'ils étaient vivants et influençaient l'endeuillé. L'écrivain comprend la futilité de sa résistance : semblable aux galets qui subissent l'effet naturel de la marée, il est sous l'emprise de ces objets qui imposent un attachement inéluctable. Pourtant, ces objets ont

également un pouvoir communicatif, d'où leur éloquence. En fait, le narrateur et la sœur d'Inès se sentent interpellés par un sac en particulier qu'ils « serre[nt] », « enveloppe[nt] » et « embrasse[nt] » (*La gloire d'Inès* 71). Ces gestes tendres et affectueux témoignent de l'importance symbolique du sac : il tient lieu de corps de la fille défunte et « va permettre de surmonter la contradiction [...] entre le temps révolu, brisé par la mort, et le temps présent, d'où peut ressurgir le passé » (Déchaux, *Le souvenir des morts* 183), mais aussi la vie. La famille se sent une fois de plus liée à leur fille grâce à ce sac qui semblait faire partie d'elle :

Il y a des objets ou des accessoires plus fades, plus neutres, moins trempés d'intimité, de familiarité, de mystère et de vie. Mais c'est de ce sac rond qu'elle extirpait le carnet où, lors de nos tête-à-tête, je la voyais griffonner les titres de livres, de musiques ou de films qu'il m'arrivait de lui recommander. Jamais elle ne s'en séparait. (*La gloire d'Inès* 72)

Véritable relique, le sac est une extension d'Inès. En effet, le narrateur puise dans le champ lexical de la cardiologie pour le décrire : « Et voilà que ce sac me fait l'effet d'abriter le cœur battant d'Inès. À croire que, insensiblement, il se plisse, qu'il se contracte et qu'il se dilate dans les mains de sa mère » (71-72). Cet objet-relique semble renaître entre les mains de la mère comme une incarnation matérielle de la défunte.

Dans *Adrien hors du silence*, les objets-reliques dans la chambre d'Adrien ont le même effet. Le père reconnaît que ces fétiches le lient à son fils : « Quand je parle à tes jouets échoués, à ton cartable défait, à tes livres silencieux, à tes cahiers fermés, c'est à toi que je parle » (*Adrien hors du silence* 62). Les adjectifs utilisés pour décrire ces reliques insistent sur leur caractère inanimé et pourtant, ces objets représentent un être qui autrefois était vivant. Par un moyen anthropomorphique, les objets dépassent leur fonction symbolique pour



concrètement matérialiser l'enfant à qui le père peut s'adresser. Ils doivent, pour cette raison, être conservés.

### **3.3 Les objets liés au deuil : les lettres de condoléances**

Une deuxième forme de lien aux objets conservés relève du travail de deuil. Nous aimerions élargir le cadre de la recherche de Roudaut pour inclure la lettre de condoléances comme un objet lié au deuil. Les enfants ne les ont jamais possédées, mais celles-ci parlent d'elles-mêmes, témoignent de leur existence et réconfortent les narrateurs. Ces lettres impliquent obligatoirement les membres du groupe social qui partagent la peine de la famille. Grâce à leurs mots, le narrateur entend parler de son enfant comme s'il était toujours vivant. Plus important encore, ces lettres sont investies d'un sens et servent à renforcer les liens entre le narrateur et le groupe social aussi bien qu'entre le père et l'enfant.

Dans *Martin cet été*, après le fatal accident de voiture dans lequel Martin a péri, le groupe social du père narrateur, c'est-à-dire ses amis et sa famille, fait preuve de soutien en lui communiquant ses condoléances. Il dépend de ces mots et développe une routine quotidienne qui consiste à récupérer les enveloppes de la boîte aux lettres et à les lire avec sa femme : « J'avais pris l'habitude de descendre à la boîte aux lettres tôt le matin, trop tôt (il faut dire que le matin ne tardait pas), je devais donc redescendre, le cœur battant bien que je n'eusse rien à attendre. Quelles nouvelles voudriez-vous, sinon les dernières nouvelles de Martin » (*Martin cet été* 98). Impatient, le narrateur se presse de récupérer les lettres avant même qu'elles ne soient livrées, comme s'il s'attendait à retrouver un cadeau ou un objet précieux. Ce besoin de soutien collectif et de témoignages d'autrui s'avère une étape normale dans le deuil qui mène à « une mise en sens de la situation, généralement aidée par la

communauté sociale » (Bacqué, « Deuils et traumatismes » 361). À leur insu, les individus qui envoient ces lettres de consolations contribuent au travail de deuil du narrateur et alimentent le lien entre le narrateur et son fils, car avec chaque nouvelle lettre, le narrateur découvre et redécouvre Martin.

Cette habitude définit le quotidien de l'écrivain et ne peut être empêchée ou interrompue, même pendant les vacances familiales : « Chaque jour, y compris le dimanche, je me suis précipité à la boîte aux lettres. [...] Nous ne reçûmes pas une seule lettre. Il est vrai que je n'avais donné notre adresse à personne et que j'attendais des nouvelles de Martin » (*Martin cet été* 127). Absorbé par son rite, le narrateur ignore l'inutilité et l'absurdité de cette routine et s'accroche à l'espoir de recevoir des nouvelles de Martin. Il reste confiant que quelqu'un lui écrira pour parler de son fils, peut-être le défunt lui-même. La mémoire de Martin, évoquée dans les correspondances (167), prolonge l'existence du défunt, ou plus précisément la ranime aux yeux du père qui cherche des signes de vie dans ces lettres. Elles sont pour lui une source de réconfort, car « les mots et la douleur n'aiment pas rester ensemble » (167). Les messages font disparaître la douleur et grâce à eux « la reconstruction du lien [avec le défunt] est développée à nouveau, mais conjuguée au passé » (Bacqué, « Deuils et traumatismes » 361). Par ailleurs, cette forme de communication noue de multiples liens sociaux. En effet, en parlant des individus qui ont envoyé ou pas des lettres, le narrateur remarque que « des liens ont été confirmés, d'autres déçus » (*Martin cet été* 168).

Pour sa part, le narrateur des textes de Philippe Forest développe une relation ambivalente face à l'attention qu'il reçoit des lettres. Pendant l'hospitalisation et le traitement contre le cancer de sa fille Pauline, il est déjà le récipiendaire de plusieurs messages :

La boîte aux lettres ne désemplit pas. Des gens que vous connaissez à peine vous harcèlent au téléphone, vous demandent des nouvelles de l'enfant, vous conjurent de prendre soin de vous. Certains, même, débarquent à l'improviste dans la chambre d'hôpital, ils ont apporté quelques livres, quelques jouets et croient acheter ainsi le droit inouï d'être là. (*L'enfant éternel* 266)

Le narrateur se sent étouffé par l'abondance de messages qui réclame son attention continue. Il est même irrité par la curiosité des personnes qui outrepassent les limites de ce qui est acceptable. Son agacement est marqué par l'usage des verbes « harceler », « conjurer » et « débarquer ». En fait, il leur reproche de s'introduire dans l'hôpital comme s'ils étaient des spectateurs s'incrutant dans la tragédie familiale. La théâtralité de ce qu'il vit n'échappe pas au narrateur : « La mort d'un enfant est un spectacle rare. Vous faites salle comble. Vous jouez à guichets fermés » (267). La vie privée de la famille est mise sur scène pour tous ceux qui paient leur place en amenant un petit cadeau à la fillette malade ou qui lui écrivent. Le narrateur constate l'ironie des comportements de ces spectateurs : lorsque l'enfant est près de la mort, leurs messages cessent (270). Les personnes s'empressent pour être spectateurs de cette mort, mais disparaissent dès qu'elle a lieu. Ce public ne sait peut-être pas quoi dire aux parents endeuillés ou comment interagir avec eux. Leur absence renvoie au tabou de la mort et de la peur d'être touché par la mort et le deuil à leur tour. Ainsi, ces spectateurs ne sont plus présents parce que la mort d'un proche, d'autant plus celle d'un enfant, oblige à prendre conscience de leur propre mortalité.

Pourtant, dans *Toute la nuit*, le narrateur dit avoir reçu beaucoup de courrier après la mort et l'acte de lire ces messages « continuait à donner un peu de sens à la succession des jours » (105). La crainte de la mort s'est estompée, car la famille est dans la phase de deuil. Les spectateurs peuvent donc s'approcher des endeuillés sans risquer de faire face à leur propre mort. Or, ils gardent toujours une distance avec les parents endeuillés, choisissant non pas d'aller les voir ou de les appeler, mais de leur écrire. D'ailleurs, le père désire que ces lettres témoignent du « scandale sans réserve que constituait la mort de Pauline » (107). Il s'accroche à ces condoléances qui parfois font part d'un souvenir qui ranime le passé. Les parents guettent alors l'arrivée des lettres attendant des nouvelles de Pauline :

Toutes les lettres nous parlaient d'elle. Elles faisaient vivre en nous la fiction de sa survie. Quelque chose se passait encore. L'avenir n'était pas clos puisqu'on y découvrait quelque chose d'elle. Le passé lui-même se transformait au hasard des souvenirs. C'était Pauline, finalement, qui nous écrivait. Elle déguisait son identité sous des noms d'emprunt. Elle maquillait son écriture. La mort obligeait à ce masque. Pourtant, elle nous parlait d'elle en d'autres voix. Parce que nous le savions, nous ouvrons le courrier avec angoisse et fébrilité, espérant une révélation qui ne venait pas. (110)

À travers les lettres, la vie de Pauline s'élabore et se poursuit, comme si elle était en quelque sorte vivante. Le narrateur comprend l'illusion, mais ne peut s'empêcher d'espérer une révélation, un signe qui se fait attendre. Les verbes « déguiser » et « maquiller » ainsi que le substantif « masque » laissent entrevoir l'aspect théâtral de la mort, une espèce de farce qui oblige la défunte à dissimuler son identité.

La lettre de condoléances est la symbolisation matérielle de rapports sociaux et familiaux. Si elle ne sert pas à faire renaître l'enfant au même titre qu'une relique, elle réussit

néanmoins à entretenir le fantasme de retrouver l'enfant vivant. Dans le cadre de leur travail de deuil, les pères se vouent à la recherche constante de l'enfant. Ceci fait partie de l'étape de désorganisation où « des réactions de nostalgie intense p[euvent] donner lieu à des comportements de recherche. Le sujet se met à la recherche du défunt, comme si ce dernier ne s'était que temporairement absenté » (Hétu 184). Jean-Luc Hétu note que les individus endeuillés fréquentent des endroits porteurs de potentiel identitaire qui rappelle le défunt. La quête de l'enfant passe également par les objets dans lesquels s'est inscrite une mémoire. Dans la conservation fétichiste, les narrateurs vivent comme si l'enfant n'était que momentanément parti en conservant tout dans l'éventualité que l'enfant ne revienne.

Dans l'absence de l'enfant, les pères déplacent leur investissement vers les objets. Ce faisant, le rôle des objets conservés s'apparente à celui d'un « objet transitionnel ». Le psychanalyste Donald Winnicott considère que lors de la séparation, souvent d'avec la mère, un objet privilégié facilite l'éloignement (7). L'objet tient lieu de la relation et protège contre l'angoisse de la séparation. Cela s'applique également aux objets conservés. Les narrateurs endeuillés transfèrent leur investissement affectif vers les objets qui évoquent l'enfant, car ceux-ci amoindrissent la douleur et l'angoisse de la séparation. Par contre, les narrateurs estiment que d'autres objets ne valent pas la peine d'être conservés, mais ne méritent pas d'être jetés non plus. Ils sont donc rendus symboliquement au véritable propriétaire, l'enfant défunt.

### **3.4 Ni conservation ni évacuation**

Nous avons aussi observé que les narrateurs offrent des objets au défunt en les plaçant dans le cercueil. Ceux-ci constituent des pièces importantes de la culture matérielle. En effet,

Vanessa Olivier-Lloyd classe ces objets retrouvés dans les tombes selon trois catégories : les objets personnels, les objets religieux et la quincaillerie funéraire (53). Aucun des pères écrivains du corpus ne fait allusion aux chapelets ou aux objets liés à une croyance religieuse. Par ailleurs, la quincaillerie funéraire désigne « tout ce qui a trait à l'industrie funéraire » et principalement « à la construction des cercueils » (54). Parmi les narrateurs, deux mentionnent le matériel du cercueil. Dans *Le Fils* de Michel Rostain, le narrateur défunt fait référence à cette « quincaillerie » lorsqu'il évoque le choix de couleur, de forme, de bois, de garniture et de poignée pour son cercueil (77). Dans *La mort de Lara* de Thierry Consigny, le narrateur décrit très brièvement le cercueil de Lara (59) dans le but de faire un parallèle entre la jeune fille noyée et sa simplicité et sa modestie. La plupart des objets évoqués tombent dans la catégorie des objets personnels. Ils mettent en valeur une signification relationnelle ou sociale. Dans le texte de Consigny, la famille de Lara accueille chez elle la parenté et les amis pour l'exposition du corps de la jeune fille. La cousine de la défunte, Camille aperçoit le bracelet de Lara sur le rebord du lavabo (34), un bijou que Camille a fabriqué avec sa mère (34) et qu'elle a offert à sa cousine. Camille veut s'assurer que Lara ne restera pas sans ce cadeau qui retrace le lien familial et affectif qui unit les deux cousines. Elle demande donc au père de Lara de le lui « mettre à son poignet » (34). De cette façon, une partie de Camille accompagne Lara dans la mort. Ce bracelet, créé par une enfant pour une autre enfant, enjolive le cadavre et rappelle la féminité et l'innocence enfantine des cousines. Dès lors, en acceptant de mettre le bracelet sur le poignet de sa fille, le père procède à une démarche qui se situe à mi-chemin entre l'évacuation et la conservation.

L'idée de placer des objets aux côtés de l'enfant défunt est réconfortante pour certains narrateurs. Or, le souvenir de l'enfant dans son cercueil suscite parfois des sentiments douloureux. Dans *Adrien hors du silence*, le narrateur est accablé par l'image de son fils allongé dans son cercueil :

Je suis harcelé au réveil par cette image de toi dans ce cercueil.  
Tu dors, ton écharpe de supporter du PSG autour du cou, une  
photo de nous sous tes mains croisées... Je ne peux en écrire  
davantage. Mes yeux se brouillent, ma gorge se serre, je ne  
peux plus respirer. Je voudrais crier : « Réveille-toi, je t'en  
supplie ». (181)

Le verbe « dormir » est un euphémisme pour la mort qui laisse penser que le défunt peut en fait se réveiller à n'importe quel moment. Les points de suspension, la marque d'une pause, traduisent l'impossibilité du père de décrire la scène sans être dépassé par le chagrin. En effet, l'image de son fils dans son cercueil est si cauchemaresque qu'elle occasionne une réaction physique du père. Celui-ci croit mourir à son tour en y pensant et la supplication qu'il aimerait réaliser est le seul répit à son ankylose. L'inertie caractérise cet extrait, mais la forme verbale active est suscitée par la présence des objets. Par exemple, l'écharpe évoque la vie sociale et sportive d'Adrien qui jouait souvent au football, tant en équipe qu'avec son père (*Adrien hors du silence* 53, 182). La photo de famille représente l'indéfectible lien affectif familial. Selon Vanessa Olivier-Lloyd, lorsque le défunt a les mains croisées et tient un objet, c'est souvent un objet de piété, tel un chapelet (52). À la place d'un objet religieux, la photo des parents fait figure d'objet sacré et digne d'être placé dans le cercueil. La valeur de ces objets ne dépend pas de leur singularité. Au contraire, ils sont facilement reproductibles : l'écharpe du club français est produite en série et la photo peut rapidement

être réimprimée. Si ces deux objets ont une place aux côtés d'Adrien dans le cercueil, c'est parce qu'ils sont avant tout symboliques et fournissent une continuité entre la vie et la mort. Le père pourrait adhérer à la croyance eschatologique selon laquelle les défunts continuent à vivre au-delà de la mort en emmenant avec lui, sur le chemin de son repos final, ce qu'il a de plus précieux.

Tous les objets ne partagent pas le même statut et ne méritent pas d'être enterrés avec l'enfant, comme en témoigne le narrateur dans le texte de Patrick Chesnais. À la mise en bière de Ferdinand, victime d'un accident de voiture, sa mère place « un certain nombre d'objets dans [s]on cercueil » alors que son père n'a rien : « Ça m'était complètement sorti de la tête, cette histoire d'objets dans le cercueil pour t'accompagner » (*Il est où, Ferdinand ?* 103). Le père est si absorbé et distrait par la mort et son chagrin, qu'il oublie ce rite. Il tente néanmoins de se racheter et essaie de contribuer au rituel : « J'ai même fouillé machinalement dans mes poches pour voir si je trouvais quelque chose, je ne sais pas quoi. Une paire de lunettes cassée ? Un porte-clefs ? De l'argent ? Quoi donc ? Ma casquette ? Non. J'ai renoncé » (103). Le narrateur cherche instinctivement sur lui un objet spécial ou significatif, mais détermine qu'ils sont anodins et indignes d'être aux côtés de Ferdinand. Ce rite est destiné à apaiser la conscience des vivants qui sont apeurés par l'idée de la mort.

Pourtant, le père, qui ne participe pas à ce rite, contrôle les objets déposés dans le cercueil. Par exemple, lorsque Darmanan,<sup>90</sup> un ami de Ferdinand, s'approche du cercueil pour y poser une copie de *L'Équipe*, le père ne rejette pas l'idée, mais insiste pour un numéro spécial :

---

<sup>90</sup> Darmanan a donné des cours particuliers de mathématiques à Ferdinand. Il est également le fils de Saira, la nourrice du défunt (*Il est où, Ferdinand ?* 103).



Il voulait mettre *L'Équipe*. Je trouvais que ce n'était pas à la hauteur. En tout cas il n'aurait pas fallu mettre n'importe quelle *Équipe*. Pas *L'Équipe* du jour ou de la veille, *L'Équipe* de la finale de la Coupe du monde par exemple, ça, ç'aurait peut-être eu un sens. (103)

Le raisonnement du narrateur révèle qu'il hiérarchise les objets : tout ce qui entoure son fils défunt et l'accompagne dans la mort doit être « à la hauteur » de sa mémoire. Les objets communs sans signification n'ont pas de place à ses côtés. Finalement, Darmanan ne met pas la copie par respect pour le père et avec du recul le narrateur reconnaît que c'était une erreur : « Mais après coup, c'est idiot, j'aurais dû lui laisser mettre » (*Il est où Ferdinand ?* 103). Le narrateur regrette d'avoir empêché cet acte et comprend rétrospectivement son importance symbolique pour Darmanan. L'égoïsme du père dicte son comportement hypocrite : il empêche l'accomplissement d'un rite que l'ami considère comme important alors que lui-même n'y participe pas.

Le contraire se produit dans le texte de Philippe Delaroche. À l'enterrement de l'urne, d'Inès, son amie Christine<sup>91</sup> place un livre dans son caveau. Inès avait entrepris la lecture de *Les Affinités électives* de Goethe pour mieux comprendre l'amour (*La gloire d'Inès* 167). Le narrateur se présente dans l'appartement d'Inès quatre jours après son décès et découvre le livre sur le chevet, la page cornée indiquant qu'Inès n'a pas achevé sa lecture. Lors de l'enterrement, le livre devient un symbole de continuité. D'ailleurs, le narrateur relate le déroulement de la cérémonie :

Le 28 mars 2009, au cimetière de La Chartre, Christine commença par lire à voix haute la page 230, là où Inès était

---

<sup>91</sup> Le prénom « Christine » n'apparaît que trois fois dans tout le livre, y compris une mention dans les remerciements. À aucun moment le narrateur ne précise la durée de l'amitié entre Christine et Inès.

rendue. Qu'elle ait été empêchée à jamais d'aller plus loin nous était intolérable. Symboliquement, Christine reprit la lecture accidentellement interrompue. Elle donna lecture de la page d'après. Puis, s'étant inclinée, elle déposa sous nos yeux le livre au fond du caveau. (168)

Cet acte symbolique est intéressant pour plusieurs raisons. D'une part, il mire la lecture qu'un parent fait à son enfant lorsqu'il est temps de se coucher, d'autant plus que ce livre se trouvait sur le chevet d'Inès. En ce sens, l'objectif de la lecture consiste à aider Inès à entrer paisiblement dans son repos éternel. Cet acte prend en charge le devenir eschatologique du défunt. Selon Louis-Vincent Thomas, il existe quatre types eschatologiques :

- la néantisation totale (qui est rare parce que les vivants espèrent toujours un prolongement de soi) ;
- la vie indéfinie (une croyance qui se fonde dans la science biomédicale et dans la conviction que celle-ci parviendra à arrêter le vieillissement naturel) ;
- les traces (qui supposent que la vie continue à travers les traces génétiques, et les contributions sociales et intellectuelles) ; et
- la renaissance ou la métamorphose (ce qui entend que la vie continue que ce soit en enfer, au ciel ou par une résurrection ou réincarnation) (*La mort* 113-117).

Dans cette partie du livre, les proches semblent croire que la défunte pourra accomplir dans la mort ce qu'elle n'a pas pu faire de son vivant. Le narrateur ne spécifie jamais comment il perçoit la vie au-delà de la mort, mais il permet des gestes qui traduisent sa conviction que sa fille continuera d'exister. Mais que deviennent les objets qui ne sont ni placés dans le cercueil, ni conservés ? Une troisième démarche s'impose qui s'avère parfois nécessaire : l'évacuation.

### 3.5 L'évacuation : accomplie ou inaccomplie

L'évacuation consiste à donner les objets ou à les jeter (Roudaut, *Ceux qui restent* 110). Parmi les pères endeuillés du corpus, quatre se débarrassent de certains objets. Karine Roudaut signale que briser un objet du défunt, même accidentellement, « dénote un manque d'attention ou d'égard vis-à-vis de l'objet, à l'encontre de la mémoire qui y est comme déposée, voire à l'endroit du défunt qu'il incarne » (110). Dans les textes à l'étude, les narrateurs qui évacuent certains effets personnels de l'enfant ne les détruisent jamais sous prétexte que cet acte est synonyme d'anéantissement volontaire.

Le premier recours est de transmettre un nombre d'objets de l'enfant défunt à autrui. Dans le texte de Chambaz, le narrateur rapatrie en France les effets de son fils Martin, décédé dans un accident de voiture au Pays de Galles pour les redistribuer, entre autres, aux frères du défunt : « De son Eastpak, nous sortirons (avons sorti) la raquette de tennis. Nous la donnerons à Antoine parce que Martin avait promis de lui apprendre à jouer cet été. Nous donnerons le sac à Clément » (*Martin cet été* 72). La présence de deux conjugaisons différentes du verbe « sortir » découle du travail de deuil du narrateur. Des instances semblables où le narrateur emploie un verbe immédiatement suivi d'une seconde conjugaison se trouvent tout au long du texte (*Martin cet été* 27, 57-58, 80, 144, 158 et 212). Cette parenthèse correspond à ce que Jacques Drillon nomme la « parenthèse d'alternative » (*Traité de la ponctuation française* 261-277) qui « donn[e] ainsi à voir un remplacement suggéré, la mise en scène d'une hésitation sur le “bon mot” à employer » (Pétillon-Boucheron 167). Jouxter ces temps de verbe met en évidence la tentative du narrateur de réviser l'histoire attendue. Son premier instinct est d'écrire ce qui devait se passer. Les ajouts entre parenthèses rectifient cette histoire. Ces précisions soulignent le travail continu du

narrateur qui essaie d'accepter cette nouvelle réalité. Quant aux objets, les frères ne reçoivent pas n'importe lesquels : le sac et la raquette sont parmi les derniers objets que Martin a touchés et utilisés. Les frères sont ainsi réunis par cette distribution peu commune. De plus, le don de la raquette symbolise la réalisation d'une promesse. Même évacués, ces objets restent dans la famille : la transmission au sein de la fratrie reflète le partage entre les frères qui continue après la mort. D'ailleurs, ces objets ont une seconde vie fonctionnelle et symbolique.

Au contraire, le don d'objets chez Claude Couderc ne se fait pas aux autres membres de la famille, mais aux amies du défunt :

J'avais pressenti qu'elles avaient envie de posséder quelque chose de toi. Je les ai invitées à monter dans ta chambre. Marlène a choisi des tee-shirts t'appartenant. Manu paraissait embarrassée. Elle a fini par me demander quelques-uns de tes caleçons. J'ai failli pouffer de rire et j'ai été en réalité extrêmement ému. J'ai compris que [...] tu dormais avec ta petite copine. Cette nouvelle m'a empli de joie et d'émotion.  
(*Lettres à mon fils dans l'invisible* 44-45)

Le père ressent un peu de bonheur même après le décès en pensant aux ébats sexuels de son fils, mais en se refusant dans l'écriture à le dire, préférant l'euphémisme marqué par le verbe « dormir ». Le père devine la raison de leur visite, mais est surpris par leur choix notamment celui de Manu qui convoite les caleçons parce que sa relation avec Adrien est plus personnelle et privilégiée. Ainsi, le sous-vêtement matérialise la relation sexuelle et l'amour naissant. L'évacuation s'accomplit facilement et bénéficie tant aux filles qui repartent avec des objets sentimentaux que le narrateur qui se satisfait d'en apprendre un peu plus sur Adrien. Par ailleurs, cette scène l'incite à s'interroger sur cette relation intime : « Jusqu'où

vous êtes-vous aimés ? J'espère pour toi, le plus loin possible » (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 45). Dès lors, l'évacuation provoque une satisfaction de savoir que son fils a profité des bons moments de la vie avant de mourir. Il a connu ce que c'était que « faire l'amour ».

Les narrateurs se séparent de ces objets non pas parce qu'ils ont moins de valeur ou d'importance que les objets conservés, mais parce que l'objet matérialise un lien affectif au récipiendaire. Donner les objets du défunt propage les traces et la mémoire de l'enfant au lieu de les anéantir. Cependant, le don d'objet n'est pas toujours suffisant. Dans ces cas, l'évacuation complète est le seul moyen de procéder pour aller au bout du travail de deuil.

Dans le texte de Didier Mény, le père jette tous les cahiers d'école de son fils Tristan après son suicide : « Nous avons ouvert un grand sac noir où nous avons tout jeté et j'ai noué un lien autour de sa gueule pour que rien jamais ne s'en échappe. Pour enfermer ton ennui, tes échecs, tes larmes » (*Tristan* 113). Cette purge est en fait une tentative d'effacer les objets qui hantent la mémoire de l'enfant et qui ont sans doute contribués à son malheur et ultimement peut-être à sa décision de mettre fin à sa vie. Le narrateur s'assure de bien refermer le sac contenant les objets néfastes pour rompre définitivement avec le passé douloureux et pour mettre une fin à la souffrance du fils. Ce sac a des traits communs avec un monstre : caractérisé par sa noirceur, ce monstre a un appétit vorace pour le mal et tout ce qui est toxique. Sa « gueule » est bâillonnée par le père dans l'espoir que le contenu qui entrave le travail de deuil et le bonheur reste à jamais dans l'obscurité. Les sentiments troublants disparaissent dans le gouffre de l'oubli et la mémoire de Tristan est blanchie. Le

narrateur ne sera pas forcément satisfait de l'élimination, mais la liquidation allège la douleur. Cependant, il ne va pas jusqu'au bout des choses avec d'autres objets.

Le succès de l'acte évacuatif amorcé n'est jamais garanti, même lorsque le narrateur a réalisé l'acte avec d'autres objets. Didier Mény, par exemple, ressent la nécessité de ranger les vêtements de Tristan. Toutefois, il découvre que l'évacuation se révèle difficile. La première description de ces vêtements témoigne de leur nature pernicieuse : « Tissus de coton, de laine. Fibres synthétiques. Cris colorés que tu habitais. Mais tu t'es dévêtu, laissant au monde des peaux anciennes comme le font les serpents en grandissant » (*Tristan* 111). Cette description poétique met en évidence la dissonance entre l'extériorité trompeuse et l'intériorité souffrante de Tristan. Ces vêtements qui projettent l'image d'une normalité, d'un jeune homme qui s'habille de tissus normaux et colorés, faussent la réalité troublante et les idées suicidaires de Tristan. Ils matérialisent également ce « cri » permanent de la souffrance psychique avec laquelle vit Tristan. La couleur des matériaux atténue cette plainte persistante, ou du moins la rend indétectable. Les termes « cris » et « colorés » qui décrivent l'apparence de Tristan soulignent le décalage entre la réalité du combat suicidaire et la façade qui la masque. Par ailleurs, l'analogie du serpent communique un certain optimisme puisqu'il connote une renaissance. Le fils fait peau neuve par le suicide. En ce sens, en se déshabillant, Tristan émerge de son cocon, se libère de ses entraves, ses vêtements et ses ennuis, pour vivre sous une autre forme. Dès lors, le fils grandit tout comme le serpent après la mue. En examinant les vêtements de plus près, le narrateur remarque qu'ils ont une dimension divine :

On jette un voile pour oublier, dissimuler à la mémoire la  
lumière d'un souvenir. Dans le placard de ta chambre, c'est  
l'étoffe qui te dévoile. Dans le textile de ta vie suspendu à des

cintres ou plié sur les étagères, l'impasse terrible du deuil où je me faufile. Entre la dette et la vie. Entre la souffrance de t'entrevoir, le devoir de te dire et l'envie de me taire. Entre le rouge et le bleu et le noir et le blanc des suaires qui ont touché ta peau, dessiné ta silhouette. (*Tristan* 111)

Le narrateur observe que ces vêtements recouvraient son fils et cachaient ses idées. Il joue avec les mots « voile » et « dévoile » dans les deux premières phrases pour soulever le paradoxe des vêtements. Le tissu, comme un linceul, masque la mort, tout en montrant et donnant forme au défunt. Le terme « suaire », employé dans la dernière phrase pour décrire les vêtements colorés qui révèlent Tristan, rappelle le Saint Suaire de Turin, c'est-à-dire le linceul qui est censé avoir recouvert le Christ et sur lequel une silhouette est visible. La comparaison des vêtements au suaire fait du fils une figure christique. Ainsi, pour le narrateur, les habits de Tristan deviennent des fétiches. Par conséquent, l'auteur éprouve de la difficulté à s'en séparer. Il veut néanmoins aller de l'avant avec l'évacuation et demande à la femme de ménage de ranger ces affaires « dans de grands bacs en plastique » (*Tristan* 112). Même dans l'évacuation il est question de conservation parce que la femme de ménage conseille au père de « mettre des boules de naphthaline dans le linge et du ruban adhésif autour des couvercles » (*Tristan* 112). Ces mesures préventives assurent la conservation et prolongent la vie des vêtements. De plus, les bacs en plastique où reposent les objets liés à Tristan s'apparentent à un cercueil, renfermant des objets précieux desquels il doit se séparer. Comme un cercueil, les bacs doivent être hermétiquement fermés pour éviter que leur contenu ne s'abîme. Ces étapes préservent l'état des vêtements qui feront partie du déménagement (*Tristan* 112). Dès lors, ce qui devait être au départ une évacuation se

transforme progressivement en conservation. L'évacuation inaccomplie permet au narrateur de ne rompre aucun lien avec le défunt.

La démarche du narrateur chez Philippe Forest est semblable à celle du narrateur chez Mény. Après que Pauline meurt d'un cancer, le narrateur et sa femme se rendent à l'appartement familial et emballent les effets personnels de leur fille :

En une heure, sans réfléchir, protégés encore par l'hallucination calme et violente du malheur, nous avons rangé dans de grands cartons toutes les affaires de Pauline, vidant méthodiquement sa chambre de ses vêtements, de ses jouets, de ses livres. Il fallait faire vite pour qu'aucun de ces objets ne s'attarde trop longtemps dans nos mains et ne suscite le désir de le conserver. Il fallait faire vite pour que le sens ne puisse pas réinvestir trop tôt le monde qu'il avait soudain déserté.  
(*Toute la nuit* 60-61)

Au détour d'un bref moment de lucidité, les parents procèdent en très peu de temps à l'évacuation des effets personnels de Pauline. L'acte mécanique, souligné par les termes « sans réfléchir » et « méthodiquement », est dépourvu d'émotion pour éviter que les objets occasionnent des souvenirs et des éruptions émotives. Le narrateur et sa femme, déjà vulnérables et susceptibles à l'influence de ces objets, choisissent de ne pas les conserver. Le couple se débarrasse des objets dont la présence est la plus insupportable. Autrement dit, en raison du lien très personnel et tactile entre Pauline et les objets, le père range presque tout ce que la fillette a touché. En rangeant ces objets, le couple cherche une rupture claire et précise entre le présent et le passé. Cette action d'emballer et ainsi de cacher les objets de Pauline marque le début d'une nouvelle période dépourvue de tout lien avec la fillette. Pour le couple, il n'est pas suffisant de simplement mettre les effets de leur fille dans des boîtes. Il leur faut déménager en province pour se séparer plus concrètement des souvenirs de Pauline.



Quelques mois plus tard lorsque le narrateur revient à la maison familiale parisienne, il remarque que quelques boîtes sont toujours dans la chambre de Pauline. En voyant le plus gros des cartons, il imagine Pauline « prisonnière » à l'intérieur (295) d'une boîte, son « vrai cercueil » (295) puisque celui-ci contient ses affaires :

Pauline [...] était restée là à nous attendre tout ce temps, ne doutant pas un seul instant que nous reviendrions vers elle. Et (ainsi raisonnait ma folie), puisque ce cercueil n'en était pas véritablement un, c'est qu'en réalité elle n'était pas véritablement morte non plus. Je devais la délivrer de cet emballage comique et cruel où notre négligence, notre manque de confiance en sa survie l'avaient abandonnée. (295)

L'envie de retrouvailles cause probablement cette hallucination centrée sur la boîte. Le narrateur désire tellement revoir sa fille qu'il scrute l'appartement pour repérer un signe d'elle et à la moindre trace, c'est-à-dire en voyant les boîtes, il se convainc de l'avoir trouvée. Ces objets à l'intérieur de la boîte possèdent tellement de potentiel identitaire qu'ils représentent le cadavre aussi bien que le corps vivant de Pauline. Son père se culpabilise de l'avoir abandonnée dans ce contenant ridicule. Il veut se racheter en délivrant sa fille de sa prison pour de nouveau être avec elle : « Je me voyais éventrant ce cube, découvrant son corps intact dans le fouillis tendre des personnages en peluche, la voyant s'éveiller à un nouveau et incompréhensible matin » (295). Enfermé dans cette boîte, le corps de Pauline ne se putréfie pas, tel le corps des saints dans la religion chrétienne. Ceci fait d'elle une entité sacrée, ou du moins de son corps un objet divin. Le narrateur insiste sur la (re)naissance de sa fille par le vocabulaire dont il se sert qui rappelle la césarienne. Lorsqu'il ouvre la boîte, il ne trouve pas Pauline en vie, mais plutôt de nombreuses poupées, un « mélange de corps mièvres » (296). La symbolique de ces poupées est plurivoque : ce sont des « objets hybrides

entre le vrai et le simulacre, l'animé et l'inanimé, le jouet et le fétiche, le sacré et le profane » (Lusardy 9). Ces poupées, avec lesquelles Pauline partageait un lien affectif et physique, sont tantôt des figurines inanimées à l'image d'une petite fille ordinaire, tantôt l'incarnation de la fillette décédée. En fait, ces jouets humanoïdes sont suffisamment à l'image de Pauline pour que le narrateur s'amuse avec eux comme s'il jouait avec Pauline (*Toute la nuit* 296). Or, quelques mois plus tôt, il avait refusé de les tenir pour éviter de s'y attacher et de vouloir les garder. Maintenant en les revoyant, il s'aperçoit que la relation avec sa fille passe par ces objets qui assurent le rôle d'intermédiaire. À la fin du récit, le lecteur ne sait toujours pas ce que le narrateur fait des objets dans la boîte. S'il parvient temporairement à les cacher, il n'achève pas l'acte évacuatif, ce qui signifie qu'il souhaite maintenir un lien avec sa fille un peu plus longtemps. Le narrateur doit effectuer un choix avec les objets ayant appartenu à l'enfant : la conservation ou l'évacuation. Toutefois, avec le corps de l'enfant, l'évacuation est obligatoire.

### **3.6 Du corps au cadavre comme objet**

Le cadavre de l'enfant se trouve au cœur de l'expérience de la mort que relatent ces narrateurs. C'est lui qui déclenche les rites. La description du corps vivant de l'enfant est souvent absente lorsque la cause de mort est accidentelle (en cas de noyade et d'accident de voiture, par exemple). L'accent est mis sur le corps vivant quand l'enfant décède d'un cancer ou d'une maladie, car le corps est le lieu d'un combat pour la survie. Il n'est donc pas surprenant que certains narrateurs se servent du champ lexical du conflit pour le décrire. Le corps d'Agathe, la fille de Didier Pourquery, est « colonisé » (*L'été d'Agathe* 12) par une mucoviscidose. Son corps est envahi et ses poumons sont dévorés par la maladie (29). La

bactérie représente « les forces ennemies [qui] s’approchent des frontières » (97) dans cette « drôle de guerre » (97) dans laquelle est engagée Agathe. Le vocabulaire souligne l’ampleur de la bataille qui fait rage à l’intérieur du corps de celle-ci et symbolise la lutte pour la survie.

Philippe Forest a lui recours à ce même registre pour décrire le cancer qui prend progressivement possession du corps de Pauline. Face à sa défaite imminente face à cette maladie, la fillette est ligotée (*Toute la nuit* 39) et branchée à de multiples appareils médicaux :

Intubée, nue, le corps couvert de capteurs ronds, prise dans le lacs des fils, sanglée, les bras en croix (la prothèse d’épaule gauche trop tendue sous la peau), la sonde urinaire fixée à son sexe, de lourds tuyaux tombant jusqu’aux outres presque vides arrimées à la structure métallique du lit, elle était couchée dans l’impuissance absolue de la chair lorsque la technique médicale en fait un objet, la considère déjà comme un déchet destiné à être traité, liquidé, évacué. (*Toute la nuit* 38)

La position étendue de ses bras rappelle la crucifixion et la mort de Jésus. Le corps vulnérable et malade de Pauline perd son humanité et devient une extension des multiples machines qui le désarment. En effet, dans cet extrait, Pauline est presque absente avec l’exception du pronom « elle » qui apparaît qu’une seule fois vers le milieu du passage. Pauline passe presque inaperçue, perdue dans la très longue description de son corps et des machines. La fillette est entièrement à la merci de son cancer qui l’affaiblit et qui fait de son corps un organisme ordurier appelé à être éliminé et jeté. Cancéreux, le corps n’est qu’une saleté.

En revanche, le corps de l’enfant défunt pose un risque immédiat, celui de la décomposition. Par conséquent, le choix de l’évacuation s’impose. Certains textes soulignent

la violence et l'atrocité de la mort ainsi que le besoin d'agir rapidement. Dans *Le Fils* de Michel Rostain, Lion, décrit ainsi sa mort : « Il ne fallait pas attendre. Dans l'état où j'étais, l'hôpital a demandé à me mettre à la morgue direct depuis la salle de réanimation où je venais de mourir. Risques de décomposition rapide du corps » (32). Plus loin, il élabore la description de son corps disant que son « cadavre [est] mitraillé d'impacts à méningocoques violets » (33), qu'il est « affreux » et que sa « mort fulminante est encore plus laide que la mort » (34). La méningite fulminante qui lui a coûté sa vie ravage son corps et y laisse sa trace. La peur de la contagion de la mort occasionne la mise à distance du cadavre. Les vivants se séparent de ce corps laid qui est devenu Autre ; « the bodies of the dead may be coded as "other" and distanced in relation to the social identities of those with a living body » (Hallam et Hockey 41). Le cadavre de l'enfant génère une image qui angoisse et menace les vivants parce qu'il les oblige à affronter leur propre disparition.

Cependant, Hallam et Hockey ajoutent que : « significant connections between self and other are maintained » (41). Le détachement du cadavre de la personne aimée, même difficile, doit être effectué. Le narrateur chez Claude Couderc regrette de ne plus pouvoir physiquement toucher le corps de son fils Adrien, victime d'une leucémie. Il vit mal la séparation et l'idée de pourrissement du cadavre du défunt :

[...] je n'en peux plus de vivre sans prendre ta main, sans passer mon bras autour de tes épaules, et de penser qu'il ne reste plus rien aujourd'hui de ton beau visage, de ta bouche, de tes longues jambes, dévorés par le temps. Je ne peux supporter l'idée de la décomposition de ton corps et je ne peux souscrire aux discours de tous ceux qui affirment péremptoirement que le corps n'est qu'une enveloppe dont il faut se détacher.  
(*Adrien hors du silence* 145)

Il recense le corps de son fils comme pour inventorier les fragments disparus. Le temps est animalesque et monstrueux dans cette représentation : il ne se contente pas de simplement manger le corps d'Adrien, il le consume brutalement et voracement. Dans *Lettres à mon fils dans l'invisible*, le narrateur revient sur la décomposition du corps d'Adrien : « Je ne veux pas croire que, trois ans après ton départ, il ne reste que cela [une tombe] de toi. Je ne veux pas croire qu'il ne reste plus rien de tes beaux cheveux, de la mèche ondulée qui te barrait le front » (21). Dans la première phrase, il utilise la locution restrictive pour insister sur le fait que la tombe, c'est-à-dire le « substitut durable [...] dont la fonction principale est de nier la mort et les effets du temps » (Urbain, « Deuil, trace et mémoire » 197) est le seul objet qui perdure. Dans la seconde phrase, le narrateur poursuit avec cette idée d'anéantissement, cette fois-ci en se concentrant sur le corps de son fils qui a disparu. Par ailleurs, la mention des cheveux est particulièrement intéressante pour plusieurs raisons. D'abord, le narrateur emploie une synecdoque référentielle où la mèche de cheveux signifie le corps. Puisque le fils n'avait pas de cheveux pendant son hospitalisation, la référence aux cheveux renvoie forcément à une période où Adrien était en meilleure santé. Pour éviter que son fils ne perde ses cheveux progressivement à cause de la chimiothérapie, le père lui rase les cheveux : « Mettre à nu le crâne de son enfant, le tondre, est douloureux et apaisant. Terrible parce que c'est reconnaître cette leucémie qui le harcèle, lui enlève quelque chose d'intime qui constitue sa personnalité » (*Reste encore un peu* 149-150). L'acte de couper ses cheveux symbolise la perte de pouvoir comme le remarque Marcia Pointon : « The cutting of hair is a moment of high drama and one that publicly stages mutilation, castration and punitive disempowerment » (43-44). Pointon signale également que dans la théorie psychanalytique,

la coupe des cheveux, symbole de virilité et de force, représente la castration (44). Toutefois, le crâne nu marque aussi le début d'une repousse ce qui rassure le père. Cette tonte dépeint à la fois l'espoir d'un renouveau (*Reste encore un peu* 150) et la cruauté du cancer qui arrache à Adrien une partie de sa masculinité, de sa virilité.

Ainsi, lorsque le narrateur suggère qu'aucune trace de son fils n'existe il laisse entendre qu'Adrien tout entier a disparu. Or, dans son récit publié quatre ans plus tôt, *Adrien hors du silence*, le père précise qu'il a découvert une mèche de son fils dans une enveloppe :

C'est en faisant du rangement sur mon bureau que j'ai découvert cette enveloppe sur laquelle était écrit : « Adrien. » Je l'ai ouverte lentement et j'ai retrouvé une mèche de cheveux de toi. J'ai aussitôt éclaté en sanglots. Je me dis que c'est tout ce qui me reste de physique, de palpable, de mon enfant. Mon index glisse encore sur ce trésor précieux. C'est comme si je te touchais. (*Adrien hors du silence* 191)

Cette mèche de cheveux, un véritable fétiche étant donné la réaction émotionnelle du narrateur, rétablit le lien physique entre le fils défunt et le père et (re)matérialise le corps d'Adrien. Comme pour les autres fétiches, la mèche n'est qu'un intermédiaire physique qui remplace l'objet réellement perdu, c'est-à-dire l'enfant. La dépouille doit être expulsée de la sphère publique par obligation morale plus que par mesure d'hygiène. Avant que cela ne se produise, des procédés thanatopractiques sont souvent employés afin de conserver le cadavre temporairement et de lui rendre sa « beauté ».

La thanatopraxie désigne les moyens de conservation qui retardent la putréfaction. Plusieurs techniques effacent du mieux possible les traces de la mort sur le cadavre, et ce faisant, accordent plus de temps aux vivants pour accomplir les rites funéraires. La transformation peut être aussi subtile qu'un habit propre et du maquillage qui cache les

rougeurs sur le corps (Consigny 41), mais souvent elle est beaucoup plus frappante. Le narrateur chez Philippe Forest voit le cadavre de Pauline avant et après que le thanatopracteur y exerce son métier. Le corps de la jeune victime d'un cancer est injecté « d'un produit qui maintiendrait le corps en l'état pour les jours à venir » (*Toute la nuit* 61) et est maquillé discrètement pour « imit[er] les couleurs de la vie » (*Toute la nuit* 62). Dans le texte, le thanatopracteur précise que son travail est de s'assurer que le cadavre reste aussi réaliste et aussi près de la vie que possible. Cependant, en voyant le corps embaumé le narrateur remarque qu'il n'est plus le même qu'avant la préparation : « Quelque chose de précieux et de délicat occupait désormais le centre d'une mise en scène immobile. Pauline était belle, mais la nature de sa beauté avait changé du tout au tout » (*Toute la nuit* 64). Le corps de Pauline est remplacé par un cadavre restauré que le père compare à une « cérémonieuse poupée de cire » (*Toute la nuit* 64). La dépouille est désormais un objet gracieux et ravissant dans son immobilité. Le narrateur de *L'enfant éternel* remarque lui aussi cette même transformation : « Pauline a changé de chair. Elle est belle d'une écœurante beauté d'artifice. [...] Elle est belle d'une beauté impersonnelle de mannequin de poupée à qui la vie n'aurait jamais été donnée » (394-395). Pauline semble accomplir elle-même l'action de se revêtir d'un délicat cadavre magnifique, sans l'aide d'un quelconque thanatopracteur, ce qui suggère qu'elle est vivante à l'intérieur de cette poupée. Pourtant, en décrivant sa fille comme une poupée, le narrateur lui donne un corps en plastique, un corps « d'artifice », mais beau à regarder (« mannequin »). La poupée sans nom,<sup>92</sup> sans voix et sans pouls reste belle pour

---

<sup>92</sup> Dans *L'enfant éternel* et dans *Toute la nuit*, le narrateur réfléchit à plusieurs reprises sur l'usage du nom et la façon de nommer la dépouille. Lorsque Pauline meurt, on ne la nomme plus : « Les morts perdent d'abord le droit d'être nommés. [...] Pauline a d'autres noms maintenant... On peut dire aussi : le corps, la dépouille... Par délicatesse, cependant, on ne dit pas : le cadavre » (*L'enfant éternel* 393). Un corps sans vie est un corps privé

l'éternité et devient le substitut privilégié de la fillette décédée. Ainsi, Pauline semble se multiplier : la version vivante et humaine n'est pas la même que l'idyllique figurine immobile.

Dans *Le Fils* de Michel Rostain, les parents rencontrent le thanatopracteur après le décès soudain de leur fils, Lion. Celui-ci narre l'échange dans la morgue :

Dès la porte de la morgue franchie surgit le thanatopracteur, qui propose de préparer mon corps pour 275 €. Qu'est-ce que c'est que ça ? Le concierge de la morgue tente d'expliquer. Les parents ne comprennent rien. Il insiste, il leur donne un prospectus « ...permettre une vision du défunt proche du sommeil... loin de la figure épouvantable de la mort... dédramatiser... pour garder une image digne et apaisée du défunt... » Que des mots de pub. (72)

Pour convaincre les parents de souscrire aux services du thanatopracteur, le concierge emploie un vocabulaire qui puise dans l'imaginaire collectif pour attiser l'image du cadavre terrifiant et en décomposition. Comme la mort, la séparation s'effectue soudainement et ne laisse aucun temps pour les adieux. Selon Louis-Vincent Thomas, « [l]a mort apparaît comme une double séparation avec la personne et aussi dans la personne ; sa corporéité se

---

de nom. Le personnel hospitalier prend soin d'éviter le terme cadavre qui évoque un risque, car dans l'imaginaire collectif « les notions de dangerosité et de contamination résistent » (Mauro 163). Le narrateur de *Toute la nuit* s'arrête momentanément sur la nomenclature cadavérique : « Mais ce prénom, [la secrétaire médicale] ne le prononçait pas. Elle se savait en charge des morts dont l'identité, dès l'instant du trépas, se dissout, se défait. Dans ses phrases, elle disait tantôt : le corps (pour tout ce qui relevait du traitement médical du cadavre), tantôt : la dépouille (quand il était question de démarches auprès des administrations et de l'état civil). Les noms, les prénoms n'existaient plus, leur pertinence s'était perdue, ils étaient désormais comme une monnaie qui n'a plus cours » (57). Le corps médical s'empêche d'utiliser le prénom de l'individu pour se référer à la dépouille avec une terminologie précise selon le contexte. Le prénom désigne la personne de son vivant, tout comme les mots « dépouille » et « cadavre » s'emploient dans la mort, et donc ne peuvent identifier l'individu décédé. Le patronyme est significatif, car il identifie le défunt et « marque sa place ineffaçable (vacante bientôt) » (*Toute la nuit* 48) dans l'imaginaire collectif. La mort fait disparaître graduellement le défunt jusqu'à remettre en question leur existence : « De celui qui est mort, plus personne ne parle. Ce n'est pas tant qu'il ait disparu... Il n'a jamais été là. Quand on fréquente l'Institut depuis longtemps, on commence à entendre, à la façon d'une hallucination très claire, cette perpétuelle rumeur de silence qui absorbe les noms, efface les corps » (*L'enfant éternel* 296).



distinguait alors de son âme et de sa personnalité » (*Anthropologie de la mort* 208). La personnalité et l'âme du narrateur défunt se sont déjà détachées de sa corporéité. Lorsque son corps revient dans la morgue, il dit qu'« il est apprêté comme un mort mort, jambes allongées sous un drap blanc plié à la taille, la tête calée sur un oreiller. Rien à voir avec l'opéré en bataille qu'ils [les parents] ont vu mourir il y a moins de deux heures dans la salle de réanimation » (73). Le pléonasme « mort mort » distingue le cadavre allongé dans la morgue du narrateur qui lui est en quelque sorte un « mort vivant » capable de parler et narrer sa vie d'outre-tombe. Lion reprend plus loin : « Le corps qui est là, déjà froid et raide, au bout du compte, c'est quand même leur fils, vivant beau et mort violacé, les deux à la fois. Je suis plus énigmatique que jamais » (74). L'adverbe de lieu « là » souligne la fragmentation identitaire du fils toujours présent qui n'habite plus ce corps rigide.

Plusieurs écrivains remarquent ce dédoublement lorsqu'ils sont confrontés au cadavre. En voyant le cadavre préparé de son fils Ferdinand, décédé dans un accident de voiture, Patrick Chesnais constate que ce n'est plus tout à fait son fils :

Donc à la morgue. C'était huit ou dix jours après ton décès, tu n'étais plus le même, ils t'avaient un peu rafistolé, ils t'avaient arrangé, avaient fait ta toilette. On était entrés dans cette salle, et déjà ce n'était plus toi, même si c'était encore un tout petit peu toi, et on s'accrochait à ça, on essayait de te reconnaître tel que tu étais, ton front était dur, c'était comme du bois. Ton visage avait changé. Il n'était plus comme au premier jour, calme, détendu comme si tu dormais : il était ailleurs. Tu étais déjà parti ailleurs... (*Il est où, Ferdinand ?* 102-103)

Le narrateur cherche des traits de similitude pour identifier son fils, mais conclut que Ferdinand est ailleurs. Ceci facilite la séparation, car la dépouille doit être évacuée par inhumation, immersion, crémation ou exposition (Thomas, *Anthropologie de la mort* 257).

Pourtant, les verbes que le père emploie (« rafistolé », « avaient arrangé », « déjà ce n'était plus toi » et « visage avait changé ») soulignent qu'il n'est pas dupe des techniques utilisées pour « embellir » le corps de son fils.

### 3.7 Les cendres de l'enfant

Dans la société française contemporaine, seules l'inhumation et la crémation se présentent comme des options réalistes dans l'élimination des restes humains. Si la thanatopraxie prolonge temporairement la « vie » du cadavre, la préservation au-delà de cela n'est possible que dans les cas où le cadavre est crématisé. Les cendres peuvent être inhumées, dispersées, gardées ou une combinaison des trois, le choix revenant à la famille du défunt si celui-ci n'a pas fait savoir sa volonté de son vivant. Pour Agathe, la fille de Didier Pourquery qui meurt à l'âge de vingt-trois ans d'une mucoviscidose, le devenir des cendres est déjà connu. Le narrateur de *L'été d'Agathe* relate la conversation où sa fille exprime son désir d'être incinérée et ses cendres dispersées (64). Cette décision ne surprend pas le narrateur qui lui aussi veut être crématisé et ses cendres réparties sur la même plage oléronaise (64). Le narrateur accomplit la dispersion et raconte à sa fille :

Tu y es maintenant. Le sable, les immortelles, tes cendres qui se sont envolées puis posées sur ce champ de fleurs des dunes. Tu verras la mer pour toujours, toi qui es partie très loin au-delà de l'horizon. Nous ne pouvons plus te voir, tu es à la fois ici, sur la grève... et là-bas. (192-193)

Le père transforme cette plage publique en un lieu de mémoire personnel. Hallam et Hockey rappellent que lors de la dispersion des cendres « bodily integrity and a memorial form with discrete boundaries is less important, the ashes acquiring their own earth-, water- or wind-borne mobility » (92). Même si les cendres s'envolent, se mélangent à la flore et

disparaissent, l'espace possède un lien permanent avec la défunte. Agathe est séparée de son corps et la dispersion de ses cendres étend sa présence, la rendant presque omniprésente, à la fois « là-bas » et ici près de son père.

De la même façon, la dispersion des cendres chez Rostain diffuse les dernières traces du fils, mais à une échelle beaucoup plus vaste. Lion, qui narre à la première personne le récit de sa propre mort, observe ses parents qui participent aux rites funéraires. Sa crémation se déroule de façon très automatisée : « Procès-verbal du crématorium : “Le cercueil contenant le corps a été introduit à 15 h 31 dans l'appareil préchauffé” » (*Le Fils* 99) et encore : « Procès-verbal du crématorium : “À 16 h 58, la crémation étant complète, les cendres ont été recueillies dans une urne et remises à la famille” » (102). Le cadavre est privé de noms dans le rapport officiel d'un processus impersonnel, clinique et succinct qui dure à peine une heure et demie. Confronté à la question du devenir des restes cinéraires, le père s'oppose à ce que les cendres restent à la maison, s'exclamant : « Les morts avec les morts, je ne veux pas croiser les cendres de Lion cent fois par jour dans la maison » (76). Le père convainc la mère d'inhumer les restes cinéraires au columbarium, mais pas avant qu'elle « [prélève] quelques cendres pour les conserver à la maison » (103). Alors que le père veut garder les lieux des morts (cimetière, crématorium) séparés de ceux des vivants (maison familiale), il accepte de « garder, garder un peu, garder quelque chose de ce fils qui s'en allait » (103) à la maison. L'anaphore « garder » montre que le désir prédominant du père est de maintenir des liens tangibles. Il se préoccupe plus de la conservation des cendres que de trouver un lieu convenable pour les abriter. Quand les parents apprennent par une amie du défunt que leur fils voulait que ses cendres soient dispersées en Islande (129), ils n'hésitent pas à exécuter

cette dernière volonté. Ils les dispersent « sur les flancs de l'Eyjafjallajökull » (137) lors d'un rite émouvant. Les parents « croyaient [le volcan] paisible, endormi à jamais » et leur fils « endormi paisiblement à son bord » (151). Lorsque le volcan explose quelques années plus tard, Lion y voit une dispersion de ses cendres sur un territoire encore plus large : « le volcan [...] projette des fumées à dix kilomètres d'altitude, mes cendres mêlées à ses cendres » (151). Lion note que ses parents le « voient à la une de tous les journaux. [...] Certains jours, papa et maman inspirent à pleins poumons les minuscules bribes de cendres qui descendent du Grand Nord jusqu'au sud de l'Europe, comme si elles leur venaient tout exprès chargées de moi » (151). Le narrateur laisse entendre que ses parents veulent s'imprégner des cendres pour toujours l'avoir en eux. Ainsi, ils absorbent leur fils alors que la catastrophe naturelle répand ses restes cinéraires sur le continent européen et les fait disparaître progressivement.

### **3.8 Au-delà du cadavre et des cendres : survie du double**

Les traces de l'enfant défunt, que ce soit ses effets personnels, son cadavre ou ses cendres, obligent les narrateurs à confronter les enjeux de l'après-mort, notamment les rites et les croyances eschatologiques (Bussièrès 18). Dans les récits à l'étude, l'eschatologie<sup>93</sup> est très présente et tous les narrateurs adoptent un système de croyances axé sur l'idée que la mort ne met pas fin à l'existence de l'enfant.

De nombreuses visions eschatologiques existent, allant de l'anéantissement complet jusqu'à une forme de vie différente.<sup>94</sup> La forme de croyance eschatologique qui nous paraît la

---

<sup>93</sup> L'eschatologie désigne la pensée sur le devenir de l'homme au-delà de la mort.

<sup>94</sup> Aux pages 44 à 47 de sa thèse de doctorat intitulée *Évolutions des rites funéraires et du rapport à la mort dans la perspective des sciences humaines et sociales*, Luc Bussièrès résume les visions eschatologiques de quelques théoriciens, notamment Philippe Gaudin, Edgar Morin, Louis-Vincent Thomas, et Lynne Ann DeSpelder et Albert Lee Strickland.

plus près de la vision de la majorité des narrateurs est la « mort-survie du double » d'Edgar Morin. Cette croyance stipule que « l'individu exprime sa tendance à sauver son intégrité par-delà la décomposition » (Morin 149). Ceci explique pourquoi la plupart des narrateurs s'adressent à l'enfant, même lorsqu'ils sont face au cadavre ou bien aux restes cinéraires. L'enfant vit encore ailleurs alors que leur corps est enterré, crématisé ou dispersé. Par exemple, lorsque le narrateur dans le texte de Didier Pourquery disperse les cendres d'Agathe, la figure du double est flagrante : le père doit expliquer à sa fille ce qu'est devenu le corps qu'elle n'habite plus (*L'été d'Agathe* 192-193). De même, dans *Le Fils*, le narrateur défunt observe la crémation de son propre corps et la dispersion de ses cendres, ce qui, à nouveau, confirme le dédoublement de l'enfant. Les pères endeuillés des textes de Patrick Chesnais, de Claude Couderc et de Didier Mény parlent eux aussi à leur enfant malgré avoir vu et enterré le cadavre et les restes cinéraires. Selon la vision de la « mort-survie du double », le double accompagne le vivant, comme son ombre, son reflet ou son souffle (Morin 150). Il existe sous une forme spectrale ou fantomale. Cet aspect de la théorie de Morin n'est pas pertinent dans la majorité des textes, hormis ceux de Michel Rostain et de Philippe Forest. Chez Rostain, Lion attend son père au cimetière : « J'attends papa devant le cimetière, juste à l'entrée. J'ai mis mon blouson, mon sweat-shirt plutôt, avec le capuchon sur la tête. Je porte aussi mon pantalon large, baggy qu'on avait acheté ensemble à New York » (124). Le fils se manifeste dans un corps à l'image de son vivant et est habillé de façon à ce que son père le reconnaisse. À l'arrivée de son père, Lion s'astreint à son habitude d'« être là sans y être », de jouer un « faux cache-cache » (124). Lorsque le père croit entrevoir son fils, il est désorienté : « *C'était Lion, c'est sûr, c'est lui.* [...] Papa se ressaisit

*non ce n'est pas Lion, je déconne, il n'y a pas de fantôme* » (125). Le père est persuadé qu'il a vu son fils, mais doute parce qu'il « veut garder [s]es repères » (125). Se dissuader d'avoir vu le fantôme de son fils fait partie de son travail de deuil, car « il fait comme il peut » (125) pour rester attaché dans la réalité et se détacher de la possibilité de retrouvailles. Par ailleurs, Lion n'est ni désincarné, ni très loin des vivants : il veille sur son père à la manière du double qui survit à la mort (Morin 150).

Dans *Toute la nuit* de Philippe Forest, le narrateur est lui aussi convaincu de l'existence du double spectral de sa fille. Dès l'épilogue, il affirme que Pauline mène une existence fantomatique : « Disparu, son corps continuait à vivre à sa façon fantomatique. Sans cesser d'être identique à elle-même, elle était devenue une lumineuse jeune fille » (17). Le narrateur semble décidé dans ce premier instant de l'existence du double spectral de sa fille. Pourtant, un épisode hallucinatoire remet tout en question. Le narrateur reçoit un appel et entend la voix de Pauline : « L'idée ne parvenait pas jusqu'à mon esprit qu'elle puisse être vivante ou qu'existe quelque chose comme son fantôme revenu vers nous. Je ne croyais pas aux fantômes, mais je faisais confiance à ma folie » (298). Il se complaît à l'idée qu'elle revienne hanter ses jours. Cet appel concrétise l'existence fantomatique de Pauline et par-là oblige le père à l'affronter dans le monde réel. Jusque-là, l'image qu'il associe à Pauline vient d'une œuvre de fiction enfantine : le crâne lisse de sa fille lui rappelle « le petit fantôme gentil des dessins animés » (301). Maintenant, le fantôme sort du fantasme et semble apparaître dans le monde réel du père. Le narrateur vit même une hallucination visuelle qui se déroule à l'école de Pauline :

Les fantômes n'existaient pas. J'étais seul avec ma démence douce. [...] Tout à l'heure, j'irais chercher le fantôme de

Pauline à l'école et, pour m'en empêcher, il faudrait faire appel à la police. Je m'obstinerai à ne pas vouloir sortir de ce que les autres prendraient pour un cauchemar, mais qui, en réalité, serait le plus radieux de mes rêves. (302)

Le narrateur n'est pas troublé par ce fantôme. Au contraire, l'usage du conditionnel montre que ce qu'il vit est comme un mirage. De plus, les termes « confiance en ma folie » et « démence douce » suggèrent que le narrateur a un problème mental qui lui plaît, alors qu'en réalité il n'en a pas. L'intense et profond désir de retrouver sa fille vivante produit cette manifestation. En effet, Pauline apparaît devant ses yeux parce qu'il espère la revoir. Elle prend une forme plus humaine et charnelle que fantomatique, ce qui permet au narrateur de la toucher et la prendre dans ses bras : « j'ai senti la réelle densité de ses membres, de son buste contre moi » (307). Il comprend que « Pauline était morte » (302) et reste toujours lucide par rapport à sa situation : « Je ne doutais pas que Pauline fût effectivement morte. Pourtant, elle n'avait pas cessé d'exister » (308). À la fin de cet épisode hallucinatoire, il avoue que « rien [...] n'a été » (312). Parfois, les personnes endeuillées ont tellement envie de retrouver le défunt qu'ils ont des hallucinations. Jean-Luc Héту remarque que ce type de personne

éprouve une obsession de l'image du défunt. Il croit le voir, l'entendre, sentir sa présence, et ces impressions sont pour lui si vives qu'il s'en trouve par la suite troublé, comme s'il avait été victime d'hallucination. La recherche du défunt et l'obsession de son image vont bien sûr se traduire aussi par une intense activité de rêves, dans lesquels le sujet vivra toutes sortes de situations avec le défunt. (184)

Les hallucinations du narrateur sont sans doute provoquées et alimentées par le fait qu'il revisite les lieux de mémoire (l'appartement parisien et l'école de Pauline) et est entouré des objets de Pauline. Pour tous les pères, la culture matérielle et son usage dans les rites, semble

le rapprocher de l'enfant défunt. Dans certains cas, elle éveille même des retrouvailles fantomatiques. Cependant, une véritable communication avec le disparu prend forme lorsque les pères endeuillés font appel à l'image photographique et vidéographique.



## Chapitre 4 : L'image de l'enfant défunt

Le présent chapitre se concentre particulièrement sur la photographie et la vidéo. D'emblée, précisons que nous ne porterons pas de réflexion sémiologique ou esthétique sur la photographie. Le cliché est un fétiche de même que les autres objets ayant appartenu à l'enfant. Cependant, il ne peut être réduit à ce titre puisqu'il reproduit et duplique l'enfant défunt en version bidimensionnelle. Nous nous intéresserons aux photographies sur lesquelles apparaissent l'enfant avant ou après sa mort, celles qui sont exposées dans la maison familiale ou dans les chambres, celles que le père endeuillé place dans son bureau ou conserve dans son portefeuille.<sup>95</sup> Nous aborderons également la vidéo mémorielle préparée, compilée, et parfois même projetée par le père.

### 4.1 Les images : entre mémoire et oubli

Le rôle que joue l'image dans l'acte du souvenir, surtout dans les cas de deuil, ne peut se qualifier autrement qu'essentiel. Le mot « image » vient du latin *imago*, terme « qui désigne les masques mortuaires connus chez les Romains » (Julier-Costes 69). Ce sont donc originellement des reproductions physiques du visage du défunt. En fait, du point de vue étymologique, image et *imago* partagent la même racine grecque que le mot idole, c'est-à-dire « *eidōlon* » (Duprat 11). Ainsi, « dès son origine, l'image est sacrée ; objet de culte, elle est directement associée à la mort » (11). Les vivants souhaitent garder un objet tactile à l'image du trépassé dont le corps est désormais écarté de l'espace des vivants par l'inhumation ou la crémation. Dans *Le Fils* de Michel Rostain, le narrateur évoque même

---

<sup>95</sup> L'absence de références aux réseaux sociaux et aux photos numériques ne reflète que la réalité de l'époque dans laquelle ces textes sont ancrés : la majorité des enfants disparus sont décédés soit en bas âge, soit avant l'avènement et l'éclosion des plateformes sur Internet. Ainsi, les enfants n'ont pas de présence médiatique virtuelle.

cette ancienne pratique des masques et l'équivaut à la photographie moderne : « Jadis, on faisait des moulages de la main du mort – qu'on posait ensuite sur la cheminée du salon. Aujourd'hui, on fait des photos qu'on arrange et qu'on archive » (34). Cette comparaison montre non seulement la transformation des rites, mais aussi l'évolution de notre rapport à la mort. Les « masques modernes », c'est-à-dire les photographies du défunt, ne sont plus affichés ou visibles dans l'espace familial. Ils sont cachés plutôt et gardés hors de vue, jugés trop morbides ou obscènes. Selon le narrateur, une constante demeure malgré le passage du temps : le rite continue et les endeuillés cherchent à garder quelque chose de tangible du défunt afin de canaliser leur deuil et leurs émotions. L'image du défunt, comme les masques mortuaires et les objets ayant appartenu au défunt, se distingue par sa nature reliquaire : c'est une figuration du sacré et, par extension, une sorte de fétiche dans le sens où elle est simultanément l'objet d'un attachement réconfortant et l'articulation du lien entre le divin et le profane.

En fait, le propre de la photographie, selon Daniel Grojnowski, provient de ses fonctions de reproduction et de relégation. Se servant de l'exemple du Saint-Suaire, l'anthropologue montre qu'à l'instar du linceul marqué par le supposé visage de Jésus, la photographie reproduit la réalité et marque donc l'existence du sujet. Ce faisant, « toute photo est christique [et] témoigne de l'irréfutable. Mais toute photo dit aussi l'ambivalence de la perte et de la résurrection, du fait qu'elle met en exergue une présence absente qui est aussi absence rendue présente » (*Photographie et langage* 10). La valeur que nous attribuons à la photographie vient d'abord de sa capacité d'incarner le sujet. Nonobstant, en reproduisant le sujet, la photo produit parallèlement une mort et une résurrection symbolique.

Roland Barthes touche à ce point lorsqu'il décrit la photographie comme une « micro-expérience de la mort » (30). En fait, Barthes considère que le sujet de la photographie constitue un simulacre, un *eidôlon*, qu'il nomme *Spectrum*. En le nommant ainsi, il renvoie tant au spectre qu'à la racine du terme qui conserve un rapport avec le spectacle. De surcroît, Barthes ajoute que ce *Spectrum* fait appel au « retour du mort » (23). Autrement dit, le sujet de l'image est déjà mort, mais l'impression photographique le fait revivre. La photographie permet une revivification symbolique du disparu, c'est-à-dire une éventualité que les pères endeuillés cherchant à communiquer ou à retrouver leur enfant défunt accueillent plutôt favorablement. L'image reproduit le sujet exactement comme il est, sauf dans les cas de trucage et de montage numériques où l'embellissement et l'effacement de certains détails résultent en un cliché parfois plus satisfaisant aux yeux de celui ou celle qui modifie l'original. En réalité, même ces photos conservent une brîbe de vérité dans leur reproduction.

Cependant, la photographie accomplit sa fonction de relégation lorsqu'elle définit l'instant du cliché au passé. Elle n'agit qu'en tant que reflet d'une réalité fugace, passée, et « dès que perçue, fixée, développée, l'impression fait naître la nostalgie d'une réalité qui demeure hors d'atteinte » (10). Le spectateur<sup>96</sup> ne peut rejoindre, retrouver ou même recréer avec exactitude le moment révolu, car « l'impression relègue le réel au rang d'une apparence » (10). Un instant capturé en photo devient un simulacre désormais inatteignable, d'où viennent la nostalgie et parfois le regret du passé. Barthes, qui cherche à identifier l'essence de la photographie, conclut que le cliché montre, ou plutôt immobilise son sujet qui, par conséquent, est nécessairement réel, mais « déporté vers le passé (“ça a été”) » (124).

---

<sup>96</sup> Nous employons le terme « spectateur » pour parler des individus qui regardent l'image.

Les photos ont donc deux fonctions distinctes, mais assurément liées : elles sont à la fois l'icône et l'indice d'un individu, l'empreinte et la preuve du passé. Par rapport à la mort et au travail de deuil de ceux qui restent, leur rôle se caractérise, entre autres, par le soutien qu'elles apportent. En fait, plusieurs chercheurs, dont Jean-Hugues Déchaux (« Les liens du souvenir » 63) et Fiorenza Gamba (73), affirment que les photos assurent un support à la mémoire. Ces traces et représentations tangibles et visuelles traduisent une volonté de faire mémoire et de perpétuer l'existence du sujet : prendre, regarder, partager et conserver des photos et des films d'individu, surtout dans les cas d'un sujet décédé, contribuent à faire l'acte de souvenir. Emmanuel Garrigues souligne avec acuité que la photographie est synonyme de trace mémorielle : « chimique, phisique [*sic*], psychique, réelle ou métaphorique, symbolique ou imaginaire, indicielle ou iconique [...] il y a trace parce qu'il y a mémoire : mémoires individuelles et mémoires collectives » (79-80). Les supports visuels assurent la survie « de façon réelle ou symbolique » (Thomas, « La mort en question » 508), témoignent de ce qui a été et fonctionnent comme preuve du passé (Barthes 120).

Aux yeux de certains narrateurs du corpus, la fonction mnémotechnique de la photographie est primordiale dans la résistance à l'oubli. Chez Claude Couderc, par exemple, le père endeuillé craint la défaillance de sa mémoire qui le mènerait à « perdre encore un peu plus » son fils Adrien (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 17). Il ajoute que lorsque sa « mémoire fait défaut », « elle restitue toujours les images [du fils] à travers les photos » (17). La perte de ces souvenirs entraîne la perte du souvenir d'Adrien. Par conséquent, il attribue aux images une valeur mnémotechnique : elles protègent les souvenirs de

l'anéantissement. Pour devancer l'oubli, les pères les affichent un peu partout, tant sur les murs des maisons familiales<sup>97</sup> que dans leur bureau.<sup>98</sup>

Néanmoins, la perspective de l'oubli de l'enfant ou de sa trace est troublante pour ceux qui restent. Le narrateur remarque que la photo de son fils, qui vient de déclencher un souvenir, se déteint ; il réagit vivement :

La photo est légèrement décolorée, je la repose sur la cheminée et dis à Françoise en saisissant mon ciré : « Il faut que je reprenne un bol d'air... » [...] Je me colle contre un rocher que j'enlace comme un corps et me libère d'un flot de larmes en hurlant le nom de mon fils, dans le fracas des vagues et les cris cinglants des mouettes qui tournent au-dessus de moi.  
« Adrien, Adrien, mon petit... ». (134-135)

Après avoir relaté un souvenir heureux qui se déploie sur plusieurs pages, le narrateur revient à la réalité et remarque l'état de la photo. Sa décoloration est inquiétante, car elle signale le passage du temps. L'image se fragilise, comme le souvenir au fil du temps. Au contraire, le rocher qu'il enlace est intouché par les effets du temps. Il se substitue au fils de la même manière que la pierre tombale remplace le défunt. Il renvoie à un monument construit à partir du même matériau qui identifie et présentifie le défunt, un véritable « substitut durable » qui sert à « nier les effets du temps » (Urbain, « Deuil, trace et mémoire » 197). Le rocher, comme la sépulture,<sup>99</sup> joue le rôle d'intermédiaire entre le père et son fils défunt. Le rapprochement entre la photographie et la pierre tombale, et plus généralement avec la mort,

---

<sup>97</sup> Voir *Il est où, Ferdinand ?* (53, 139, 155), *Adrien hors du silence* (41-42), *Lettres à mon fils dans l'invisible* (22) et *Le Fils* (106).

<sup>98</sup> Voir *Adrien hors du silence* (54, 210-211) et *Martin cet été* (68).

<sup>99</sup> En outre, d'un point de vue religieux, le rocher est un symbole chrétien itératif de « puissance et d'éternité » (Feuillet 98). Dans la Bible, par exemple, Dieu est souvent comparé ou décrit comme un rocher « sur lequel l'homme peut s'accrocher dans la détresse (Ps 18, 3; 19, 15) » (Feuillet 98).

revient occasionnellement dans les textes de père endeuillés.<sup>100</sup> La mort et l'oubli rôdent comme des ennemis omniprésents. Cette double menace pousse certains narrateurs à déclarer « la guerre » particulièrement à l'oubli. Ces pères écrivains s'arment de photos dont ils considèrent la fonction mnémotechnique suffisante pour combattre l'oubli. Par exemple, le narrateur chez Patrick Chesnais affirme fermement qu'il est inenvisageable d'oublier son fils Ferdinand, victime d'un accident de la route. Il place des photos de lui un peu partout dans la maison, notamment dans sa chambre (*Il est où, Ferdinand ?* 139) et dans l'espace mémoriel au fond du jardin (158, 204, 223). Il parle à Ferdinand en employant un registre familial et un vocabulaire qui puise dans le registre guerrier (« guerre », « bataille ») :

Je vais mettre ta photo sur la table de chevet, bêtement, comme les mecs à la guerre qui mettent les photos de leurs enfants ou de leur femme. Toi t'es... Je ne sais pas si c'est toi qui es parti à la guerre, ou moi. Je ne sais pas où tu es, toi. Moi je suis parti à la guerre contre le temps, contre l'oubli, enfin l'oubli, ça, ça va être une bataille gagnée d'avance, il y aura pas d'oubli. (40-41)

La photo occupe une place privilégiée dans l'espace intime de la chambre, à côté de la tête de lit, d'où le père peut facilement l'observer en se couchant le soir et en se réveillant le matin. Alors que le père s'autoproclame soldat du « temps », le fils erre lui dans un *no man's land*, un espace inconnu et incertain que le narrateur peine à nommer : l'interruption soudaine de la phrase, signalée par une ellipse, annonce la réticence du narrateur à terminer son raisonnement. L'aposiopèse marquée par les points de suspension permet au narrateur de passer sous silence le destin tragique de son fils, vraisemblablement parce qu'il préfère ne

---

<sup>100</sup> Ce rapprochement apparaît surtout dans les textes de Philippe Forest. Voir notamment *Tous les enfants sauf un* (130, 161-162), *Toute la nuit* (154-157) et *L'enfant éternel* (223).

pas y penser ou parce qu'il ne l'accepte toujours pas. Peut-être que dans ce monde où son fils est soldat, il n'est que temporairement disparu au front ; l'ambiguïté à laquelle il tient ouvre la voie à un éventuel retour. Par ailleurs, le narrateur jauge son ennemi, l'oubli, qu'il désigne aussitôt par le référent « ça ». Cette instance du mot « ça » s'apparente à un jugement dépréciatif et indique que l'interlocuteur s'estime supérieur à son adversaire. Le narrateur se livre à une guerre sur deux fronts : le premier contre le temps et le second contre l'oubli. Il sait qu'il ne pourra pas vaincre la mort, mais affirme qu'il sera inévitablement victorieux contre l'oubli. Cependant, le registre de guerre montre la difficulté du souvenir et la facilité d'oublier, un processus que le narrateur chez Forest décrit comme « aisé, étrangement aisé » (*L'enfant éternel* 222).

Dans *L'enfant éternel*, le narrateur note que « l'existence passée n'est plus qu'une somme improbable d'anecdotes, de récits invérifiables qui fluctuent selon la mémoire de ceux qui, quelques fois, se souviennent encore » (222-223). Le passé se perd graduellement et sûrement puisqu'il dépend des vivants dont la mémoire est imparfaite et lacunaire. Ainsi, les termes « improbables », « invérifiables » et « quelques fois » soulignent l'incertitude. Au fur et à mesure que les souvenirs sont répétés et rappelés, ils se métamorphosent et prennent des formes inexactes principalement parce que l'individu « recouvre, il efface, il censure, il dresse ses décors indifférents sur les lieux du crime, soudoie les témoins, corrige les chroniques » (223). Le narrateur commente cette perte progressive de la mémoire dans *L'enfant éternel* où il explique qu'

À force d'efforts, un jour, on convoque encore en esprit une attitude, une intonation. On croit tenir l'image revenue de l'être aimé, dans sa bouleversante et incontestable vérité de présence.

Puis l'on réalise que l'image qu'on tient n'est qu'une réminiscence de fiction, l'une des photographies mille fois regardées dans un album. La mémoire s'est rétractée pour devenir la suite discontinue des clichés conservés, en deux dimensions, dans leur éclat faux de papier. Il ne reste rien. Tout juste le souvenir d'un souvenir... (223)

La mémoire requiert un effort et une volonté de la part du vivant, car les souvenirs, des plus importants aux plus ordinaires, ne s'activent plus d'eux-mêmes. Au fil du temps, la mémoire se rétrécit, se désintègre et se voit remplacer par une représentation illusoire, ce qui donne l'impression que rien ne reste du trépassé. Ces images sont le seul indice de ce qui s'est passé ; quelqu'un doit commenter les images ou corroborer l'histoire associée à elles afin qu'elles acquièrent un sens ou soient rattachées à un souvenir précis. Le narrateur termine son raisonnement avec une ellipse de décence<sup>101</sup> qui signale peut-être son regret vis-à-vis du devenir de Pauline. Nous pouvons considérer que ces points de suspension renvoient à la réticence du narrateur d'admettre qu'un jour il ne restera rien d'authentique de sa fille ou bien que déjà ses souvenirs d'elle ne sont que de fausses histoires. La photographie demeure une bonne voie pour la remémoration<sup>102</sup> et l'album photo fonctionne comme ressource ordonnée et cohérente pour centraliser ces souvenirs.

---

<sup>101</sup> Dans *Traité de la ponctuation française*, Jacques Drillon explique que l'« on emploie les points de suspension lorsqu'on répugne à prononcer certains mots (décence, peur...) » (411).

<sup>102</sup> Dans l'article « La photographie de famille au temps du numérique », Irène Jonas remarque avec acuité que « la photo ne demeure "photo souvenir" que le temps où le souvenir des personnes photographiées continue d'être porté par les vivants » (n.p.). Pour les pères endeuillés, le devoir de la remémoration tombe donc sur eux. Or, même face à la photographie, les individus peuvent reconstruire le souvenir du moment révolu. En effet, « les interférences post événementielles, c'est-à-dire les informations, vraies ou fausses, dont le témoin prend connaissance après avoir assisté à l'événement, sont susceptibles de devenir de faux souvenirs » (Lhuillier 152). Elizabeth Loftus explique que les faux souvenirs « sont souvent composés par la combinaison de souvenirs réels et de suggestions des tiers. [...] [Ils] peuvent également être engendrés lorsqu'une personne est encouragée à imaginer qu'elle a vécu des événements spécifiques sans se soucier de leur réalité » (34).



## 4.2 L'album de photos

L'album de photos regroupe des moments marquants de la vie, en général des moments plus heureux que tristes, dans le but de les archiver et de les partager avec les générations présentes ou futures. Les albums « puisent leur sens à la fois dans la quête active, émotionnelle du passé de la famille et dans la mobilisation d'un savoir et d'une connaissance de ce passé » (Jonas n.p.). Tandis que certains individus le consultent fréquemment pour renouer ou se remémorer ces liens, d'autres personnes endeuillées ne sont pas prêtes à regarder un album de photos. Dans les textes de Chambaz, le narrateur se remémore son fils en feuilletant l'album (*Martin cet été* 83) alors que sa femme est incapable de regarder cet objet, que ce soit peu de temps après (*Martin cet été* 83) ou même vingt ans après le tragique accident de voiture (*Dernières nouvelles du martin-pêcheur* 49). Pour la mère, l'album ne fait que cruellement souligner l'absence de Martin, d'autant plus qu'il est toujours pour elle son enfant qui n'a pas grandi, comme figé dans un passé lointain (*Martin cet été* 83). Pour le père, l'album est la clé vers un entre-deux : le constant contact avec cet objet le rapproche de lui et explique pourquoi il se souvient de Martin en jeune homme (*Martin cet été* 83). L'album est en fait un « marqueur du temps passé » (Roudaut, *Ceux qui restent* 124), un temps pourtant accessible. Il met en évidence des événements confinés au passé qui peuvent néanmoins être (re)visités et, dans une certaine mesure être (re)vécus grâce aux souvenirs sensoriels que les images éveillent. Le spectateur vit un retour en arrière ce qui donne l'impression d'un rapprochement temporel.

Le père endeuillé chez Claude Couderc consulte si fréquemment l'album de photos du voyage effectué avec son fils à New York<sup>103</sup> que chaque fois ses souvenirs se raniment et il voit et entend Adrien qui, peu après le voyage, avait succombé à son cancer. Assis avec l'album dans les mains, le narrateur raconte au présent historique les détails de nombreux moments marquants ; ce temps de narration a l'effet de « présentifier l'événement passé que l'on rapporte » (Récanati 39). Autrement dit, les souvenirs que ces images éveillent sont si vifs que le père les revit en temps réel. Il est évident que cet ensemble d'images représente plus qu'un simple voyage : c'est une médiatisation de la relation père-fils. L'album est la preuve tangible d'un voyage qui, selon le narrateur, « [les] a liés pour toujours » (*Adrien hors du silence* 195).

Par ailleurs, le narrateur précise que pendant le voyage, il a pris énormément de photos d'Adrien, allant jusqu'à le « mitraille[r] de photos » (*Adrien hors du silence* 188). Ce terme qui dans le registre familial veut dire prendre plusieurs photos d'un individu rappelle également le registre de guerre et plus généralement de la mort.<sup>104</sup> Il fait de la caméra une arme utilisée pour combattre le temps, pour figer les instants : prendre des photos correspond à « une tentative d'arrêter le cours du temps » (Tisseron, *Le mystère* 65). Le fils mitraillé tombe victime de cette guerre, tué par cette arme qui, paradoxalement, l'immortalise et fait de lui un objet bidimensionnel qui lui survit. Cet album composé des rafales de photos du fils défunt illustre la relation complexe que la photographie entretient avec la mort : l'album

---

<sup>103</sup> Le narrateur mentionne le voyage à New York et l'album de photos à plusieurs reprises à travers trois textes : *Adrien hors du silence* (31, 54, 182, 187-191 et 195-198) ; *Lettres à mon fils dans l'invisible* (74-76) et *Reste encore un peu* (54, 117, 121-127 et 151).

<sup>104</sup> Des liens entre la guerre, la mort et la photo apparaissent dans le lexique photographique. Le photographe arme le déclencheur, vise, shoot, mitraille. Quand il s'agit d'appareil non numérique, le photographe doit recharger le film en cartouche.

médiatise et concrétise la relation entre le vivant et le mort, le présentifie et l'éternise. Ainsi peut-on dire que l'album de photos s'apparente au cimetière : ces deux espaces centralisent les morts, confirment à la fois leur présence et leur absence, et leur survivent. Or, grâce aux nouvelles technologies, l'esthétique de ces espaces évolue. De nos jours, la commémoration se fait souvent à partir des plateformes numériques. Le cimetière a subi une évolution<sup>105</sup> et il existe maintenant des cimetières virtuels sur Internet (Bussières 54). La photographie n'échappe pas à la numérisation. Mais depuis l'avènement de l'appareil numérique, alors que l'acte photographique devient de plus en plus facile, l'impression se fait plus rare. Les photos sont automatiquement répertoriées chronologiquement dans des albums numériques, sur des cartes mémoires ou sur d'autres plateformes. Ces albums numériques, à l'instar des albums traditionnels, servent toujours de support à la mémoire. Toutefois, ces photos numériques ne sont que temporairement des supports puisque seule la photo argentique qui produit un résultat tactile garantit la pérennité (Jonas n.p.). Même si les images n'existent pas physiquement, les individus les consultent, comme le révèle Lion, le narrateur défunt dans *Le Fils*.

Lion, qui raconte la vie de son père depuis sa mort, affirme que celui-ci regarde « inlassablement [...] chaque jour » (31) des photos de lui. Il consulte en particulier trois albums numériques, *Album Gras 2003*, *Album Port de Douarnenez*, et *Album 25 octobre 2003* qui immortalisent Lion dans ses derniers mois de vie. Les deux premiers albums le montrent heureux entouré d'amis et de proches. Comme des albums traditionnels, ils sont construits et organisés autour d'un récit particulier : ils témoignent de sa bonne santé lors de

---

<sup>105</sup> Pour mieux comprendre les causes et les conséquences de l'évolution du cimetière, voir les articles de Daniel Ligou, « L'évolution des cimetières » et « Le cimetière » de Bernard Odoux.

la fête de son village breton, c'est-à-dire la fête des Gras de Douarnenez, et lors d'un voyage à la plage du Ris à Douarnenez le 24 octobre, la veille de sa mort. Le narrateur mentionne spécifiquement que dans cet album il n'y a aucun signe précurseur de la maladie qui va l'emporter le 25 octobre, titre, par ailleurs, du troisième album. Ce faisant, il déculpabilise son père de toute négligence quelconque. Pourtant, le père supprime « rageusement » l'album *Port de Douarnenez* dans son intégralité, le déposant dans la corbeille de l'ordinateur (32). Selon le père, l'aube, le moment de la journée où les photos ont été prises, est synonyme de promesse et donc reflète bien cet album. Or, il se corrige aussitôt en ajoutant qu'« il ne reste aucune promesse » (32). Il ne supporte pas d'avoir le dernier album de Lion (*Album 25 octobre 2003*), celui qui regroupe une cinquantaine de photos de son cadavre, qui suit immédiatement l'album *Port de Douarnenez* qui donne l'impression qu'il lui reste longtemps à vivre. Le narrateur n'offre aucune explication supplémentaire quant à ce qui a poussé son père à supprimer cet album et non le dernier. Il semblerait plus logique ou plus facile d'éliminer l'album *25 octobre 2003* qui montre des photos du corps de Lion. Cependant, en le gardant, le père s'offre la possibilité de regarder à nouveau ces photos macabres à n'importe quel moment, s'obligeant alors à accepter la mort de Lion. Qui plus est, lorsque le père ose consulter cet album, il retouche certaines photos morbides qu'il conserve.

### **4.3 Retoucher les photos du défunt**

Dans *Le Fils* de Michel Rostain, Lion, qui narre d'outre-tombe, décrit le passe-temps de son père qui consiste en retoucher « les cinquante-trois clichés de l'*Album 25 octobre* » (33). Cette collection regroupe des photos du cadavre exposé dans la morgue quelques heures après sa mort, dans son état « mitraillé d'impacts à méningocoques violets » (33). Le registre

militaire revient ici pour dépeindre la violence de la mort et la décomposition accélérée par la méningite. Dans une course contre le temps, le père s'arme de son appareil photo apporté de la maison et fige le moment, le « présent désormais éternel » (33) qu'il revisite plus tard, « bien après [l]a mort » (33) de Lion ; ce faisant, il accomplit un travail de thanatopracteur numérique. Les soins de thanatopraxie visent à « neutraliser les effets outrageants de la thanatomorphose » (Mauro 163). Dès lors, en « retouch[ant] inlassablement les clichés » (*Le Fils* 33), le père cherche à redonner vie à Lion et à effacer les signes de la maladie et de la mort. Il édite et corrige ces « photos moches, très moches à regarder » (33) puis les duplique et les sauvegarde :

À force de copies et d'ajustement, les cinquante-trois photos qu'il a faites dans la salle de réanimation, photographe dingue d'amour et de mal, deviennent cent cinquante, deux cent cinquante, cinq cents vignettes informatiquement dorlotées. Les photos retravaillées prolifèrent. Papa me caresse par pixels interposés. (34)

Le père apporte un soin affectueux à ces photos dont il s'occupe avec tendresse comme s'il prenait soin de son fils. Cela dit, le travail obsessif et la démultiplication des images peuvent être le résultat d'une thanatopraxie inaccomplie ou insatisfaisante : le père ne parvient pas à produire une version acceptable où Lion pourrait reprendre véritablement son apparence de vivant. Il cherche à effacer tous les signes de la mort afin de créer une image dans laquelle son fils n'est pas un cadavre, mais un être de chair. Bref, il veut le ressusciter. Entre temps, il fabrique des photos qui le montrent comme il n'a jamais été : le père crée ainsi de nouvelles images d'une réalité qui n'a jamais existé. Il réussit alors à prolonger l'existence de Lion au-delà de la mort et à effacer les traces du passage du temps.

Faire de tels collages permet d'insérer le défunt dans des situations ou événements qui ont lieu après son décès. Dans *Lettres à mon fils dans l'invisible* de Claude Couderc, la vue d'une photo de ses enfants sans leur frère défunt bouleverse le narrateur : « Ils sont tous les trois magnifiques... Alors j'ai découpé un portrait de toi et je t'ai rajouté à leurs côtés. Ainsi je vous ai réunis » (66). L'ellipse manifeste typologiquement l'absence d'Adrien. Le père souligne d'abord ses trois enfants, puis hésite, ajoute la marque de l'hésitation par les points de suspension, « une réticence à continuer une phrase qui traduit une émotion » (Bergez 27). Le narrateur se sert de l'aposiopèse pour esquiver la tristesse occasionnée à la pensée de son quatrième enfant. Le retouchage de la photo est réconfortant parce qu'elle fait disparaître les signes de la mort et du passage du temps. Par ce moyen, le père ressuscite en quelque sorte Adrien sur le cliché.

Ces deux exemples littéraires constituent deux cas extrêmes, car pour la majorité des pères et par moment pour ceux chez Rostain et Couderc, les photos inaltérées suffisent à concilier l'écart temporel et à présentifier l'enfant. La photographie relègue tout au passé, mais se caractérise également par sa capacité à « provoque[r] et évoque[r] autant la présence que l'absence » (Garrigues 86). Ces pères soudent le vide laissé par le décès de leur enfant en se penchant sur l'art photographique pour reconstruire et revisiter le passé, désormais plus proche. Les images s'apparentent alors à un seuil, un espace où les rencontres entre morts et vivants s'accomplissent et, en même temps, où émerge la distance. Le narrateur chez Claude Couderc admet lui-même la nature contradictoire de la photo : « Sur le mur de gauche, il y a une demi-douzaine de photos de toi qui marquent à la fois ta présence et ton absence »

(*Lettres à mon fils dans l'invisible* 22). À ce propos, considérons maintenant comment la photographie met en évidence l'absence de l'enfant défunt.

#### **4.4 La photo : rappel de l'absence ou effet de présence**

Lorsque le spectateur observe une photographie de l'enfant décédé, il ressent souvent son absence du fait que l'image rappelle l'inaccessibilité de l'enfant. Par exemple, dans *Adrien hors du silence*, le père regarde son fils défunt et s'interroge : « Cette photo, que je regarde aujourd'hui, tremble dans ma main. Mes yeux se brouillent. Adrien, où es-tu ? » (198). Plus tôt il reçoit un portrait d'Adrien dessiné par un ami de la famille (42). Même s'il le trouve joli, il ne souhaite pas voir l'image qui lui « fait mal » (42), car l'absence lui saute aux yeux et « dit [s]a mort » (42). Au bureau, le narrateur pose des images encadrées d'Adrien, mais en voyant l'une d'elles, il sent la peine ressurgir en lui : « Je ne peux pas croire que tu n'es plus de ce monde. Je me lève et dis à mes interlocuteurs de m'excuser. Je quitte la pièce et me réfugie aux toilettes... » (210-211). D'abord, il est intéressant de noter l'emploi d'une périphrase qui euphémise la mort d'Adrien. Ce détour langagier dénote le désir d'escamoter l'événement tragique : le bref aperçu de l'image suscite l'émotion qui se manifeste sur le plan narratif. Le père est dépassé par le rappel d'absence, mais se cache pour maintenir l'illusion que sa condition émotionnelle et psychologique lui permet de travailler peu après le décès. Il passe ses émotions sous silence et ce faisant respecte les normes sociales des hommes endeuillés.

Dans *La mort de Lara* de Thierry Consigny, le père, qui rentre à Paris pour le travail, regarde une photo de Lara :

Les larmes lui ferment les paupières. Il se dit : “Peut-être que quand j’ouvrirai les yeux il n’y aura pas seulement le compartiment sinistre, mais un signe de Lara. Non, c’est idiot, il n’y a pas à demander, il y aura le compartiment et c’est tout, c’est la vie, ouvre les yeux sans rien attendre.” Il les ouvre et une étoile brille, très vive, sur la photo. Elle lui saute aux yeux, alors qu’il était décidé à ne rien voir, ne rien chercher. (78)

D’abord attristé à la vue de la photo qui lui rappelle l’absence de sa fille, le père rejette aussitôt l’idée que Lara lui fera signe par le moyen de l’image. Toutefois, il interprète le jeu de lumière comme un signe de la présence de sa fille. Il importe de préciser que tout au long du récit, le père associe Lara aux étoiles (81) et au ciel (17, 32, 39, et 74). Ces symboles font de la défunte une source de lumière et la rattachent au corps céleste, voire au sacré. Par ailleurs, l’étoile qu’il aperçoit constitue ce que Barthes appelle le *punctum*, « le hasard qui [...] *me pointe* (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (*La chambre claire* 48). Ce détail, une fois apparent, rend l’image plus puissante, car il donne de l’espoir au père. En fait, la présence du *punctum* réussit à transformer la photo en point de rencontre : si au début le père n’y voit que l’absence, il voit, par le *punctum*, que Lara est avec lui, ou du moins qu’elle essaie de se rapprocher de lui et de maintenir leur relation. Mais selon Barthes ce *punctum*, « c’est ce que j’ajoute à la photo et qui cependant y est déjà » (89). L’étoile est une interprétation subjective du père qui projette son désir de retrouver un signe et interprète l’astre céleste et la lumière comme telle. Néanmoins, la photo est tantôt le point de séparation qui chagrine le père, tantôt le point de rencontre qui le réunit à sa fille désormais présente par l’expression de l’étoile.

L’espoir de retrouver l’enfant défunt ou un signe de celui-ci par le moyen des photos enflamme les parents de Martin Chambaz. Le narrateur de *Martin cet été* évoque son



impatience de retrouver « les photos que les Johnson<sup>106</sup> avaient promis d'envoyer » (163). Lorsque le père apprend par courrier que la pellicule « [est] restée vierge » (163), il ne peut pas masquer son désappointement : « ma déception fut énorme. Plus grande que si j'avais perdu ses plus belles photographies » (163). Le père accorde une grande valeur à tout ce qui marque la fin de sa vie : le « dernier été », les « dernières vacances », les « derniers échanges », le « dernier séjour » (76), le « dernier lit » (81), le « dernier voyage » (195). Ces photos ordinaires devaient lui permettre de voir son fils une dernière fois. Dans *Dernières nouvelles du martin-pêcheur*, le narrateur revient sur son désenchantement : « La tristesse singulière que nous en avions conçue était à la mesure des toutes dernières nouvelles de lui que nous étions susceptibles d'espérer » (50). L'annonce faite deux décennies plus tôt hante le père pour qui ces photos lui auraient montré Martin dans ses derniers moments.

Un autre espoir cependant : les parents trouvent l'appareil photo de Martin parmi ses effets personnels ramenés du Pays de Galles. Lorsqu'ils font développer la pellicule à l'intérieur, ils découvrent une photo de leur fils en visite dans une mine : « pour sa dernière photographie, Martin était déjà sous terre » (*Martin cet été* 164). Le père interprète cette funeste coïncidence comme une mort annoncée. Néanmoins, il décide d'agrandir cette photo qui le « fascine » (164) et d'en faire plusieurs exemplaires qu'il distribue aux amis et aux membres de la famille. Une fois l'image agrandie, il aperçoit un détail : « j'ai remarqué, au fond de ses yeux, le reflet rouge provoqué par l'ampoule du flash » (166). Cette marque s'apparente au *punctum* qui blesse le regardeur ou qui dérange le calme, le *studium*, terme employé par Barthes pour décrire ce qui éveille un « intérêt humain » (*La chambre claire*

---

<sup>106</sup> Les Johnson sont la famille d'accueil chez qui Martin séjournait au moment de l'accident au pays de Galles.

48). Certes, l'effet yeux rouges ne constitue pas un signe exceptionnel en soi ; ce phénomène se produit souvent lorsque la lumière du flash est trop intense et est reflétée sur la rétine du sujet (Gaubatz et Ulichney 804). Ce qui rend ce reflet particulier est qu'il crée une histoire autour du référent, « comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir » (Barthes 93). Le père ne considère pas que cette marque gâche l'image bien qu'il l'ait découverte après l'avoir agrandie. Au contraire, ce *punctum* qu'il choisit de ne pas retoucher donne à voir un signe de vie de Martin. Ceci laisse entendre que celui-ci, maintenant enterré, est toujours un peu vivant. La photo de Martin aux yeux rouges répond en partie aux attentes du père et à son désir de retrouver son fils.

Curieusement, le narrateur chez Chambaz n'est pas le seul père qui remarque l'effet yeux rouges dans une photo de l'enfant défunt. Chez Forest, le narrateur constate l'effet de la lumière sur les yeux de sa fille habillée en tigre et d'un fauve qui se trouve derrière elle lorsqu'ils sont dans le zoo de Londres :

Toute la singularité de l'image vient des couleurs que le flash a suscitées dans les yeux de l'animal et dans ceux de la fillette. Les yeux verts de Pauline montrent en leur centre un tout petit disque rouge vif. L'œil droit du fauve (le seul apparent) brille non de rouge (on attendrait en lui la teinte du sang), mais d'un éclat artificiel qui évoque la couleur de l'émeraude, de l'absinthe. (*Toute la nuit* 181-182)

La singularité dont parle Forest renvoie au *punctum*. Les yeux de la fillette et du fauve, le *punctum*, déstabilisent le *studium*. Dès lors, le narrateur entre dans l'interprétation en s'attachant aux regards, spécifiquement à l'inversement des couleurs des iris : ce renversement de couleurs illustre la réincarnation symbolique de Pauline. L'animal sauvage se trouve domestiqué par l'inversion et les yeux de Pauline, comme ils sont le reflet de son

âme, profite d'une nouvelle vie à travers le fauve. N'oublions pas que « ce sont avant tout les yeux, ou mieux, c'est le regard mis en image, qui [...] réussit à produire ce miracle : le simulacre d'une présence » (Landowski 158). Ainsi, les yeux transposés dans le regard du fauve présentifient Pauline, ou du moins donnent l'illusion d'une pérennité, d'autant plus que les références aux émeraudes et à l'absinthe lui confèrent un pouvoir enivrant tout en affichant sa longévité.

C'est précisément ce regard qui ouvre la porte à la possibilité des rencontres. Lorsque le narrateur de *Lettres à mon fils dans l'invisible* se trouve près d'une photo de son fils Adrien, il ressent son regard sur lui :

Je suis face à la cheminée sur laquelle repose une photo de toi. C'est un portrait en couleur d'une vingtaine de centimètres de large sur trente centimètres de long. Il me donne l'illusion du volume de ton visage. Tu es de profil avec un regard sur le côté. À distance, à environ dix mètres, j'ai l'impression que tu m' observes. (41)

Les couleurs et les dimensions de la photo intensifient l'exactitude de la représentation qui est plus ou moins de taille réelle, et restaurent l'enfant à sa stature d'avant le début de la maladie (41). Ce n'est pas une coïncidence alors si le narrateur se sent observé : ce leurre est si réaliste que, même si le fils n'apparaît pas face à la caméra, le regard suit le narrateur à la manière d'une illusion optique. Parfois l'impression de présence est si grande que l'image invite à la communication. Après tout, les photos « serv[ent] à entretenir le souvenir, et aussi [...] à parler aux morts, petits et grands » (Morel, « Images » 36).

#### 4.5 La communication avec les photos du défunt

La photo dans la mort s'impose comme voie intermédiaire qui (r)établit l'échange là où, dans la vie, la communication entre le père et l'enfant était inexistante ou difficile. Le narrateur dans le texte *Il est où, Ferdinand ?* maintient sa relation avec son fils malgré le fatal accident de voiture. Le père admet que lorsque son fils était vivant, il ne lui disait pas qu'il l'aimait : « Avant je t'aimais aussi, je te le disais moins. Et puis je ne le disais pas devant toi, je ne le disais pas devant tes photos, surtout » (125). Parler aux images de son fils paraît plus insensé que de lui parler directement. Cependant, après le décès, le narrateur dirige ses déclarations d'amour aux photos du défunt : « Là, je suis devant tes photos et je dis : "Salut mon grand, je t'aime" » (125). Le père rectifie ses erreurs du passé en parlant à son fils par les images devant lesquelles il rétablit et approfondit la communication en commençant par des salutations et une déclaration d'amour. Ceci déclenche une introspection scripturale sur l'amour qu'il a porté à son fils de son vivant et après. En particulier, le père répète « je t'aime » sept fois en plus de cinq autres instances du verbe « aimer » dans l'espace d'une seule page (125). Le côté fétiche de la photo se révèle par le fait que l'image devient un objet d'admiration et d'attention. La répétition de cet aveu normalise la relation entamée avec les photos qu'il considère comme la représentation physique de son fils. En effet, les photos semblent s'animer et confirmer le rapport personnel : « Tu me regardes, tu souris. [...] Tu me souris » (125). Puis plus loin, le narrateur conclut sa réflexion sur les photos : « Je regarde ta photo. Je t'aime, mais bon, ça sert à quoi ? [...] Oui, oui, tu souris, tu vois bien ce que je veux dire » (126). En réalité, le sourire que le père observe n'est qu'un effet de son imagination. Pourtant, il voit dans ce regard et ce sourire des signes non verbaux venant de son fils et donc se lance dans un dialogue avec celui-ci. Ainsi, il active ses souvenirs de

Ferdinand, l'incorpore au moment présent et construit une nouvelle relation avec lui dans lequel il (re)noue et maintien le contact avec le défunt, et ce de façon plus honnête et plus ouverte qu'avant. Ces photographies sont ainsi un « lieu d'animation, de ressourcement, de recréation de la mémoire et même de recréation active et permanente de cette mémoire » (Garrigues 86). Les images du fils agissent comme des substituts métonymiques l'inscrivant dans le moment présent et dans le nouveau rapport au père.

Ces objets métonymiques accroissent le sentiment d'être en la présence de l'enfant défunt. Ils incitent également le développement de nouvelle relation avec le défunt. Dans chacun des textes de Claude Couderc, le père d'Adrien fait référence aux photos puisqu'elles « racontent un peu » sa vie (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 24) et « témoigne[nt] tellement de sa présence » (*Adrien hors du silence* 136). Ces images sont exposées dans toutes les pièces de la maison familiale où elles « tapissent les murs » (*Reste encore un peu* 67). Lorsqu'il se retrouve en face des photos de son fils défunt, il lui dit : « On est là, face à face dans la cuisine. Sur le mur de gauche, il y a une demi-douzaine de photos de toi qui marquent à la fois ta présence et ton absence » (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 22). Le pronom « on » dans la première phrase de cet extrait laisse croire que le narrateur et son fils Adrien sont physiquement dans la même pièce au même moment. Le père reconnaît également le pouvoir métonymique de ces images qui donnent l'illusion de sa présence. Néanmoins, il les considère comme une sorte de nouvel avatar d'Adrien et communique ouvertement avec lui : « En passant devant une de tes photos, dans la cuisine ou dans le salon, je te fais un petit coucou » (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 35). La répartition des images contribue à l'omniprésence du sujet : Adrien semble être dans chaque pièce de la maison grâce aux

photos. En fait, il n'y a pas d'échappatoire : le fils est face-à-face et à côté du père. Par conséquent, ce dernier ne peut pas l'éviter dans cet espace. Or, la conversation unilatérale exaspère le père et il énumère ce qui lui manque : « Je te parle en allant d'une photo à l'autre. Mais pourquoi suis-je privé de ta voix ? de tes cris ? de tes bruits ? de ton pas ? » (*Adrien hors du silence* 73). Ces photos engagent les sens de la vue et du toucher sans activer l'ouïe. Pourtant, en regardant une autre photo, celle-ci placée sur la cheminée, le souvenir du jour où le cliché a été pris ressurgit et le père finit par entendre parler Adrien (*Adrien hors du silence* 133). La description du contexte familial de ce moment se déploie sur plus d'une page ; la scène et les sujets s'animent et le père revit le passé avec son fils. Il n'est donc pas totalement dépourvu de la voix d'Adrien. En effet, il lui suffit de s'abandonner aux souvenirs recelés dans les photos pour l'entendre à nouveau. Chaque photo éveille des souvenirs et des sensations spécifiques, ce qui explique la multitude d'images dans la maison : elles participent toutes à la revivification d'Adrien et au rétablissement d'une relation père-enfant.

#### **4.6 Agrandir ou rétrécir l'image**

Communiquer avec les photos, même si la conversation reste sans réponse, montre l'importance de cet objet métonymique. La photo est également utilisée pour inclure le défunt dans les célébrations, comme c'est le cas dans l'ouvrage de Patrick Chesnais. Le père décrit les décorations de Noël à son fils mort trop tôt sur la route : « On va faire quelques décorations, ici à la maison, genre ta photo en beau mec accrochée au mur, ta photo marrante au pied du sapin... » (*Il est où, Ferdinand ?* 43-44). Réconfortante et embellissante, l'image sous le sapin se situe à la place des cadeaux, suggérant ainsi que le fils est *présent* dans les deux sens du terme, c'est-à-dire dans le sens adjectival, existant dans la maison familiale et

dans le sens nominal en tant que cadeau. Ferdinand est sur place et participe donc symboliquement aux fêtes de fin d'année. De surcroît, l'utilisation de la photo donne à voir un usage qui met en exergue le lien au sacré. Son emplacement privilégié sous l'arbre rappelle le lieu réservé pour la crèche : le jeune homme défunt s'apparente, voire prend la place de Jésus. La photo s'avère un véritable objet fétiche qui rapproche les sphères divine et profane. De plus, une ligne verticale se dessine entre les deux photos, l'une au sol et l'autre accrochée plus haut au mur, ce qui rappelle également cette élévation divine.

Le texte *La mort de Lara* de Thierry Consigny donne à voir un autre usage métonymique de la photo. Lors des funérailles à l'église, le corps est caché dans un cercueil hermétiquement scellé. La photographie est alors utilisée comme remplacement visuel. Des images de Lara sont agrandies et placées dans l'église pendant les funérailles (59, 61). Le cercueil est l'objet par référence de la mort, tandis que les photos montrent la fillette de son vivant. Les personnes rassemblées dans l'église portent alors leur attention sur l'agrandissement comme si c'était une peinture religieuse ou une relique.

Dans *Il est où, Ferdinand ?* le père agrandit des photos de son fils et les expose « de façon à ce que tout le monde [les] voie[s] » (211) lors du tournoi de football en honneur du défunt. Grâce à cette photo, le jeune homme constitue le principal sujet de conversation de la fin du tournoi (212). L'image est une manière d'inclure Ferdinand dans « cette cérémonie » (211). Le tournoi sportif adopte une sorte de dimension ritualiste surtout parce qu'il devient un événement annuel. La photo joue ainsi le rôle d'objet fétiche qui donne une présence physique au défunt et autour duquel le rite se déroule.

Le recours aux agrandissements répond à la nécessité de combler « l'absence intolérable [...] par une image qui puisse [...] permettre [aux vivants] de la supporter » (Belting 185). Lorsque l'image est agrandie, le spectateur retrouve le défunt en grandeur réelle, ce qui augmente l'impression de retrouvailles et peut, dans des cas extrêmes, donner l'impression de suppléer à l'absence de l'enfant décédé. Dans *Il est où, Ferdinand ?* de Patrick Chesnais, la maison familiale est décorée d'agrandissements photographiques du fils :

On a mis tes portraits. [...] [O]n a fait agrandir tout ça. Il y en a un juste au-dessus de la table, là où il y avait la reproduction de Hopper, et puis il y en a deux autres qui sont au-dessus de la bibliothèque en attendant mieux, et un autre encore dans ma chambre. Ce sont de grands agrandissements, il y en a un, t'es le beau mec, l'autre t'es encore beau mec et le troisième, t'es encore plus beau mec, on sait plus où donner de la tête. (53-54)

Ferdinand se manifeste partout dans la maison : sa perfection et son ubiquité sont partagées entre divers espaces en même temps. En fait, les images sont tellement nombreuses que le père ne sait plus où regarder : elles envahissent l'espace privé des pièces de vie, aussi bien que l'espace intime de la chambre à coucher. Par ailleurs, il est intéressant de noter que l'agrandissement est suffisamment précieux qu'il remplace la reproduction de Hopper – sans doute une référence à Edward Hopper, le fameux peintre réaliste américain. Cet artiste, connu pour ses tableaux sur la solitude, l'aliénation et la mélancolie, concentre son regard de peintre sur l'intériorité de ses personnages. La photo de Ferdinand a une valeur inestimable aux yeux de la famille puisqu'elle vaut tellement plus qu'une reproduction d'un tableau célèbre. De même, les deuxième et troisième agrandissements dont parle le narrateur se trouvent au-dessus de la bibliothèque et bien qu'ils n'aient pas encore de lieu d'exposition adéquat, ils sont tout de même exposés afin de rappeler sa présence. Grâce à elles, le défunt



observe et suit sa famille dans ses activités quotidiennes qui se déroulent dans l'espace privé. Elles servent de paravent à la douleur du deuil et amoindrissent quasiment le sentiment de vide. Plus précisément, ces agrandissements fonctionnent presque comme preuves de son existence lorsque la grand-mère paternelle rend visite à la famille parce qu'elle lui cache le décès de Ferdinand qui a eu lieu quelques mois auparavant. Lorsqu'elle vient célébrer Noël, le père lui ment en affirmant que Ferdinand célèbre le réveillon chez un ami. Elle accepte ce mensonge qui paraît vraisemblable. La famille n'aborde le sujet macabre qu'une fois la grand-mère endormie. En somme, la photo agrandie répond de façon très satisfaisante aux faux-semblants familiaux.

Grâce aux nouvelles technologies, il est plus facile de reproduire les photos et de les agrandir. Ainsi, chez Bernard Chambaz le narrateur se rend en studio pour faire recadrer, agrandir et imprimer une sélection de photos de Martin qu'il distribue ensuite à ses amis et à sa famille (*Martin cet été* 166). Le père offre ces agrandissements aux proches afin qu'ils puissent les reconforter. Cependant, le geste apporte beaucoup plus qu'un simple réconfort. En multipliant les agrandissements et en les distribuant à la famille, le père fait en sorte que le fils reste dans la famille. C'est ainsi que « [c]hacun va avoir à être acteur dans le démarrage du processus du travail de deuil » (Héas et Héas 117). Dans *Adrien hors du silence* de Claude Couderc, le père ressent la présence de son fils en regardant une photo grandeur nature. Après le décès d'Adrien, il élargit des photos du défunt qu'il affiche dans l'espace public de son bureau professionnel et dans l'espace privé et intime de la chambre de son fils. Lorsqu'un ami lui reproche d'avoir trop de photos de son fils, le père s'adresse à son enfant pour s'expliquer : « J'éprouve sans cesse le besoin de t'afficher pour rencontrer à

chaque instant ta silhouette, ton visage, ton regard, ta jeunesse, tout ce qui se dégage de fort de toi » (182). Les agrandissements sont à la fois une façon de combattre l'oubli, et un moyen de « rencontrer » l'enfant disparu tant la photo métonymique le recrée dans sa totalité. Effectivement, l'objectif « n'est pas de reconnecter avec le fantôme, mais plutôt avec l'enfant vivant qu'il a été, et qu'il n'est plus » (Héas et Héas 118).

Ces agrandissements atténuent le sentiment de perte en restituant le défunt dans une forme physique et une taille qui lui ressemblent. Le père endeuillé s'investit, comme nous l'avons vu, dans la relation avec l'enfant qui passe par ces images grand format. Tisseron, en parlant du rapport de deuil avec les petites photographies, prétend que « tout se passe comme si une partie de la substance du disparu était retenue par magie dans son image » (Tisseron, *Le mystère* 68). En général, si la photographie possède cette dimension magique, voire religieuse, les petites photos tiennent davantage du sacré, ne serait-ce que par leur taille : « la petitesse renvoie au reliquaire, c'est-à-dire aux souvenirs du disparu réduits à une seule de ses parties et donc aisément transportables » (69). Ces petites photos se glissent facilement dans un portefeuille ou dans une valise et peuvent toujours accompagner le vivant. Dans *Il est où, Ferdinand ?* de Patrick Chesnais, le narrateur amène toujours avec lui des photos de son fils lorsqu'il part en voyage : « J'ai disposé tes trois photos – c'est la première chose que je fais quand j'arrive dans une chambre, dispose tes trois photos, une sur le bureau, l'autre à côté de la télé et l'autre sur ma table de nuit » (27). Le père se déplace toujours avec ces photos qu'il dispose stratégiquement sur un espace de travail (le bureau), de détente (à côté de la télévision) et de repos (le chevet) comme pour montrer que toutes les facettes de sa vie sont marquées par la présence du fils. Lorsqu'il est à Cannes, il place les photos sur la table

de nuit et se couche « en [l]e regardant » (52) puis rêve de Ferdinand. La photo sur le chevet privilégie les rencontres oniriques. Ce rite immuable confirme que le père essaie de le rassurer, et par extension de se rassurer lui-même qu'il ne l'a certainement pas laissé derrière lui.

Quand son travail l'amène à Beyrouth, il s'assure d'emporter les photos qu'il scrute : « J'ai regardé attentivement toutes les photos de vacances que j'ai apportées. [...] Ça me fait du mal, ça me fait du bien, comme d'habitude » (171). Il s'engage régulièrement dans ce rite et continue d'apporter les photos avec lui parce que la joie que celles-ci suscitent l'emporte sur la peine qu'elles lui causent. Pour lui, les photographies « permettent de garder trace de la période avant le décès » (Héas et Héas 117). Plus loin, il ajoute qu'il porte même une photo de Ferdinand sur lui : « J'ai toujours la photo où tu lis dans un aéroport avec ton chapeau et cette chemise à rayures. Je l'ai dans ma poche, je l'avais paumé sur le tournage, c'est le producteur qui l'a ramassée, qui me l'a redonnée. Il avait l'air vaguement gêné » (199). D'une part, le producteur réagit ainsi parce qu'il connaît la valeur de cette possession précieuse et intime et sait que cette perte occasionnerait de la peine au père. D'autre part, son malaise peut venir du fait qu'à ses yeux le deuil du père se prolonge dans le temps rendant mal à l'aise ceux qui l'entourent. Cependant, le deuil d'un enfant est particulier et, comme le précise Anne Strasser, « dans le cas de la perte d'un enfant, le deuil semble bel et bien “sans fin” » (« Le deuil dans le roman autobiographique » 214).

Ceux qui possèdent des photos choisissent de les conserver, d'en faire don et jamais de les détruire. À cet égard, le narrateur forestien ajoute que « dans toutes les sphères de la vie sociale, et jusqu'au travail, la convivialité repose sur l'échange [...] et la circulation des

photographies (de vacances, de noces, de naissances) » (*Tous les enfants sauf un* 146). Offrir des photos, surtout d'une personne disparue, équivaut à offrir un cadeau ou de faire un don qui permet au récipient de retrouver, ou parfois de découvrir un lieu, un moment, un événement et des visages. Cette possibilité est attribuable à la taille de la photo et, par extension, à « la *concentration* et donc l'accroissement de puissance » (Tisseron, *Le mystère* 69). Autrement dit, l'image sert d'outil important dans la remémoration parce que le souvenir de la personne photographiée est concentré dans le petit format. Une photo est poignante parce que son essence et « les pouvoirs du visage sont comme concentrés dans sa miniature » (69). Le narrateur forestien déclare que la destruction d'une photo est une sorte d'acte criminel : « Une photographie est faite pour être conservée. La faire disparaître revient à attenter gravement à son essence même [...]. On ne détruit pas davantage la photo d'un individu qu'on ne se résout à l'élimination totale de sa dépouille » (*Toute la nuit* 157). Forest établit un lien concret entre les photos et le cadavre : les restes sont rarement totalement détruits. Une trace subsiste toujours : des os, des cendres, une pierre tombale, un monument mémoriel dans les cas extrêmes.<sup>107</sup> La photographie s'apparente à la pierre tombale, un objet sacré qui marque le lieu de repos qu'il ne faut surtout jamais dégrader ou détruire. Le narrateur forestien constate une corrélation entre la photographie et le monument tombal : « le monde des images grossit au même rythme que celui des tombes » (*Toute la nuit* 157). Pour lui, la photographie, comme la stèle tombale, « authentifie [l]a présence » du disparu (*Toute la nuit* 158) et l'inscrit dans une « éternité fixe » (*Toute la nuit* 158). Le résultat de

---

<sup>107</sup> Dans *Anthropologie de la mort*, Louis-Vincent Thomas souligne l'importance du cadavre dans plusieurs sociétés qui, malgré leur dégoût et leur peur face au corps du défunt, se doivent de le remplacer : « si le corps vient à manquer ('péri en mer', 'disparu'), on ne manque pas de lui trouver un substitut » (260-261). Seuls les restes de parias se voient détruits « pour éviter qu'on les honore – les cendres des suppliciés de Nuremberg furent jetées d'avion quelque part au-dessus de l'Atlantique » (259-260).

l'acte photographique est une pierre tombale assez petite pour être transportée en version papier (ou bien, plus récemment en version numérique), ce qui renvoie à la photo à un objet sacré qui reste à jamais exclu de toute destruction. Les pères endeuillés normalisent souvent la relation qu'ils entreprennent avec ces photos funèbres ; en fait, à l'exception du père dans *Le Fils*,<sup>108</sup> aucun parent ne détruit les photos. Cependant, certaines photos, notamment celles du corps mourant ou du cadavre de l'enfant, sont plus précieusement conservées, et même cachées du public.

#### **4.7 Du corps mourant aux souvenirs de la naissance**

La pratique de représenter visuellement l'enfant décédé n'est pas nouvelle. Marie-France Morel retrace ce rite jusqu'au Moyen Âge où il existait des sculptures funéraires d'enfants (« Corps exposés » 667). Alors que Morel constate que cette tradition de photographier les morts a duré « au moins jusque dans les années 1950 » (« Images » 36) et est aujourd'hui oubliée, il nous semble qu'au contraire, ce rite se perpétue jusqu'à aujourd'hui. Avec le temps, les sculptures mortuaires ont été remplacées par des masques, des tableaux, puis enfin par des photographies.<sup>109</sup>

Dans le texte *La mort de Lara* de Thierry Consigny, le père ne cache ou ne refuse aucunement l'acte photographique avant la mort de son enfant. Lors de la veillée de Lara, il revient sur une scène marquante autour du corps : « vers une heure ils étaient tous autour du corps de Lara. Pascale s'est mise à la dessiner, Nanouche a pris des photos » (57). La veillée

---

<sup>108</sup> Le père dans ce texte supprime un album numérique de photos prises la veille du décès de son fils. Toutefois, il conserve l'album de photos numérique du cadavre.

<sup>109</sup> Dans l'article « Images du petit enfant mort dans l'histoire », Morel détaille les croyances concernant la mort de l'enfant depuis le Moyen Âge. Elle examine en particulier les rites chrétiens du baptême, le statut de l'enfant défunt et l'enterrement. Elle analyse ensuite les représentations de l'enfant, des sculptures et tableaux jusqu'à la photographie mortuaire (36).

du corps est un rite social auquel participent plusieurs personnes, surtout les membres de la famille, comme cela était autrefois le cas.<sup>110</sup> Le père n'empêche ni Pascale ni Nanouche d'immortaliser sa fille dans sa chambre, plus précisément sur son lit de mort entourée de proches. Ces deux individus s'en servent possiblement dans leur travail de deuil ; cependant, le narrateur n'explique pas davantage ce que deviennent ces images funèbres ni à quoi elles servent ni où elles sont conservées. Leur valeur principale provient simplement de leur existence et de leur capacité de témoigner du moment qu'elles saisissent et prolongent.

De même, la prise de photo dans *Toute la nuit* de Philippe Forest n'est pas cachée. En fait, le narrateur décrit être rentré de l'hôpital à la demande de sa femme afin de récupérer l'appareil photo qu'il rapporte pour prendre des clichés de Pauline qui perdra sa lutte contre un cancer quelques heures plus tard : « Bientôt, nous ne conserverions que des apparences, des fictions, des images » (45). Il regroupe des photos, des possessions concrètes, avec des apparences et des fictions, c'est-à-dire avec des éléments éphémères et irréels. Néanmoins, il sait qu'il conservera ces objets et ajoute également qu'ils auront une fin utilitaire : « Il fallait réserver (vingt-quatre clichés) la possibilité d'un message encore inintelligible, mais que le futur nous laisserait déchiffrer » (45-46). L'usage du conditionnel présent (« conserverions » et « laisserait ») fait ressortir la postériorité par rapport à un moment du passé. Cependant, l'événement présenté n'a pas encore eu lieu, comme en témoignent l'adverbe de temps « bientôt » et le substantif « le futur ». Le narrateur sait déjà ce qui s'est passé et pendant l'écriture il recrée une ligne où la mort vient en premier. Les photos l'aident à faire des séquences dans le passé. La pellicule vierge offre aux parents vingt-quatre retrouvailles

---

<sup>110</sup> Pour de plus amples informations sur les veillées funéraires, voir les articles « L'espace des morts et le monde des vivants » de Jean-Olivier Majastre et « De la veillée au tombeau » de Matthieu Poux.

différées. Avec un peu de recul, le père espère y voir une ouverture qui lui permettrait de contacter ou de se rapprocher de sa fille. Si le père a récupéré l'appareil photo, c'est sa femme qui prépare le corps de la fillette et qui agence la salle d'hôpital pour la séance de photos. La description de l'acte photographique et de la pièce rappelle la veillée funèbre :

Alice avait arrangé Pauline sur son lit, tirant les draps pour dévêtir son corps, disposant de part et d'autre son visage ses poupées [sic]. Elle ne dressait pas de catafalque. Elle rangeait une fois encore la nouvelle chambre de l'enfant pour qu'elle y soit bien et que tout trouve sa place autour d'elle. Puis elle se mit à l'œuvre. Elle tournait autour du petit corps vivant, s'en approchant, s'en éloignant. Dans la semi-pénombre créée par les stores tirés, le flash jetait avec violence contre les murs blancs son éclat bref, puis l'on entendait le mécanisme automatique de l'appareil déroulant encore la pellicule. (46)

Les verbes « dresser », « ranger », « trouver sa place » et « tourner » suggèrent une mise en scène soignée et ritualisée. Malgré les meilleurs efforts de la mère pour rendre la mort plus esthétique et tolérable, l'appareil photo éclaire brutalement la réalité de la scène morbide et stérile. Le narrateur s'assure de spécifier que le corps est vivant parce que la pièce paraît si sombre et silencieuse que le lecteur pourrait se tromper et presque croire que c'est un funérarium. L'acte photographique est un préambule à la mort et le corps mourant est donc photographié et traité comme quasiment déjà mort. Par ailleurs, le père ajoute que les infirmières les observent sans commenter. Dans ce contexte hospitalier où la mort se manifeste fréquemment, peut-être même quotidiennement, la mort et les rites photographiques ne scandalisent pas les observatrices bien familiarisées avec la fin de vie. Ceci nous laisse penser que ce rite n'est pas tombé en désuétude ; plutôt, il est toujours pratiqué et ne choque pas les individus qui les observent.

Lors de la vraie veillée funèbre, le père du narrateur conseille à son fils endeuillé de prendre des photos de la fillette : « il croyait nécessaires ces dernières images même si elles ne devaient jamais être regardées par personne. L'important était qu'elles existent » (162). L'image est fondamentalement faite pour être regardée, mais dans cette situation la regarder relève du tabou. Cette façon de considérer la photo fait écho au texte de Consigny. L'accent est placé sur la photo comme preuve des derniers instants de Pauline et non comme représentation visuelle du corps. Les photos existent pour immortaliser la défunte. Le narrateur révèle à son père qu'intuitivement, il a déjà pris des photos du cadavre, même si, sur le coup, il ne comprend ni la raison, ni ce qui l'a poussé à les prendre (*Toute la nuit* 162). Cette pulsion inexplicée expose la nature instinctive du besoin de preuves concrètes, de supports visuels qui pérennise la défunte en montrant son existence. Quelque temps après, le narrateur brave le tabou et regarde les photos qu'il a prises :

Je n'ai pas voulu écarter ces images. Elles figurent devant moi à leur place parmi les autres. Elles n'ont ni plus ni moins de valeur que celles qui les accompagnent. Elles appartiennent au même titre à l'histoire. Parfois je les regarde poussé par la curiosité de vérifier que tout cela a bien été. Je fais moins confiance à ces images qu'à ma mémoire, mais je ne vois aucune raison de me priver de leur évidence. (162)

Rien ne distingue les photos du cadavre et des autres. Il considère qu'elles méritent toutes d'être conservées, valorisées et regardées de la même façon. Ces images servent avant tout de référence historique et ne font que confirmer ce dont le narrateur se souvient. Autrement dit, le narrateur accorde plus de poids à sa mémoire qu'aux photos et, ce faisant, il remet en cause leur nature objective et représentative. Or, dans son texte précédent, *L'enfant éternel*, le narrateur éprouve une certaine méfiance envers la mémoire humaine qui, selon lui, se



rétracte et disparaît alors que les photos conservées subsistent (223). Malgré cette contradiction apparente, une constante demeure dans sa mémoire. Dans tous les cas, le père s'attache davantage à l'image de Pauline vivante. En fait, il ne voit pas de différences dans les photos de sa fille vivante et celles de sa dépouille : « Étrangement, peut-être, je continue à reconnaître Pauline. Elle ne cesse pas d'être elle-même » (*Toute la nuit* 163). Ceci constitue ce que Serge Tisseron considère une transfiguration, c'est-à-dire une représentation « du disparu sous une forme transfigurée et inaltérable » (*Le mystère* 75). Pauline restera à jamais une petite fille vivante et pleine de vigueur aux yeux de son père, alors que pour d'autres personnes, « il [vaut] mieux désormais que Pauline meure, car elle [a] cessé d'être elle-même » (163). Les individus qui transmettent aux parents leurs « fausses paroles de consolation » (163) tentent de les reconforter en soulignant le fait que Pauline souffrait de sa maladie et que cette douleur a occasionné une séparation identitaire. À leur avis, il existe la fillette en santé et celle qui souffre de sa maladie et qui doit mourir pour en être délivrée. Le narrateur expose ainsi la prétendue double existence de sa fille :

Ainsi deux enfants existaient, et, au nom de l'un (la "vraie" Pauline), il était juste que l'autre s'efface (mais l'"autre", la "fausse", seule, n'était pas irréaliste, demeurait infiniment aimable, n'ayant rien perdu de tout de ce qui la faisait "elle"). Nous n'avions pas le sentiment si évident aux yeux des autres car, pour nous, [...] Pauline ne cessait pas d'être elle-même. Nous n'éprouvions aucune difficulté à la reconnaître, jusque dans le moment tournoyant de la mort. (163-164)

Contrairement aux autres personnes, le père ne voit qu'une seule et même Pauline. Il utilise des guillemets autour des adjectifs qualificatifs pour montrer son désaccord avec ces versions de Pauline. Ces signes de ponctuation dénotent ici la « prise de distance de l'énonciateur par

rapport à ses propos » et indiquent « sa désapprobation ou sa prudence par rapport à ce qui est énoncé, bref, ils servent à modaliser l'énoncé ou l'énonciation » (Dufour et Chartrand 93). Sa vision de Pauline reste constante parce qu'il réussit à voir au-delà de la maladie ou alors il sait revenir sur les bons moments, comme celui de sa naissance (*Toute la nuit* 166). Les parallèles entre les deux moments cruciaux de la vie sont nombreux (*Toute la nuit* 64, 106, 216-217, 234, 240, 242 et 323), car après tout, l'homologue de la mort est la vie.

Dans *Toute la nuit* de Philippe Forest, le père donne à voir quelques instances précises qui incarnent cette homologie dans la photographie. Par exemple, le narrateur fait une lecture originale du jeu pour enfants, « Memory », un jeu de société où l'objectif est de retourner des cartes illustrées et de trouver les paires. Le narrateur joue ce jeu avec des photographies. Il en pige deux et, fortuitement, trouve une paire : il retourne une des dernières photos de sa fillette ainsi qu'une des premières. Dans les deux photos, Pauline est immobile sur un lit d'hôpital. À la naissance, Pauline « vient de très loin, d'une profondeur inquiète dont personne ne sait grand-chose » (*Toute la nuit* 167). À la veille de sa mort et surtout endormie sous l'effet des drogues, son « corps est dans l'abandon sans forme et confiant du sommeil » (*Toute la nuit* 165). Le mystère et l'inconnu caractérisent ces deux grands moments, quoique la mort semble légèrement plus paisible que la naissance angoissante et insaisissable. Par ailleurs, le narrateur analyse le cliché de la naissance et conclut que « [l]a photo est ratée, mais elle nous réunit tous les trois : Pauline dans son berceau, nos deux apparences de fantômes sur le plan vertical de la vitre (Alice assise et moi debout, disparaissant presque entièrement derrière l'éclat du flash) » (169). Notons que le berceau symbolise la naissance et la vie alors que les reflets spectraux renvoient à la mort. Après la mort de Pauline, le père observe la mère qui

« s'ass[ied] sur le rebord de la tombe comme on se penche sur un berceau, mais aucun corps n'était couché là » (216-217). Même les gestes que les parents portent à la tombe et au berceau se ressemblent. D'une certaine manière, cette photo représente la projection de l'avenir attendue ou plus précisément l'ordre généalogique de la mort qui dicte que l'enfant naissant survivra à ses parents. Le père accepte que la photo soit ratée parce que Pauline meurt avant lui ; dès lors, la prédiction annoncée par la photo ne se réalisera pas.

De plus, le narrateur voit dans la mort le potentiel d'une vie pérenne :

Le temps appelle cette magie noire : tuer l'enfant afin de le sauver, papillon épinglé après la mue, l'assigner à cette apparence de lui-même qu'il va quitter. Albums : cimetière, nursery, collection de fosses naïves. J'ai lu récemment, sous la plume d'un écrivain, qu'une photographie est une pierre tombale. (*Toute la nuit* 155)

Le photographe préserve l'enfant comme le lépidoptériste préserve le papillon : leur travail produit un sujet inexplicablement figé dans le temps et dans son état, protégé du vieillissement. L'enfant photographié est imperméable au temps : il restera à jamais un enfant éternel, comme le suggère le titre du premier texte de Forest, et survivra à l'enfant vivant grâce au processus de préservation. Prendre une photo équivaut alors à « impos[er] un présent éternel » (Tisseron, *Le mystère* 65) pour le sujet.

Plusieurs narrateurs évoquent la naissance de l'enfant dans leur texte. Dans *Martin cet été* de Bernard Chambaz raconte le moment jubilatoire le jour où Martin est né (84). Claude Couderc repense à la naissance de son fils lorsque son petit-fils vient au monde. Dans *Adrien hors du silence* il reproduit le poème qu'il avait écrit pour commémorer la venue au monde d'Adrien (109-110). Dans *Le Fils* de Michel Rostain, lorsque le père doit confirmer la date

de naissance de son fils au médecin, il se trompe et s'en veut, d'autant plus que cette date représente « le moment le plus important de sa vie d'homme » (55). Dans *Tristan* de Didier Mény, le narrateur repense à la naissance de son fils et aux questions qu'il s'est posées à ce moment. Il se demande notamment si les parents envisagent la mort du nouveau-né (32). Comme tout cycle, la fin de vie renvoie au tout début. Ainsi, puisque la mort entretient une relation à la fin de vie, elle est par extension liée à la vie.

Le narrateur dans *Tristan* de Didier Mény constate l'effet préservateur de la photographie lorsqu'il contemple les images de son fils :

Je te regarde sans te voir. La porte de mes yeux se ferme à ton image à ton corps à tes mots. À ta vie.  
Ne me regarde plus. Va-t'en combattre les monstres de la pièce d'à côté.  
Qu'y a-t-il dans mes yeux ? Quelle brûlure ? C'est qu'ils sont au contact des plaies de mon âme ; il suffit de poser sur l'iris ton image pour savoir plus fort le malheur d'être. Sans toi.  
Ton image, l'image photographiée de ton corps de ton visage de tes sourires et de tes moues ne disent rien d'autre maintenant que : je vais mourir. Que : je suis mort. Que : tu avais un fils qui est un cadavre dans une boîte en bois sous la terre et la pierre. Ton visage me saute au visage ton image mord et mange. Les yeux et l'âme.  
Les photographies sur le mur de l'escalier qui monte à ta chambre ont embaumé le temps. Ce qui est là devant mes yeux vivait. Ce n'est pas un mensonge. C'est la momie de toi.  
Toutes tes photos disent la même chose : j'ai été là et tu es seul et tu es mort de moi. (71)

La violence caractérise cet extrait où les parties du corps de l'enfant agressent le père et insinue que le fils était certainement dépressif. La phrase, « tu es mort de moi », laisse entendre que le fils avait peut-être des problèmes avec son père et lui en voulait. Par ailleurs,

le narrateur puise dans les registres de la mort et surtout de la corporalité pour insister sur l'état du fils. Notamment, il évoque le jeu de regard par lequel le père se voit projeté et reflété dans le regard de son fils : la photo est à la fois une mémoire et un miroir. Elle « fonctionne bien souvent comme un test projectif, mais surtout comme matérialisation extérieure et arbitraire d'images mentales, qu'elle contribue également à créer » (Garrigues 88). Elle ravive le passé, présage l'avenir du fils et du père (« je vais mourir ») et décrit le présent (« je suis mort »), car bien que le père ne soit pas réellement mort, la mort de son fils l'afflige tout autant. L'image que le père conserve de son fils est, comme chez Forest, inaltérable.

De plus, le père voit dans la photographie une sorte de dispositif capable d'arrêter le temps : elle « momifie » l'image de l'enfant vivant et « embaume » le temps. Mais cet arrêt sur le temps réveille la douleur intérieure du père. Ceci explique pourquoi ses yeux brûlent son âme et pourquoi il dit à son fils d'aller dans la pièce adjacente. Le père accepte la mort de son fils tout en l'imaginant vivant comme s'il avait une vie posthume, tels les Égyptiens d'antan. Cet appel à la tradition de la momification ancienne est particulièrement intéressant parce que ce processus de transfiguration fait du corps un « objet durable » auquel « les embaumeurs tentaient [...] de redonner [...] l'apparence du vivant » (Spieser 514). La momification est constitutive des rites funèbres visant à purifier et sacréaliser le corps ; grâce à elles, la momie retrouve « magiquement les fonctions vitales que le corps a perdues » (Spieser 514). La photographie reproduit ce mécanisme de momification, c'est-à-dire qu'elle est la technique thanatopraxique de sacréalisation et de perpétuation d'un individu pour ces

pères écrivains. Dans sa tentative de stopper le temps, elle produit un objet concret qui survit au défunt.

Originellement réservée aux pharaons, la momification était une étape essentielle dans la préparation funèbre puisque son accomplissement donnait accès à l'au-delà. Une fois la transformation réalisée, ceux dont le cadavre était momifié « acqu[éraient] le statut “d’Osiris” » (Spieser 523), le dieu des morts. Dans ces œuvres littéraires, prendre l'enfant défunt en photo c'est donc le momifier et l'élever au rang d'un dieu. De surcroît, selon les croyances égyptiennes, le corps momifié du défunt cessait d'être « lui-même, c'était pourtant toujours sa propriété, le lieu qui l'unissait à la terre » (Kolpaktchy 50). La momie et la photo relient alors les sphères terrestre et céleste. Le narrateur évoque la verticalité et l'élévation avec des symboles qui font du fils un dieu : il y a une sorte de mouvement vertical entre le cercueil enterré et l'escalier qui monte vers la chambre de l'enfant. Le narrateur suit la transformation de l'enfant à travers les lieux : dans l'espace sous-terrain, le fils est caractérisé de cadavre, mais il évolue en s'élevant et devient un être quasi vivant. Il reste momifié, mais bénéficie d'une vie posthume. Ces efforts de stopper symboliquement le temps et de vivifier le défunt par le moyen de la photographie s'avèrent fructueux pour plusieurs pères endeuillés. Grâce aux images, ces hommes retrouvent l'enfant tel qu'il était et peuvent se lancer dans une relation imaginée avec lui. Cependant, l'image statique se montre parfois insuffisante pour attiser la relation et « ranimer » l'enfant. La création de films documentaire et commémoratif à partir d'un mélange de photos et de vidéos favorise des retrouvailles dynamiques avec l'enfant.

#### 4.8 Renaissance par la vidéo documentaire et commémorative

Le choix de monter un film commémoratif pour éventuellement le visionner seul ou avec des proches avive la même gamme d'émotions complexes que les images et les albums de photos. Contrairement à la prise de photo, la production d'un film exige un travail investi et acharné, car le père qui crée la vidéo doit faire le tri et sélectionner les images et les vidéoclips. Il va de soi que l'assemblage filmique est insuffisant pour restituer et représenter l'intégralité de la vie du défunt ; le père doit donc faire un choix quant aux images à inclure dans le film. Dans *Il est où, Ferdinand ?* lorsque le père crée un film sur son fils Ferdinand, il décrit cette étape comme faire du triage et de la sculpture (163). Il précise que la vidéo qu'il prépare est « un vrai film, pas une compilation de souvenirs de vacances » (163). Tout de même, il avoue devoir « extirper le substrat, le meilleur de ce qu'[il] croi[t] être toi [Ferdinand] » (163). À l'instar de la mémoire, son travail de reconstitution est fondamentalement sélectif. Sa création n'est pas un film sur la totalité de la vie de Ferdinand, mais plutôt un portrait des moments marquants de sa vie.

Néanmoins, pendant le montage, des émotions complexes et contradictoires s'éveillent en lui. Il éprouve de la crainte et de l'agacement face à la possibilité d'avoir perdu certains films et des images (45). Sans ces supports à la mémoire, l'oubli s'installe aisément. Or, le père possède assez de matériel pour monter une vidéo. Il regrette pourtant de ne pas avoir plus filmé et photographié Ferdinand : « Si on avait su que t'allais mourir, on t'aurait bombardé dans tous les sens, mais tu étais celui qui était indestructible de toute façon. Quoique. » (61). La conjonction « quoique » indique la concession à l'idée de l'indestructibilité du fils. Le père admet, certes avec un peu de recul, que Ferdinand n'était pas invincible. Toutefois, la production du film apporte également de bons moments : « C'est

une douleur... mais aussi un bonheur puisque je suis avec toi » (164). L'ellipse souligne un moment d'hésitation durant lequel il se permet de ressentir la douleur de la perte. Il sait très bien que son projet ne ressuscitera pas réellement son fils. Il ressent une joie intense en travaillant ce film qu'il ne nuance même pas son propos. Il ne dit pas qu'il a l'impression d'être avec son fils, mais qu'ils sont ensemble. En outre, il crée de nouveaux souvenirs médiatisés : « Et cette intimité avec toi pendant toutes ces heures laisse des traces. J'aime bien les traces qu'elle laisse » (164). Le père s'investit dans la réalisation pour faire acte de mémoire et pour occuper son temps. Il y trouve un certain bonheur en entretenant le lien avec son fils au-delà de la mort. Ce projet qui lui permet de « replong[er] dans [l]a vie » de Ferdinand et d'être avec lui pendant « six à sept heures par jour » fait plus que les rapprocher, il les soude (163). La vidéo cimente la relation père-enfant d'une manière tellement nouvelle que le père parle de « fusionnalité » (163), un néologisme dont la racine, fusion, dénote une union étroite. Ce film annonce le début d'une nouvelle relation plus intime. Plus loin, il ajoute : « Je fais corps avec toi, et comme je suis un artiste, je fais aussi un film » (163). Le projet qu'il entame se matérialise aussi grâce aux amis de Ferdinand qui y contribuent en offrant des photos et des vidéos (22). Ainsi, le père apprend à mieux connaître son fils à travers ses amis. Ce faisant, le projet personnel se transforme en film collectif.

Le narrateur termine le montage juste à temps pour l'anniversaire mensuel de l'accident, date symbolique choisie pour visionner le film. Il est plutôt satisfait du résultat, mais admet avoir « des doutes » (220). Il confesse en particulier qu'il voulait que le film « soit plus ceci, plus cela, plus rapide, plus complet, plus... encore plus... » (220). En réalité, ce que le père regrette n'est pas l'état du film (sa brièveté et son incomplétude), mais la vie



fauchée que le film retrace. La répétition de l'adverbe « plus » signale que le père se rend compte que Ferdinand avait tellement « plus » de vie à vivre et qu'il aurait aimé passer plus de temps avec lui.

Outre le visionnement privé, le narrateur organise des séances de projection ouvertes au public et surtout à la famille et aux amis proches de Ferdinand. Cet événement social indique que la mort n'entrave aucunement les multiples liens affectifs. Au contraire, le père doit rajouter des séances pour accueillir tout le monde au vu du grand succès de la première projection (252). Les liens se renforcent évidemment malgré la mort. Ces visionnements créent un sens de solidarité et de communauté où la mémoire du défunt envahit les lieux. Ces individus partagent ensemble leurs histoires et découvrent d'autres facettes de sa vie qui leur étaient jusqu'alors inconnues. Bref, ils célèbrent tous ensemble la totalité de la vie de Ferdinand. Le film sert de prétexte à une fête pendant laquelle « une centaine de personnes [...] communi[ent] avec Ferdinand » (256). Le choix du verbe communier fait appel à l'union, souvent considérée spirituelle. Ici, la séance prend la forme des rites commémoratifs et même religieux : comme lors d'une messe commémorative, les participants se rassemblent autour d'un objet fétiche pour s'associer et se joindre à une entité hors d'atteinte.

Des symboles religieux apparaissent également dans le film commémoratif chez Claude Couderc. Le narrateur ne détaille jamais le processus de montage à la manière de Chesnais, néanmoins, il évoque le produit final à quelques reprises dans deux de ses textes. Dans une vidéo surgit un symbole qui rappelle la divinité :

Les larmes me viennent aux yeux. Je regarde la dernière séquence de ce montage. Tu es dans le champ devant la maison de Bretagne, en bordure de la falaise, tu fais grimper ton cerf-

volant. Tu n'es plus qu'une silhouette qui se découpe sur la terre ocre à ce moment du jour. Le dernier plan, chargé d'un symbole fort pour moi, est celui de ton oiseau de tissu qui danse dans le ciel. J'éclate en sanglots en hurlant ton nom dans la maison vide. (*Adrien hors du silence* 93-94)

Les dernières scènes émeuvent le père parce qu'elles annoncent la fin du film et la mort d'Adrien. Le cerf-volant, que le narrateur qualifie également d'oiseau, symbolise l'esprit du fils qui voltige et s'élève dans le ciel. Adrien disparaît graduellement, d'abord supplanté par sa silhouette avant d'être enfin remplacé dans le dernier plan par le cerf-volant. Cette métaphore filmique suggère que l'enfant appartient désormais au ciel, à la mort. De plus, les premières images du film représentent le monde terrestre (les champs, la maison, la falaise, la terre ocre) et font graduellement place aux images célestes. Les mouvements de la caméra sur son axe vertical rappellent l'élévation et l'ascension vers l'espace divin. Plus les plans s'enchaînent et plus le père ressent l'angoisse de la séparation. Sa plaie ne se cicatrise jamais complètement ce qui explique pourquoi même si la cassette vidéo est « à portée de main, sous la télévision » (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 99), le père « renonce au dernier moment » (99) à la mettre dans le magnétoscope. Il cherche toujours le bon moment pour s'asseoir et regarder le film, sachant que « ces images vont [lui] donner l'illusion de [l]a présence » d'Adrien (100). L'illusion de présence se fait plus convaincante qu'une simple photo en raison du dynamisme que la vidéo ravive. La crainte de retrouver son fils vivant pendant si peu de temps, puis le perdre en quelques plans justifie son appréhension : « Pourquoi ai-je si peur de te retrouver, de t'entendre, de te revoir en mouvement, drôle, agité, exubérant, vivant ? » (99). Revoir et revivre des moments forts se révèle difficile parce que le film et la vie qu'elle représente vont impérativement se terminer.

Cette plaie se rouvre à chaque fois que le père regarde le film. Lorsqu'enfin il trouve le courage pour visionner la vidéo commémorative, il éprouve des émotions mixtes :

Bonheur de te retrouver dans tes rires, ton exubérance et puis tristesse, désespoir, après la dernière image où tu apparais dans le champ, face à la maison de Kernabec, faisant voler ton cerf-volant. Le dernier gros plan, sur les ailes de ton oiseau de toile qui se perd dans le ciel, est un symbole fort et bouleversant.  
(102)

Aussi rassurante que cette métaphore filmique puisse être, elle ne suffit pas à apaiser le chagrin du père qui est à la maison. Les images et les films permettent à Couderc, comme à presque tous les pères du corpus, de renouer les liens avec l'enfant défunt. Les objets ayant appartenu à l'enfant, ceux utilisés dans les rites et surtout les fétiches ou reliques conservent et éveillent des souvenirs. Pourtant, ils ne reproduisent pas l'image de l'enfant comme la photographie et la vidéo. Ces formes stimulent encore plus la mémoire en donnant une forme réaliste, physique, visuelle et parfois auditive au disparu. Les pères retrouvent graduellement leur enfant ce qui les motive à lui parler davantage. Cette culture matérielle employée dans un contexte rituel prépare le terrain à des retrouvailles. En fait, l'espoir de retrouver l'enfant est un thème récurrent dans ces textes.<sup>111</sup> Le narrateur du texte de Delaroche qui a perdu sa fille il y a sept ans explique avoir « appris à la rejoindre de mille façons » (313), entre autres à travers les mots écrits, les citations répétées, la musique. Ceci met en évidence le fait que pour les pères, le processus d'écriture et la communication écrite et verbale avec l'enfant défunt sont la clé qui apporte une consolation plus profonde et durable.

---

<sup>111</sup> Certains pères sont dans l'attente du retour de l'enfant comme dans le texte *Lettres à mon fils dans l'invisible* (11) ou le cherchent comme dans *Il est où, Ferdinand ?* (44), *Adrien hors du silence* (20, 27, 35, 38, 54, 55, 74, 77, 102, 103, 112, 116, 130, 139, 165, 198 et 217-218) et *L'été d'Agathe* (65-67).

## Chapitre 5 : Cri, parole, écriture

### 5.1 Le cri du parent blessé

Dans *Le deuil ensauvagé*, José Morel Cinq-Mars signale qu'à l'annonce de la mort d'un proche, la personne endeuillée peut laisser échapper un cri : « Ce cri, c'est la révolte première, le refus d'origine, l'effroi devant l'innommable » (57). Dans les textes du corpus, le père qui crie s'abandonne donc à ses émotions les plus vives. Par exemple, lorsqu'il apprend le décès de sa fille Inès dans l'incendie qui a ravagé son immeuble parisien, le narrateur de *La gloire d'Inès* est affolé :

Je me jetai sous le préau. J'enlaçai un pilier, me balançai de part et d'autre, pleurant et beuglant, me mis à donner de la tête contre le pilier. Pourvu qu'à force de m'étourdir, je finisse par tomber, et que jaillisse hors de ma tête ce que je venais d'entendre. Entre deux séries de martèlements, je me redressais. Tourné vers l'est, en direction de Paris, je hurlai son nom.

En l'appelant sous l'incroyable ciel d'azur de ce jour terrible, j'aurais voulu voir réapparaître et s'agrandir la silhouette d'Inès, progressant vers nous "à petits pas pressés" sur l'une ou l'autre des routes du coteau d'en face, sur la rive gauche du Loir. (55)

La réalité du père est marquée par le déséquilibre qui se manifeste par le langage de l'instabilité. En effet, le narrateur n'est plus capable de se tenir debout suite à la nouvelle cataclysmique et cela se traduit par les verbes « balancer », « étourdir », « tomber ». Désespéré, le père entre dans un comportement erratique, en s'infligeant une douleur physique (« tête contre le pilier », « martèlement »), en s'étourdissant pour oublier la douleur psychologique. D'ailleurs, la blessure narcissique le fait régresser vers l'animalité : prostré, il beugle et hurle tel un bœuf ou un chien blessé. C'est un comportement commun chez les

endeuillés, soulève Hélène Passaquet-Bataillard : « Quand l'explosion des sentiments se profile, elle risque de faire tomber quelques barrières, exposant la personne en deuil à “un état de bête sauvage” » (54). Bouleversé jusqu'à ne plus sauver les apparences, le père exprime son chagrin sans retenue et son cri, il le dirige vers Paris, là où habitait Inès, dans l'espoir de l'interpeller ou d'attirer son attention. Dans ce cri, il existe ainsi un appel au dialogue : le père hurle le nom d'Inès comme s'il voulait la sauver ou l'inviter à le rejoindre dans le monde des vivants, sur la rive gauche.<sup>112</sup>

De la même manière, le père narrateur de *Lettres à mon fils dans l'invisible* ressent inconsciemment la présence de son fils Adrien :

À peine endormi, j'ai été réveillé par un rêve étrange. [...] Tu donnais l'impression de revenir de très loin, de l'au-delà peut-être... Et moi je disais aux gens autour, je ne sais pas trop à qui en vérité : « Vous voyez, vous voyez, j'en étais sûr qu'il reviendrait Adri... Il ne pouvait pas être parti définitivement... » [...] Au moment où je m'apprêtais à courir vers toi, je me suis réveillé en criant ton nom. (97-98)

Les conditions oniriques fournissent un contexte propice pour des retrouvailles autrement impossibles. Le rêve confirme les croyances eschatologiques du père : Adrien n'est pas mort pour toujours, mais plutôt temporairement ailleurs, dans un au-delà d'où il peut revenir. Or, même s'il le voit et l'entend, le père espère l'atteindre et s'en rapprocher. Le cri indique l'imminence de la reprise de contact. En dépit de la fin abrupte du rêve et le retour à la réalité, le cri et les pleurs qui s'ensuivent (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 98) signalent

---

<sup>112</sup> La mention du Loir renvoie à la géographie fluviale comme démarcation entre le monde des vivants et celui des morts. Les traversées dans la Bible, notamment celle de la mer Rouge menée par Moïse (Exode 14 : 15-31) et celle de la rivière Jourdain menée par Josué (Josué 3 : 9-17), symbolisent un passage qui donne accès à une terre promise par Dieu. De plus, dans la mythologie grecque, le fleuve Styx dénote la frontière entre la terre et l'enfer. Un rapprochement peut se faire entre le Styx et le Loir, car les deux rivières séparent l'espace des vivants du territoire enflammé de la mort.

par-dessus tout « la prise en compte du réel de la mort de l'enfant » (Clerget 101). Tout disparaît, y compris l'illusion de la présence d'Adrien. Le choc de la perte s'installe et le père crie comme s'il venait d'apprendre la nouvelle.

Ce rêve sert d'avant-goût à un second cri, celui-ci plus fort et plus public. Plus tard ce même jour du rêve, dans le jardin, le père hurle le nom de son fils :

Cet après-midi, dans le jardin, je t'ai appelé plusieurs fois.  
D'abord tout doucement, à mi-voix, puis de plus en plus fort :  
« Adri... Adri... ADRIEN... A D R I E N... A D R I E N ! » Il  
me fallait dire, et dire encore et encore ton nom à haute voix. Il  
y avait trop longtemps que je ne l'avais pas prononcé aussi  
clairement, aussi fort. (98)

La disposition des lettres reproduit typologiquement la portée de ces paroles. Au départ le père est hésitant, puis les lettres sont en capitales rapprochées, et enfin elles sont en capitales plus détachées. Le père prend confiance à dire au complet ce nom maintenant disparu. Répéter le nom de l'enfant répond au besoin viscéral de reconnaître le fils et sa présence dans cet endroit mémoriel. Il crie le nom de plus en plus fort comme s'il voulait attirer son attention. Cette fois-ci, le père hurle à l'extérieur de la maison, où les voisins peuvent l'entendre (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 98). Voilà pourquoi il murmure d'abord et ose ensuite le cri. Il y a une gêne au départ puis un lâcher-prise qui alerte les gens aux alentours : la peine devient publique.

Les hurlements que poussent les pères ne se réduisent pas toujours au nom de l'enfant. Le texte *Le Fils* de Michel Rostain met en scène un père endeuillé qui crie à plusieurs moments « *fiat lux* », locution latine qui veut dire « que la lumière soit ». Cette phrase, la première prononcée par Dieu dans la Bible (Genèse 1 : 3), fait allusion à la lumière du soleil

qui inonde le monde et s'oppose à la noirceur. Le père s'en sert pour parler de son fils, la source de lumière dans sa vie. Par exemple, quand Lion décède d'une méningite, la lumière s'éteint, « Stop lux » (18). La formule latine devient un « refrain » (20, 79) et apparaît souvent conjointement avec la phrase « vive la vie » (15). Ensemble, ces phrases représentent la décision et le renouvellement de l'engagement du père envers la vie (15) lequel commence à répéter ces phrases dans le but de se convaincre d'aimer la vie. Lion, le narrateur défunt, révèle que depuis sa mort, le père prononce toujours cette formule, mais que son intention s'est dénaturée : « Il criait “Vive la vie” parce qu'il y croyait depuis toujours, parce que, benêt ahuri, il la voulait, la beauté du monde. Maintenant, il va encore et quand même crier “Vive la vie”, plus du tout parce qu'il y croyait, mais parce qu'il faut de toute manière » (23). La mort démystifie le père et le propulse vers la fatalité : désormais plus méfiant, il se résout à vivre non par plaisir, mais par nécessité. Nonobstant, parfois il ajoute « vive le soleil » à la phrase latine notamment lorsque le corps de Lion est placé à la morgue. Ses phrases et son comportement déplacés créent un contraste saisissant avec l'atmosphère sombre de la situation. Il répète, chantonne et hurle ce refrain et assujettit Marie, la copine de Lion, à se joindre à lui, comme si son enthousiasme pouvait déteindre sur elle :

[...] il s'est vu la prendre par le bras et, dans le froid glacial d'un soleil déjà hivernal, lui faire chanter exactement comme il dirigerait un chanteur sur scène « Vive le soleil ! Vive le soleil ! » Elle pleurait, elle sanglotait, inconsolable, elle ne voulait pas crier, il ne la lâchait pas, il pleurait lui aussi, mais il n'en démordait pas, il voulait, il la secouait, insistant « Crie-le, chante-le avec moi : Vive le soleil ! » Il la tournait face au ciel bleu, dos tourné au mortuarium [sic], il s'accrochait furieusement à son entraînement délirant. Il sautait, il chantait

« Vive le soleil ! Vive le soleil ! Vive le soleil quand même !  
(23)

Le père endeuillé orchestre un rite personnel délirant, sans doute influencé par son métier théâtral,<sup>113</sup> qui ne correspond ni au lieu (la morgue), ni à la disposition de la participante qui n'éprouve aucune envie de le rejoindre. Le père semble se jouer une comédie et masquer sa peine en répétant ces paroles et ces mouvements pour se déconnecter de la réalité. Sa conduite exagérée inclut une expression corporelle destinée à (re)trouver sa raison d'être, ce *lux* : il tourne son dos à la mort pour faire face au soleil et réclamer sa lumière. Puisque sa source de lumière est morte, le père doit se repositionner pour en trouver une autre. Ce refrain, répété six fois dans le texte, sert de devise qui oriente littéralement sa vie et guide son comportement : il l'utilise pour s'entraîner et s'habituer à sa nouvelle réalité.

Pourtant, après la cérémonie, il perd de vue toute lumière : le père « se trouve ridicule maintenant que le four s'est refermé et que tout brûle. [...] Saluer le soleil ne tient plus debout. Impossible de rêver à la moindre lumière » (101). Ironiquement, la lumière de sa vie a disparu, dévorée par les flammes de la fournaise. Dès lors, la crémation marque conjointement la fin de la lumière et du corps de Lion, soleil de sa vie. La lumière s'éteint, le cri s'étouffe. La mort de l'enfant signale le début d'une nouvelle ère, comme ne cessent de le remarquer les pères endeuillés. Le cri est le signe visible, ou plutôt audible, du deuil

---

<sup>113</sup> Il est important de noter que le père et la mère du narrateur travaillent dans le monde du théâtre ; le père a tendance à brouiller ce monde avec les rites funéraires de son fils. À l'occasion des obsèques, le père se sert de ce langage théâtral (79) et évoque dans l'éloge funèbre, la pièce dans laquelle jouait Lion (92). D'ailleurs, il se rend compte que durant les années précédant la mort de Lion, il avait mis en scène « au moins cinq ou six opéras sur la mort intime. Et même une fois un spectacle sur le deuil d'un enfant » (29-30) en plus « d'un autre opéra [...] qui sera une fois encore le récit de la mort d'un enfant » (30). Dans un autre exemple, il participe aux funérailles d'un ami où la cérémonie est décrite à l'aide de la terminologie théâtrale : il parle du rideau qui se lève et se referme, des croque-morts dans les coulisses, du spectacle (63-65), bref d'un « show de pacotille » (66).



permettant la décharge d'émotions difficiles à exprimer. Accablés par le deuil, les pères versent même parfois des larmes.

## 5.2 Pleurer

Dans le monde occidental, alors que les hommes apprennent à ne pas afficher leurs sentiments, les femmes sont socialisées à être plus sensibles aux émotions (Martin et Doka 102). Dès lors, l'expression affective est associée à la gent féminine, ce qui crée et renforce le stéréotype de l'homme stoïque devant la douleur. Dès la jeunesse les garçons apprennent effectivement à réprimer leurs émotions : « avant la puberté en effet, les petits garçons pleurent autant que les petites filles, puis cette possibilité diminue sans pour autant disparaître totalement » (Bacqué, *Deuil et santé* 63).

En ce qui concerne la perte d'un enfant, les pères ressentent le besoin de prendre soin de la famille et refoulent leurs émotions alors que les mères s'expriment plus ouvertement et plus facilement (Martin et Doka 102). Si le père parvient à communiquer ses émotions, c'est généralement sous forme de colère ou d'agression (Martin et Doka 102). La manifestation d'émotions en cas de deuil est particulière : « c'est à peine si un homme peut pleurer lors des funérailles. Au bureau ou en famille, il lui sera fortement recommandé de garder son chagrin pour lui » (Bacqué, *Deuil et santé* 63). Le soutien que les hommes apportent aux autres n'est pas réciproque : « Grieving males are given little support, but they are expected to support others » (Martin et Doka 105). Ainsi, l'expérience paternelle du deuil est socialement contrainte à l'isolement et à la répression d'émotions. Or, dans les textes du corpus, cette immense perte suscite de grandes émotions chez les pères pour qui la détresse psychologique se manifeste physiologiquement par les pleurs.

Dans *Adrien hors du silence*, le narrateur ressent cette construction sociale qui rappelle aux pères de ne pas pleurer publiquement et il la respecte : « Je tente au mieux de leur dissimuler ma peine. Les papas doivent se cacher pour pleurer » (19). Pour ne pas perdre face devant ses collègues, il se réfugie aux toilettes lorsqu'il se sent aux bords des larmes (210-211). Il souscrit à la norme et par conséquent incarne et modèle pour ses enfants un comportement conforme à ce stéréotype sexospécifique.

Avant même que la mort frappe son fils, le père s'oblige à masquer ses émotions et tente de se convaincre qu'il ne doit pas céder aux larmes et à ses émotions intérieures : « Je suis le père, je dois faire face, je dois porter la famille. Je me sens vidé, sonné, cassé » (Couderc, *Reste encore un peu* 23). Il récite une succession d'affirmations courtes pour se rappeler son rôle. Submergé d'émotions qu'il ne peut exprimer, il quitte la pièce pour pleurer et se « libérer de cette douleur qui étouffe, ronge, mutile » (23). La répression de sa douleur intensifie le tourment intérieur et les effets physiques néfastes qui le détruisent : le père s'en rend compte et l'extériorise seul, incapable de partager son état émotionnel avec les autres. Cette volonté de cacher ses émotions à ses proches se répète plus tard lorsque Adrien passe quelques journées à la maison. Pendant ce temps, Adrien joue sa musique très fort ce qui contraste avec le silence qui régnait durant son hospitalisation. Ceci émeut le père et il « passe [s]on visage sous l'eau pour masquer [s]es yeux rouges » (*Reste encore un peu* 62). Quand Adrien s'en aperçoit et lui demande s'il a pleuré, le père ment et prétexte un « rhume des foins » (62) puis, ce mensonge réfuté, il blâme « une allergie à la poussière » (62). Toute excuse vaut mieux que d'admettre la vérité. Adrien n'est pas dupe et réproouve les pleurs paternels : « Un papa, un homme, ça ne pleure pas ! » (62). Le fils adhère aux stéréotypes

genrés sur le comportement masculin quant à l’affichage public des émotions, les renforce et, par-là, interdit à son père l’expression de ses sentiments.

Pour sa part, le narrateur dans *L’été d’Agathe* de Didier Pourquery semble avoir perdu l’usage de sa glande lacrymale : « Je ne parviens toujours pas à pleurer. J’y suis presque arrivé ce matin en parlant à mon acupuncteur, mais un réflexe ancien (de survie ?) me retient de m’épancher » (104). Il possède bien évidemment la capacité de pleurer, mais n’active pas ses larmes comme pour éviter de déverser son trop-plein de tristesse. Le père se doute que la contrainte naît du désir de se préserver de l’humiliation associée aux pleurs, parce que, rappelons-le, « ceux qui pleurent sont exclus ou peuvent à la rigueur faire l’objet d’une mode (papa-poule des années 80 en France ; montée de l’acceptation de l’homosexualité ; médiatisation des émotions) » (Bacqué, *Deuil et santé* 63). Cet embarras, il l’assume lorsque ses filles le voient verser des larmes : « *Ah, les filles, vous vous moquez bien de moi. Oui, je suis un père qui pleure. C’est un peu gênant, toujours à la lisière du dramatique* » (145). Le père ne se réfrène pas devant ses filles, mais ridiculise aussitôt l’acte qu’il estime un peu exagéré. Cette réaction émotive devient le sujet de moqueries de ses filles qui perpétuent le stéréotype de l’homme faible lorsque celui-ci pleure.

De la même manière, le personnage du père endeuillé dans *Le Fils* de Michel Rostain préfère que personne ne sache quand il sanglote. En faisant le tri des effets personnels de son fils qui est subitement mort d’une méningite, le père ne cesse de verser des larmes. Il le fait ouvertement alors que d’habitude, il invoque des excuses pour démentir ses pleurs : « Papa a passé la journée à trier mes affaires, à pleurer entre deux coups de téléphone, à se moucher abondamment sans même le prétexte d’allergie à la poussière » (13). Normalement, ce père

estime que les larmes sont acceptables à condition que ce soit le résultat d'une réaction allergique et non le résultat d'une peine. Cette fois-ci, il se laisse emporter par son chagrin et larmoie devant sa femme qui elle est tout aussi désespérée que lui. Lorsqu'ils rentrent de la morgue pour chercher des vêtements funèbres pour leur fils, ils conduisent en « pleurant, hurlant » et en poussant des « sanglots ahuris » (32). Le père s'effondre à nouveau lors de la dispersion des cendres, un rituel privé partagé seulement entre les parents du défunt et leurs meilleurs amis, Giloup et Marie-Hélène, qui se tiennent à l'écart (137). S'il ressent souvent de la peine tout au long du texte,<sup>114</sup> il paraît rester parfois assez détaché de l'acte : « Les yeux de papa ne cessent de pleurer. Comme si les larmes qui lui viennent si vite avaient pris le pouvoir et bousillé profondément la jointure de ses paupières. Résultat, son œil gauche pleure tout seul, même quand l'âme de papa ne sait pas bien si c'est elle qui pleure » (30-31). Sangloter est un automatisme continu et involontaire de la part du père : il y a un écart entre l'organe lacrymal et l'âme. Tel un automate, il ne contrôle pas ses réactions émotionnelles, il les subit : « tu appuies sur un bouton et papa pleure » (118). Or, le narrateur raisonne sur le fait que pleurer et être heureux ne sont pas antonymes ou mutuellement exclusifs : « Syllogisme : papa pleure chaque fois qu'il pense à moi. Papa n'est heureux que lorsqu'il pense à moi. Papa est donc heureux chaque fois qu'il pleure » (106). Ceci laisse entendre que les sanglots peuvent être l'expression de la joie.

Pour sa part, le narrateur forestien exprime son chagrin seul comme les autres pères endeuillés, mais les similitudes dans les comportements de ces hommes s'arrêtent là. Contrairement aux autres pères, le narrateur forestien avoue ne pas avoir beaucoup pleuré

---

<sup>114</sup> Consulter notamment les pages 11, 32, 35, 93, 97, 106, 107, 111, 113-115, 120, 133 et 140.

lorsque sa fille de quatre ans, Pauline, est décédée d'un cancer (*Toute la nuit* 133). Il laisse couler ses larmes uniquement lorsqu'il ne pense pas à elle : « Ma conscience se vidait. Alors, je me mettais à pleurer sans comprendre pourquoi » (134). Il se laisse aller à l'émotion uniquement quand il se retrouve en situation de marge<sup>115</sup> : seul, conduisant sur les routes autour du village provincial où lui et sa femme se sont exilés, il se livre à sa peine. Le « no man's land » dans lequel il se trouve — autant mental que géographique — fournit un cadre acceptable pour l'émotion. C'est un choix conscient de pleurer, une autorisation qu'il s'accorde : « je m'abandonnais à cette paix très triste. Pleurer me délivrait un peu de tout ce chagrin, mais, en même temps, m'en faisait mesurer l'immensité sans limites » (135). Les larmes du narrateur forestien ne sont donc pas motivées purement par la perte de sa fille, mais de façon plus générale par la tranquillité du vide qui l'entoure. Le père devient lui-même l'incarnation de ce néant serein : vidé de larmes, ce père déboussolé reflète la marginalité, d'une part par son isolement volontaire, d'autre part par son nouveau statut de père endeuillé qui le met à distance des autres.<sup>116</sup> Les larmes ne résument pas l'énorme désarroi dans lequel il est plongé :

[L]e monde laissait se manifester sa splendeur vide. Je pleurais, et les larmes ne prouvaient rien. Elles ne disaient ni la tristesse ni la joie de l'expérience. [...] Je pleurais de toute cette grande absence m'environnant à perte de vue et à laquelle je n'avais plus le désir d'attribuer de signification. (135)

---

<sup>115</sup> L'image de la marge occupe une place importante dans les ouvrages de Forest. À cet effet, voir l'article de Sophie Jaussi, « D'une marge l'autre : écrire au seuil de l'impossible ».

<sup>116</sup> En parlant de son expérience en tant que parent d'un enfant malade (puis d'un enfant défunt), le narrateur de *L'enfant éternel* expose la dévalorisation que subissent les parents au regard du groupe social : « [v]ous êtes marqués par la mort, dont vous n'êtes plus rien, plus misérables que les plus misérables que porte la terre » (266). Plus loin, il ajoute : « [h]ors du cercle familial, ceux qui, de loin en loin, ont encore le courage de s'enquérir de l'enfant se comptent sur les doigts de la main. Passé un certain seuil, vous vous retrouvez absolument seuls, tous les trois » (270). Les parents, qu'ils accompagnent l'enfant en fin de vie ou qu'ils soient endeuillés, sont donc marginalisés par la mort.

Ses réactions physique et physiologique ne permettent pas de mesurer la complexité de ce qu'il a vécu, ne témoignent pas de la profondeur de son deuil et ne transmettent pas ses émotions. D'ailleurs, elles semblent plutôt le dérober de sa vigueur et de son énergie. Le narrateur affirme que la réaction lacrymale est parfois la seule réponse au chagrin, surtout à l'annonce de décès : « Quand meurt une enfant de quatre ans, il n'y a plus rien d'autre à faire que de pleurer » (*L'enfant éternel* 386). Même les chirurgiens dont la mort est le hasard du travail se laissent aller aux larmes. La mort d'un enfant touche toutes les parties impliquées (les parents, les médecins, et le personnel infirmier, par exemple), sans égard au sexe. Cependant, les pères, supposément plus « privés, intellectuels et introspectifs » (Martin et Doka 105)<sup>117</sup> dans leur deuil, manquent de langage pour communiquer leur perte et restent parfois muets (Levang 15-16).

### 5.3 Le silence

En dépit de son omniprésence dans ses formes surmédiatisées et esthétisées, la mort reste un tabou devant lequel nous sommes presque immunisés, détachés, d'autant plus que souvent nous voyons *la* mort et non *le* mort. Nous ne savons pas comment l'apprivoiser ou en parler, encore moins lorsqu'il s'agit de la mort d'une personne aimée (Bacqué, « Voir ou ne pas voir le corps du défunt » 80). Très souvent, les personnes endeuillées sont réduites au silence par la mort d'un proche. Les parents qui perdent un enfant doivent se heurter à l'obstacle de la communication. La mort les ayant contaminés<sup>118</sup> (Freud, *Totem et tabou* 33),

---

<sup>117</sup> « More private, intellectual, and introspective », nous traduisons.

<sup>118</sup> Dans *Totem et tabou* (1912), Freud adopte une approche ethnologique pour aborder la mort et le deuil. Il s'intéresse notamment au « tabou des morts » dans les peuples « primitifs » du monde où le mort est mis à l'écart du groupe par peur de contagion : « certaines personnes [...] possèdent une force dangereuse qui se transmet par contact, comme une contagion » (32-33).

ils doivent « vivre en marge » (Passaqui-Bataillard 53). Ils sont en quelque sorte rejetés par les groupes sociaux qui n'envoient plus de lettres et ne les appellent plus : ils « rencontr[ent] le silence et la solitude » (Chatel 84). Le narrateur de *L'enfant éternel* fait ce lourd constat : les parents sont « marqués par la mort, donc [ils ne sont] plus rien, plus misérables que les plus misérables que porte la terre » (266). Le narrateur note que les parents endeuillés intériorisent ces commentaires et comportements d'autrui, par conséquent, ils taisent leur existence : « Vous effacez les témoignages de votre présence. Vous n'êtes plus là » (*L'enfant éternel* 266-267). Les parents internalisent les pressions externes les obligeant à se taire, à se cacher, et s'effacent le plus possible afin de se protéger de ceux qui se flattent de « regarder en face le visage du malheur » (267). Dès lors, ils sont réduits au silence.

Dans *Adrien hors du silence* de Claude Couderc, le père écrivain corrobore cet exil imposé : « Nous sommes ceux qui faisons peur, car nous portons le malheur, la tristesse. Certains se tiennent de plus en plus à l'écart, nous évitent ou nous contraignent à des échanges superficiels, hâtifs, sans grand intérêt » (102). Ceux qui osent s'approcher des endeuillés le font rapidement, inquiets d'être contaminés à leur tour. D'autres ne prennent même pas contact avec les parents endeuillés. Dans *Martin cet été* de Chambaz, c'est précisément ce dont s'aperçoit le narrateur. Après l'accident fatal de son fils, il reçoit des lettres de condoléances de certaines personnes, mais s'étonne de ne pas en avoir reçues d'autres : « Un certain nombre ne nous a jamais adressé le moindre mot. [...] Je crois que certains ont eu peur de notre douleur. Pour nous et aussi pour eux-mêmes. Ils n'ont pas su quelle attitude adopter sans comprendre qu'il suffisait d'être » (168). Apeurés par la mort et le deuil, quelques membres du groupe social du narrateur s'éloignent, les reléguant ainsi à la

marge et opérant sans le vouloir un « reclassement » des liens « confirmés » et « d'autres déçus » (168).

Voilés de silence, les pères endeuillés se croient « sans mots », même plusieurs années après le décès, comme le père écrivain dont le fils est mort dans un accident de voiture dix-neuf ans plus tôt (Chambaz, *Dernières nouvelles du martin-pêcheur* 12). Dans *L'enfant éternel* de Philippe Forest, le père évoque la théâtralisation de la mort d'un enfant, mais précise « vous n'êtes pas dans la tragédie. Vous êtes dans la vie et ce sont les autres qui nomment votre vie : tragédie. Le désastre que vous vivez est au-delà des mots. Il n'y a rien à en dire. Il ne se décompose pas en actes, en scène » (267). Il est difficile d'attribuer des mots ou de trouver les bons pour décrire cet événement qui bouleverse tout. Ainsi, le deuil relève de l'indicible, et les événements et sentiments dépassent littéralement les bornes langagières. Pourtant, les pères endeuillés prennent progressivement la parole, réapprennent et redéfinissent les mots, car, comme l'affirme le narrateur forestien, « *il n'y a pas d'indicible* » (*Toute la nuit* 81).

#### **5.4 L'indicible et le dicible**

Dans le même ordre d'idées, dans *Martin cet été* de Bernard Chambaz, le père ne ressent pas cette impossibilité de dire. Il admet qu'il y a des indicibles, mais précise que ce ne sont pas ses mots à lui qui le sont : « D'indicibles. L'indicible est ce qui ne peut être dit. En ce sens strict, il n'y a d'indicible que les mots de Martin (les paroles sublimes qu'il nous transmettrait d'un éventuel paradis). Dans l'autre sens, on peut toujours (lui) écrire, monologuer [...] » (83). L'usage des parenthèses permet au père de fournir une information supplémentaire, notamment de préciser la nature des mots de Martin et le fait que celui-ci est



au paradis. En outre, le « lui » entre parenthèses ajoute une couche au récit et implique une lecture double ; autrement dit, le narrateur suppose pouvoir écrire tout simplement, sans destinataire, mais il entrevoit également la possibilité de communiquer avec Martin. Le père mentionne un autre sens à l'indicible, celui de paroles qui ne peuvent pas être partagées avec d'autres personnes : « En un sens plus lâche, serait indicible ce qui ne peut être dit à autrui : ce qui contient trop de violence pour être exposé, des mots qui explosent en même temps qu'ils sont prononcés, des mots atomiques, terrifiants, je m'empêche de donner les exemples qui m'ont obsédé cet été » (83). Le narrateur s'autocensure et ne partage pas les mots qui l'ont préoccupé. S'il s'autorise à aborder ce tabou qui est la mort, il choisit toutefois de ne pas révéler son expérience en entier. Plus loin il commente explicitement son mutisme sélectif : « [p]etit à petit, je me suis résigné à laisser quelques zones de silence. D'un silence où ça hurle trop pour être écrit. L'indicible m'a révélé cette fracture. J'ai préféré rédiger cette version douce. M'y tenir, par respect, par amour » (181). Il est tout à fait normal que certaines choses soient passées sous silence, comme le remarque Patrick Baudry : « le monde humain sait qu'il s'affronte à l'incommunicable, qu'il est des “zones” ou des “fréquences” où la communication s'arrête » (« La ritualité funéraire » 193). Ces omissions sont un choix personnel : c'est la douleur du père et non les pressions externes et sociétales qui le réduit au silence.

La réaction du père de Tristan est semblable. Il considère l'histoire de son enfant comme « indicible » et parler de lui avec des mots ordinaires, articulés, le banaliserait :

On ne peut pas parler de son fils mort. Pas avec des mots qui sortent de la bouche. On ne peut pas entendre son nom. Il faut l'encre ou les larmes pour tracer le nom du fils mort. Il faut que

tu t'écoules, que tu glisses sur la page ou sur la joue. Tu es indicible. Sous la langue et sur l'icône, au fond des yeux ou au creux de l'oreille : l'enfer où tu m'attires, où je te retrouve sans te rejoindre. (Mény, *Tristan* 104)

Le père parle à propos de son fils, mais il n'a que deux voies d'expression : l'émotion ou l'écriture. En vérité, les deux choix se ressemblent : le père passe par les larmes ou l'encre pour s'exprimer efficacement. Dans les deux cas, le terrain est fécond aux retrouvailles. Par les pleurs et par l'écriture, le père retrouve des moments heureux partagés avec Tristan. Toutefois, malgré ses efforts, le fils reste isolé et séparé des siens.

Les mots à la disposition des narrateurs sont nombreux, mais, comme le fait remarquer le père dans *Adrien hors du silence*, ils revêtent tous une connotation négative. Le narrateur possède une abondance de mots pour décrire le sentiment de perte qui l'habite :

Il pleut ce matin des mots ensanglantés dans les ornières de la page blanche.

Il pleut des mots fétides, lourds, qui éclaboussent, altèrent la clarté du jour. Il pleut des mots mutiques calcinés, désincarnés.

Il pleut des mots violents, accouchés de l'accouplement de la souffrance et de l'injustice céleste. Il pleut des mots de haine, sales, qui fouillent les entrailles et blessent. Il pleut des mots avides, pantagruéliques qui dévorent la beauté, l'innocence. Il pleut des mots souillés, rétifs à nos incantations. Il pleut des mots de fin du monde, couleur de lave, qui brûlent nos souvenirs, nos jours heureux si proches, si lointains. Il pleut des mots de peurs, d'angoisses qui fossilisent l'espoir, le désir, le rêve.

Il pleut des mots désespérés, sombres, gémissants, comme en ce mois terrible d'août dernier durant lequel j'avais été contraint d'annoncer à notre Adrien aimé sa rechute. (19)

Le narrateur utilise les mots pour raviver ses sens qui meurent. Il emploie des figures de style et des images pour jouer avec tous les sens. Il rythme cet extrait avec l'anaphore « il pleut »

et inclut les mots « incantations », « gémissants » et « annoncer » ce qui évoque le sens de l'ouïe. En outre, la « page blanche », la « couleur de lave », et « les mots calcinés » rappellent les couleurs (blanc, rouge et noir) et la vision. Le toucher transparait dans les mots qui « brûlent » et qui sont « lourds », « sales » et « souillés ». Les adjectifs « fétide » et « calciné » soulignent l'odeur nauséabonde des mots alors que le verbe « dévorer » et les adjectifs « avide » et « pantagruélique » font ressortir le goût. Les mots ravivent la douleur et toute tentative « d'en donner au chagrin [a] l'effet d'une bombe » (*Dernières nouvelles du martin-pêcheur* 35). En fait, les mots deviennent des monstres insatiables (« avides », « pantagruéliques »). Se libérer du silence et de la peine par les mots semble renchérir la violence et le chagrin. Certains mots doivent effectivement être rayés des dictionnaires personnels. Pour le père de Lion, ce sont « [l]a résurrection, le paradis, la vie éternelle » (*Le Fils* 91). Il comprend que la vie est courte et imprévisible. Il s'interroge aussi sur ses croyances eschatologiques et le devenir de l'être après la mort. En fait, il réalise à quel point ses connaissances et son langage sont insuffisants.

Pourtant, le mot qui indigné les pères le plus est « mort », un terme qui ne « peut s'accorder » avec le défunt (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 15). C'est un mot que certains pères ne peuvent ni dire ni penser (*Adrien hors du silence* 59 ; *Lettres à mon fils dans l'invisible* 97). Ainsi, pour vivre avec cette réalité, les pères se servent d'euphémismes. La mort devient alors :

- « ça » (*L'été d'Agathe* 170),
- un « départ » (*Reste encore un peu* 11 ; *Lettres à mon fils dans l'invisible* 40, 44, 45, 76, 81, 123 ; *Adrien hors du silence* 55, 108, 184, 214),

- une « absence » (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 15 ; *Tristan* 40 ; *L'été d'Agathe* 176),
- un sommeil (*L'été d'Agathe* 175),
- une « disparition » (*Il est où, Ferdinand ?* 112),
- « l'événement » (*Toute la nuit* 52, 54),
- « la fin » (*Toute la nuit* 122).

De même, l'enfant qui est mort :

- est « parti » (*Il est où, Ferdinand ?* 38, 40 ; *Adrien hors du silence* 103, 175 ; *Lettres à mon fils dans l'invisible* 11 ; *Tristan* 26), ou encore est parti « pour de bon » (*Toute la nuit* 37)
- « s'est envolé » (*Il est où, Ferdinand ?* 22),
- n'est « plus là » (*Il est où, Ferdinand ?* 54 ; *Adrien hors du silence* 43, 216),
- est « ailleurs » (*Adrien hors du silence* 55),
- « s'est endormi pour l'éternité » (*Adrien hors du silence* 109),
- nous « a quitté » (*Adrien hors du silence* 210),
- n'est « plus de ce monde » (*Adrien hors du silence* 210-211),
- n'est « plus présen[t] » (*Toute la nuit* 14),
- est « perd[u] » (*Toute la nuit* 221),

Il est vrai que ces nombreux exemples d'euphémismes laissent entrevoir un éventuel retour. L'euphémisme met un « frein aux émotions intérieures » (Dumarsais cité dans Munteano 155) et fonctionne comme un voile entre le ressenti affectif et ce qui est projeté à autrui et est donc une façon de faire « bonne figure » (Kerbrat-Orecchioni 70). Les

euphémismes permettent de respecter les règles de la bienséance tout en parlant d'un sujet funeste comme la mort. Cette figure de style « élud[e], par la suppression des sèmes déplaisants, la représentation franche d'une réalité brutale ou objet de tabous » (Jaubert 107). Les pères y ont recours parce qu'il « déguise les idées désagréables [...] ou tristes » (Muntéano 154) et par-là ils réussissent à tenir le tabou de la mort à distance. Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, l'euphémisme est un « softener » (67), c'est-à-dire qu'il adoucit, embellit et « voile » (Muntéano 155) le référent qui risque de choquer ou d'offusquer le locuteur ou son interlocuteur. Les pères s'en servent donc pour se protéger contre la mort, pour protéger les interlocuteurs de la triste réalité et pour respecter le tabou de la mort.

Dans les textes de Couderc, et en particulier dans *Adrien hors du silence*, il y a une surabondance d'euphémismes pour parler de la mort du fils. Grâce aux euphémismes, le père ne se blesse pas davantage en parlant de son fils. En effet, cette figure de style lui permet de s'habituer et de s'entraîner à s'exprimer sans trop raviver la blessure. Par contre, d'autres pères endeuillés, comme ceux dans *Le Fils* ou encore dans *Martin cet été*, font rarement voire jamais appel, aux euphémismes pour décrire ce qu'ils vivent. Or, ils effectuent parfois des choix stylistiques dont le but est le même : déléster les faits pénibles. Cependant, dans *Il est où, Ferdinand ?* le père rejette l'atténuation de la mort lorsqu'il annonce le décès à Josiane, la mère de Ferdinand, et à sa meilleure amie Coralie :

Je lui ai dit :

« Non. Il est mort. »

C'était la deuxième fois que je m'entendais dire « Il est mort. »

Non. La troisième fois. La première, c'était avec Josiane, après ce long gémissement. J'étais revenu dans le salon, où elle se trouvait, elle aussi me traquait du regard.

Je lui ai dit : « Il est mort. »

Pourquoi cette phrase ? Pourquoi pas « C'est fini, il est parti »,  
ou « On le verra plus » ?  
Pourquoi « Il est mort » ?  
Parce que t'étais mort, Ferdinand. (92)

Le père est face à la réalité et répète facilement la phrase « il est mort » et refuse les euphémismes. Pourtant, il s'adresse paradoxalement à son fils défunt lorsqu'il justifie l'usage de l'expression. Il sait que son fils est mort, mais adhère sans doute à une croyance eschatologique où les morts continuent de vivre au-delà de la mort.

Dans *Toute la nuit*, le père endeuillé explique précisément pourquoi les euphémismes sont nécessaires : « Les vivants, pour envisager leur fin, il leur fallait les euphémismes secourables d'une langue morte » (79). Les euphémismes permettent l'acceptation progressive de sa propre fatalité. Ils constituent les nouvelles bases linguistiques des pères endeuillés qui amorcent leur travail de deuil afin d'accepter ou de vivre avec la mort. Les pères écrivains doivent travailler la langue, parfois à partir de ces euphémismes, afin d'intérioriser ce qui s'est produit.

Dans le texte *Martin cet été*, le narrateur est tout particulièrement fasciné par les mots et estime qu'ils « ne sont pas vains, ni futiles, ni superflus, ils ne sont pas vides de sens » (74). Il s'appuie sur les dictionnaires et les dictionnaires étymologiques<sup>119</sup> afin de progresser dans son deuil et de comprendre sa situation. Il cherche notamment la définition du verbe « survivre », remarque que la conjugaison du verbe « vivre » et la forme pronominale, « se survivre », s'appliquent à sa vie (88). Il a « la sensation étrange et tangible de réapprendre les mots, de voir se redéfinir les rapports entre eux et [lui] » (125). Les premiers mots qu'il choisit de réapprendre sont d'abord ceux comme « affreux », « effroi » ou « souffrance » qui

---

<sup>119</sup> Voir notamment les pages 123, 167, 216 et 242.

creusent « le vide dans les mots » et révèlent « l'abîme en dessous » (125). Puis, vient la « déferlante » de mots commençant par les préfixes « de » et « dis » qui « indique l'éloignement, la séparation, la privation, qui souligne le naufrage » (125).<sup>120</sup>

Dans *Dernières nouvelles du martin-pêcheur*, le narrateur revoit la définition du mot « joie » afin de comprendre le terme et pouvoir identifier cette émotion dans sa propre vie (277). Selon lui, la joie est le « sentiment exaltant ressenti par toute la conscience humaine » (277). Il le rapproche de « l'allégresse » et fait un lien avec le cyclisme puisque le vélo a une « part implicite [...] dans les expressions rayonner de joie et être transporté de joie » (277). La reconstitution lexicale ne se fait pas du jour au lendemain ; elle nécessite du temps et parfois même une activité physique. Ce père, même dix-neuf ans après la mort de Martin, (r)ajoute des vocables de contentement à son répertoire. Il est toujours en train d'établir son nouveau dictionnaire, de le négocier « afin d'habiter les mots (les mots anciens, les mots nouveaux) » (*Martin cet été* 11) et de trouver les bons mots pour (se) dire et s'exprimer.

Dans *Tristan*, pendant qu'il écrit, le père ressent « la force des morts » (112), en particulier celle de son fils Tristan : « Tu m'attrapes par la jambe d'un n ou la barre d'un t et tu sèches ma langue en roulant tes mots dans ma bouche. Tu es lourd, toujours autant quand tu reviens, plus lourd que ton corps et tes tristesses. On ne sait pas la lourdeur des morts » (112-113). Tel un adversaire, le fils empêche son père d'avancer dans l'acte scriptural ou de parler. En fait, le défunt semble se manifester physiquement (« tu m'attrapes par la jambe », « tu sèches ma langue », « tu es lourd ») pour entraver la moindre tentative d'écriture. Pendant la rédaction, le père porte le poids de son fils et de tous ses malheurs ; il en souffre et

---

<sup>120</sup> Chambaz liste cent huit verbes et noms communs tels que « défaite », « démon », « départ » et « disparaître » (125).

doit s'en libérer en continuant d'écrire. Il refuse de succomber sous le poids de son chagrin ou et de se faire imposer un silence. Pour ce père comme pour les autres, cette étape est fondamentale s'il souhaite correctement faire le récit de sa vie et du même coup honorer l'enfant disparu. Le choix d'utiliser des euphémismes et de composer un dictionnaire personnel prépare le terrain à la communication écrite.

### **5.5 Vers l'écriture**

Pour sortir du silence imposé et de cette position marginale « où règne l'écart, le vide, la solitude, le néant, l'absence » (Salamon 154), le père endeuillé entreprend l'écriture de soi. Marie-José Florent soutient que « la créativité serait conjointe à la perte » (165) dans la mesure où ce vide fournit un cadre créatif à l'endeuillé. Le rite personnel de l'écriture lui permet donc de « communiquer certaines réalités » (Bussièrès 33) et « de se représenter, d'ordonner, de systématiser ce qui est irreprésentable, désordonné, asymétrique » (Isambert 72). Par conséquent, le père endeuillé qui entreprend ce rite délimite un espace (littéraire) où il peut s'investir dans son travail de deuil. La littérature de soi en tant que rite met du sens « dans ce qui est vécu, dans ce qui est senti et perçu » lors de la perte ; par conséquent, pour le père endeuillé, « le sens prend forme dans la parole qu'il utilise pour se raconter » (Jeffrey, *Éloge des rituels* 129). La parole représente l'outil symbolique dont l'usage permet d'affronter les sentiments douloureux, ce qui est « refoulé ou [...] impossible à dire » (Jeffrey, *Jouissance du sacré* 108). En racontant son expérience et l'histoire de son enfant, le père se raconte. Pour retrouver ou rapiécer son identité, il doit d'abord commencer en comblant le vide que la mort crée. À cet effet, Anne Strasser constate que « l'écriture du deuil relève [...] d'un besoin impérieux et vise à faire revivre le défunt et à surmonter la



rupture qu'a provoquée sa mort » (« Le deuil dans le roman autobiographique » 206).

L'écriture de soi en contexte de deuil affiche ainsi deux objectifs : ressusciter le mort et, par-là réparer la déchirure.

### 5.5.1 Pourquoi écrire ?

Il est important de signaler que la réflexion sur l'acte scriptural existe dans quelques textes à des degrés variables. Certains pères écrivains abordent dès les premières pages l'importance et la nécessité de mettre en mots l'expérience tragique. Le narrateur forestien estime que l'écriture est une « magie vaine, un impuissant rituel d'encre [qui] ne rend pas la vie aux morts » (*L'enfant éternel* 229). Il critique le rite et ses bienfaits thérapeutiques : « La douleur – quelle qu'elle soit – est impensable, impartageable. [...] Écrire ne guérit pas même celui qui reconstruit sa vie en mots. Avec chaque phrase, il creuse le même sillon de souffrance intact. Écrire ajoute encore un peu à la honte d'être resté vivant » (*L'enfant éternel* 229). Pour lui, les sentiments sont toujours aussi vifs après la rédaction. En fait, le processus d'écriture inflige plus de peine parce qu'il regrette d'avoir survécu à son enfant. De plus, le père forestien appréhende la réaction du public à la publication du texte, craignant qu'il y voie un « insupportable récit d'horreur » alors que lui le considère « un roman d'amour dont l'héroïne était une petite fille de quatre ans » (*Toute la nuit* 245). La réalité de la mort ne choque pas le père écrivain qui se donne pour objectif premier de relater le plus authentiquement possible les vicissitudes tragiques de la mort d'un enfant et du deuil qui a suivi. Le résultat de son écrire est évidente : il « fait de sa fille un être de papier » (*L'enfant éternel* 399), ce qui suggère que le rite qu'il considère « impuissant » autour d'un sujet qui est « insupportable » donne néanmoins lieu à une sorte de retrouvailles.

Les remarques métatextuelles des pères endeuillés relèvent généralement de l'amour indéfectible pour leur enfant. Dans leur récit autofictionnel, ils ne cessent de répéter qu'ils aiment leur enfant.<sup>121</sup> Dans *Martin cet été*, cette affection constitue le principal vecteur créatif pour le père écrivain : « Si j'écris, c'est d'abord par amour. Pour Martin ; que puis-je faire d'autre pour lui aujourd'hui ? » (11). La remarque confirme le projet d'écriture qui vise uniquement à mettre en lumière l'amour qui le lie à son fils : « je ne tente ni une reconstitution ni un procès-verbal, je voudrais simplement dire mon amour pour Martin » (28). Il souhaite propager l'adoration et partager cette joie avec ceux qui ont connu Martin et ceux qui ne l'ont pas connu afin que tous puissent l'aimer et, « à travers lui [...], leurs propres enfants » (28). En somme, son récit véhicule et promeut l'amour d'un parent pour son enfant, le sien et ceux des autres. Dès lors, la prise de parole est un « acte de reliance » (Babin 26) parce qu'elle cible le renforcement et l'approfondissement des relations affectives. Le livre s'avère donc « un testament » de l'amour qui se perpétue « malgré la mort » (*Martin cet été* 242). Dans *Lettres à mon fils dans l'invisible*, le père avoue écrire pour des raisons semblables :

Je me dis qu'en te portant à la connaissance des autres, du plus grand nombre, je te perpétue, je prolonge ta vie, et rends hommage à ton courage, à ton amour de l'existence. Je sais cependant, j'ai la certitude, qu'un livre ne suffit pas évidemment, à te raconter entièrement. (92)

Le fils continue d'exister à travers les livres que le père doit continuer d'écrire s'il veut tout raconter sur Adrien. Ses doutes sur l'efficacité de l'écriture ne l'empêchent pas de rédiger

---

<sup>121</sup> Pour consulter ces exemples, voir *Adrien hors du silence* (40, 82, 91, 128 et 158), *Lettres à mon fils dans l'invisible* (29), *Reste encore un peu* (188), *Il est où, Ferdinand ?* (125-126, soit onze fois en moins de deux pages, 257 et 262), *L'été d'Agathe* (193) et *La gloire d'Inès* (165).

des lettres qui resteront sans réponses (64, 76) et de revenir sur la vie et la mort de son fils dans plus d'un texte ; en fait, cette certitude de ne pas pouvoir tout raconter le motive sans doute à reprendre le sujet. Après tout, « parler des morts, c'est encore les faire exister, les faire être » (Urbain, *L'archipel des morts* 36).

Le livre est l'ultime acte d'amour, le dernier « je t'aime », parfois même littéralement et littérairement : c'est par cet aveu que se clôt les textes *L'été d'Agathe*, *Il est où*, *Ferdinand ?*, *Adrien hors du silence*, *Reste encore un peu*. Le narrateur de *Tous les enfants sauf un* finit en disant qu'il revient toujours vers « l'expérience vive d'avoir aimé » (169). Annoncer et afficher cet amour par l'intermédiaire de l'acte scriptural satisfait une nécessité d'être près de l'enfant (*Adrien hors du silence* 32).

Dans d'autres textes, il n'y a pas ou presque pas de réflexion sur l'acte scriptural. Par exemple, dans *Le Fils*, le narrateur, c'est-à-dire le fils défunt, observe son père qui est absorbé dans sa douleur et les rites qui visent à soulager son chagrin. Le père ne se met jamais à l'écriture. Le seul clin d'œil au processus d'écriture qui apparaît dans le texte *Reste encore un peu* de Claude Couderc vient sous la forme d'une note de l'auteur qui précède le récit dans lequel il explique ses raisons d'avoir écrit encore un autre texte sur Adrien et suscite quelques espoirs pour cet ouvrage. Il veut se concentrer sur l'hospitalisation et les moments qui ont mené à la mort de son fils sans se perdre dans les rites d'après-mort.

Dans *La mort de Lara*, il ne s'agit jamais vraiment de remarques textuelles. En fait, le personnage du père prend des notes à la mort de sa fille, mais il doit toujours « les rédiger » (85). C'est la seule allusion à l'écriture du texte, mais elle suppose aussi un retour au début, car les notes qu'il écrit présentent l'histoire dont il fait partie. Ceci fait écho au cycle de la

vie et de la mort où la fin d'une étape marque le début d'un autre et enclenche un cycle sans fin.

La décision d'aborder le processus d'écriture est visiblement personnelle et rien ne peut présager l'inclusion d'une réflexion à ce sujet. Dans les textes qui adoptent plus de procédés de fictionnalisation, comme ceux de Rostain et de Consigny, nous notons une absence de discussion sur l'écriture. Cependant, nous ne pouvons pas généraliser parce que tous les textes jouent avec les limites du réel et de la fiction. De même, le texte *Reste encore un peu* dont la forme rappelle le journal de bord, un genre qui tend vers la réalité, n'aborde pas le sujet. Nous observons pourtant un ressassement systématique dans chaque texte : le père revient sur la mort de l'enfant et son chagrin. Ce faisant, il refuse le silence, (ré)affirme la vie et l'amour et perpétue l'existence de son enfant.

#### **5.5.1.1 Ressasser pour ne pas oublier**

Pour ne pas tomber dans le silence, l'aphasie et l'oubli, les pères entrent dans la répétition. Chez Couderc, le père écrivain supplie sa mémoire de restituer des images de son fils, car il a « peur de [l]e perdre encore un peu plus » (*Lettres à mon fils dans l'invisible* 17). Ces ouvrages, qui disposent d'un langage répétitif écrit dont le but est le souvenir, s'apparentent à des prières à des fins commémoratives. Plus que tout, l'oubli serait la pire chose pour ces hommes, car il implique la perte définitive et l'effacement de l'existence, une sorte de deuxième mort permanente. Cette crainte de l'oubli motive indéniablement le ressassement du biographème dans de multiples textes. Couderc, Chambaz et Forest publient chacun trois textes traitant explicitement de la mort de leur enfant. Par ailleurs, les autres textes et recueils de poésie de ces auteurs ainsi que ceux de Mény touchent souvent aux

thèmes du deuil ou de la perte. Malgré tout, ces ouvrages personnels mettent en évidence une incapacité à échapper ou à se séparer du décès et de la mort. Cela dit, ces textes ne relèvent pas d'une littérature mélancolique, mais, comme le précise Anne Strasser, ils soulignent plutôt le fait que, « dans le cas de la perte d'un enfant, le deuil semble bel et bien “sans fin” » (« Le deuil dans le roman autobiographique » 214).

Plusieurs chercheurs attribuent à l'écriture une fonction curative.<sup>122</sup> En général ils soutiennent que l'acte scriptural relève d'un processus psychique à travers lequel l'écrivain crée une histoire à base de souvenirs et de détails de sa vie. Ainsi, il guérit en traitant et en réfléchissant à ces informations. Dans *Défense de Narcisse*, Philippe Vilain observe le lien entre l'acte scriptural et la thérapie et estime que

Sans doute, entre-t-il, en effet, dans l'écriture autobiographique une dimension psychothérapeutique qui permet souvent à l'écrivain de ne pas sombrer totalement dans la dépression et, sans doute aussi, la quête introspective de l'autobiographe favorise-t-elle l'idée que l'écriture autobiographique reste souvent motivée par l'impulsive nécessité d'exorciser ses propres souffrances, de résoudre ses conflits psychiques en confiant superstitieusement au langage le pouvoir d'accomplir le miracle d'un deuil ou d'une guérison. (84).

Toutefois, dans les textes littéraires du corpus, les pères endeuillés critiquent la fonction thérapeutique assignée à l'écriture. Le narrateur chez Couderc ne croit pas que le processus a des fins curatives (*Adrien hors du silence* 25). Le narrateur forestien nie ardemment cette idéologie : « Je continuais à ne pas croire que l'écriture (fondamentalement) puisse sauver

---

<sup>122</sup> Il existe de nombreux ouvrages sur les effets thérapeutiques de l'écriture. Voir entre autres le livre *Becoming Whole : Writing Your Healing Story* de Linda Myers et les articles « Scriptotherapy : The effects of writing about traumatic events » de Joshua Smyth et Melanie Greenberg et « The Healing Power of Writing : Applying the Expressive/Creative Component of Poetry Therapy » de Kathleen Connolly Baker et Nicholas Mazza.

(dans le réel) qui que ce soit de quoi que ce soit » (*Toute la nuit* 120). Il ajoute qu'il n'y a pas de guérison à la fin du processus d'écriture :

Moi aussi, comme tout le monde, j'ai fait un roman de ma vie et j'ai voulu que ce roman dise l'inexpiable crime de la mort d'une enfant. [...] Écrivant, j'ai donné forme à l'informe d'une expérience sans rime ni raison et à laquelle j'ai pourtant conféré l'apparence d'un roman. Mais le livre refermé, je me trouvais tout aussi démuni qu'avant. Sauvé ? Certainement non. Guéri ? Même pas. Vivant ? Tout juste. (*Toute la nuit* 169)

La douleur persiste véritablement et la quête de l'enfant ne se termine jamais, ce qui nous oblige à nous interroger : à quel moment le père doit-il poser le point final et arrêter d'écrire à (sur) son enfant ? Dans *Martin cet été*, le père écrivain avoue qu'il « aurai[t] pu continuer ce récit » jusqu'aux vacances, à l'anniversaire du décès, ou encore à la date où son autre fils atteindra l'âge de son frère défunt (239-240). En réalité, il « aurai[t] pu aller jusqu'à la fin des temps » (240) parce que pour lui, Martin continue de vivre et de l'accompagner.

Pourtant, il sait qu'« il faut finir. Ce qui n'est jamais facile » (242). Dans *Il est où, Ferdinand ?* le narrateur éprouve cette même incapacité à finir l'écriture. La rédaction de son texte s'arrête un an au jour le jour de l'accident fatal de Ferdinand (260). Or, il s'engage à continuer d'écrire à son fils : « Je sais que je vais continuer ce bouquin toute ma vie et que tous les jours qu'il me reste à vivre je t'écrirai » (258). C'est aussi ce que le père dans *Adrien hors du silence* s'engage à faire : « Les années passeront, mais je sais que je ne cesserai jamais de te chercher, de t'appeler, de crier ton nom, de l'inscrire partout autour de moi, autour de nous » (218). Il procède ensuite à répéter huit fois qu'il va crier, écrire et inscrire le nom d'Adrien, car il cherche sérieusement à le sortir du silence (ce qui rappelle le titre du

texte). Dans *Lettres à mon fils dans l'invisible*, ce père se demande ce qui mettra fin à son écriture : « Que va-t-il se passer quand je cesserai de t'écrire ces lettres ? Serai-je arrivé au bout de quelque chose ? Au bout de qui ? De toi ? De moi ? De ma vie ? » (71). Le père suspecte que la fin de l'écriture coïncidera avec une fin, sa propre mort et, par conséquent, la mort définitive de Ferdinand puisqu'il n'existe que dans son conscient. D'ici là, il ne peut pas identifier une fin imminente à son rite personnel par lequel il maintient une relation avec son fils.

Comme plusieurs pères, il se voue au partage des souvenirs et de la mémoire qu'il a pour son enfant. Dans le but de toucher le plus grand nombre de personnes possibles et de partager avec eux la mémoire du défunt, les pères se tournent vers la publication de leur texte. Cependant, la réception et le succès ne sont jamais au premier plan. Parfois, l'idée de la publication ne vient pas d'eux-mêmes : ils sont encouragés par des amis à écrire ou à publier (*Il est où, Ferdinand ?* 29). Avec la publication, le père s'offre à « l'assemblée (*the happy few*) des lecteurs » (*Martin cet été* 21), le peu de personnes qui accepteront de lire un texte sur la mort d'un enfant. En publiant leur texte, ils espèrent, d'une part, partager leur amour pour l'enfant décédé, et d'autre part, soutenir ceux qui ont vécu un drame semblable. Par ailleurs, il est intéressant de signaler que la publication du texte produit un objet concret, physique, presque comme une substitution à l'enfant disparu.

### **5.5.2 Pour conclure : le livre comme objet transitionnel**

Par le processus d'écriture du deuil, le père met au monde un objet représentatif de l'enfant disparu. Grâce à ce livre, l'enfant renaît en plusieurs exemplaires. En effet, le livre se substitue à l'enfant et prolonge son existence, car il le présente à un lectorat qui le découvre

pour la première fois. Par ailleurs, le livre est également une sorte d' « objet transitionnel » dans le sens où il calme l'angoisse associée à la perte. Le terme « objet transitionnel », créé par Donald Winnicott, décrit les objets dont les enfants se servent dans la transition d'une dépendance complète envers la mère vers l'indépendance (9). Pour les pères endeuillés de notre étude, la dépendance n'est bien sûr pas liée à la mère, mais plutôt à l'enfant : l'existence de celui-ci contribue au bonheur du père. Sa perte provoque obligatoirement une transition vers un nouvel état, celui de l'indépendance ou, plus précisément, d'une vie sans l'enfant. Jean-Didier Urbain révèle que cet objet est un

instaureur de frontière qui, articulant le dehors et le dedans, l'intérieur et l'extérieur, l'ici et l'ailleurs, l'actuel et l'autrefois, produit un espace intermédiaire grâce auquel s'effectue la transformation graduelle du chagrin en mémoire – autre stade du deuil, celui intériorisé de la conscience du passé. (« Deuil, trace et mémoire » 201-202)

Le livre est le signe tangible de cette transition. Jean-Paul Matot insiste sur l'importance de ce type d'objet, qu'il nomme objet de deuil et définit ainsi : il est « le lieu d'une émergence, de nature transitionnelle, d'une figure intermédiaire entre perception et représentation, qui est à la fois présente et absente, et assure, au sein du processus de deuil, la continuité de l'investissement objectal par la promesse d'autre chose derrière elle » (152).

Il devient l'objet et l'espace d'une construction subjective de l'enfant disparu. Il est en quelque sorte le corps par lequel la nouvelle vie de l'enfant se matérialise et s'exécute. De surcroît, cet objet « aurait également une fonction de porte-mémoire, de lieu dépôt de traces. Donc, s'approprier cet objet viserait dans ce cas à maintenir une relation fantasmatique avec le mort, tout en reconnaissant son absence » (Cuyenet 55). Le processus d'écriture résulte d'un



acte créatif qui « est une manière de faire passer l'expérience interne à la frontière contact » et « constitue une véritable aire transitionnelle » (Florent 167). Le père écrivain externalise ce qu'il ressent et partage ses émotions dans le but de retrouver le disparu et de réconcilier son identité fracturée. Ce processus assure la transition des affects : le père se désinvestit de sa relation avec l'enfant vivant en se réinvestissant dans le livre de deuil, porte-mémoire associé au présent. Le père forestien accepte que l'acte scriptural qu'il vient d'accomplir ait fait renaître sa fille en version papier : « J'ai fait de ma fille un être de papier. J'ai tous les soirs transformé mon bureau en un théâtre d'encre où se jouaient encore ses aventures inventées. Le point final est posé. J'ai rangé le livre avec les autres » (*L'enfant éternel* 399). L'acte scriptural lui permet « d'introduire un tiers médiateur dans la relation "fusionnelle" que le parent reforme avec l'enfant décédé » (Florent 167). Grâce au rite personnel et à la publication de son récit de soi, le père réorganise et rétablit une relation avec l'enfant qui n'a plus de corps, mais dont la présence est articulée désormais sur papier. Ainsi, à travers le livre, l'enfant continue de vivre éternellement aux côtés du père écrivain.

## Conclusion

Nous voici parvenus au terme d'un parcours initié par la constatation d'une lacune dans la recherche sur la littérature où apparaît la figure du père endeuillé et par l'interrogation sur les formes et l'efficacité des rites et des activités du deuil entrepris par ces hommes. Nous avons élaboré un corpus à base de textes français rédigés à la charnière des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Ces ouvrages appartiennent au genre de l'autofiction ; la fiction se manifeste, à des degrés variables suivant les textes, mais l'événement déclencheur et bouleversant — la mort de l'enfant — reste ancré dans la réalité. Pour tous les parents endeuillés, la mort arrête le temps chronologique et marque le début d'un nouveau calendrier. Elle remet aussi en question la possibilité d'un futur heureux puisque le décès de l'enfant renverse l'ordre généalogique de la mort. Les pères endeuillés de notre corpus emploient des rites et utilisent le dispositif rituel ainsi que la culture matérielle. Nous avons constaté que certains mêmes éléments et stratégies similaires reviennent dans plusieurs des textes, et ce malgré les conditions et les situations différentes qui entourent la mort de l'enfant. Cependant, nous pouvons nous demander s'il y a un moyen idéal pour faire le deuil d'un enfant. La réponse est non.

Les pères rassemblent soigneusement une collection d'objets, de photos et de vidéos qui mettent en valeur l'enfant dans des lieux spécifiques afin de combler le vide et maintenir les liens entre l'ici et l'ailleurs, le présent et le passé, le père et l'enfant. Ils fréquentent des espaces où le décor symbolise et matérialise le défunt. Ils apportent une attention particulière à ces effets, comme la pierre tombale, comme si cet objet représentait véritablement le corps du disparu. Dès lors, ils choisissent de l'enjoliver en le nettoyant et en y déposant des fleurs.

Ils doivent redéfinir le rôle de ces lieux, surtout dans la chambre de l'enfant, dans leur vie. Certains pères les transforment en lieu de commémoration où la mémoire est figée dans le passé alors que d'autres s'engagent à faire de cet espace un lieu vivant où le souvenir s'anime et où ils peuvent activement travailler avec le souvenir de leur enfant. La proximité de la maison et de la chambre est insupportable pour le père chez Forest, qui décide de s'en éloigner. Néanmoins, il y retourne et vit une surcharge sensorielle qui tient de l'hallucination. Chaque père vit différemment sa relation aux espaces, mais il est clair que les activités qu'ils y pratiquent ont toutes la fonction de maintenir la présence et la mémoire de l'enfant.

Quant à leur rapport aux objets à l'intérieur de ces espaces, les pères se débarrassent de ceux qui blessent ou qui sont associés à une période ou un moment difficile. C'est ce que le narrateur de *Tristan* nous donne à voir après le suicide du fils. Ils en donnent d'autres, parfois en les plaçant dans la tombe ou dans le cercueil pour accompagner l'enfant, ou aux proches du disparu. Toutes ces actions extériorisent le lien indéfectible entre les vivants et les morts. Cela dit, la plupart des objets sont précieusement conservés, car ils donnent forme à l'enfant. Ces vestiges bien gardés sont effectivement comme des restes du défunt, des reliques et des fétiches et ils assurent un lien avec le trépassé. Ils ne sont donc jamais détruits. Même lorsqu'ils ne sont pas exposés dans la chambre ou dans un autre lieu de commémoration, ils sont conservés de façon sécuritaire en les protégeant de tout danger ou destruction. Le corps de l'enfant, lui, est supplanté par des objets symboliques puisqu'il doit être enterré ou crématisé. Les pères s'investissent dans toutes représentations physiques de l'enfant, y compris les photos.

Pour vaincre l'oubli, les pères conservent et consultent les images photographiques de l'enfant. Même si celles-ci rappellent l'absence du défunt, elles sont affichées pour le réconfort qu'elles fournissent. Les pères se sentent si bien accompagnés de leur enfant lorsqu'ils le voient qu'ils entament des conversations imaginaires avec le disparu. Qu'elle soit en petit ou en grand format, la photo remplace l'enfant. Les agrandissements donnent une nature et une dimension réaliste alors que les petites photos condensent le pouvoir identitaire de l'enfant et renvoient à la relique. Plusieurs pères endeuillés adoptent une pratique peu commune de nos jours, celle de prendre des photographies du cadavre de l'enfant. Parfois, la mort que ces images illustrent est si insupportable que le père les retouche pour effacer l'absence et les marques du temps qui passe. La production et la projection de vidéos mémorielles ravivent le souvenir de l'enfant pendant un instant et permettent au père de le retrouver comme il était avant les événements tragiques. Toutes les images servent à faire acte de mémoire : elles empêchent l'oubli, concrétisent les relations au-delà de la mort.

Tous ces rites et ces activités encouragent le père à retrouver sa voix. Il apprend graduellement à rejeter la chape de silence imposée par la société qui craint la mort. Certains affichent ouvertement leurs émotions alors que d'autres respectent les stéréotypes genrés et se réfugient pour pleurer, par exemple. Pour affronter leur nouveau monde, ils doivent rétablir un vocabulaire qui le reflète : quelques mots deviennent obsolètes alors que d'autres s'introduisent dans le vocabulaire quotidien. Avant d'assumer leur propre voix, ils prennent force en s'alliant à la communauté de pères endeuillés. La réflexion sur l'acte scriptural révèle alors l'amour profond, inconditionnel et infini que le père éprouve pour l'enfant.

Enfin, ce processus aboutit à une création littéraire qui comme les autres objets, facilite la transition vers une vie sans enfant.

Il n'est pas possible de guérir de la mort d'un enfant, peu importe le nombre de rites accomplis, d'espaces visités et nettoyés, d'objets conservés, de photos consultées et de tentatives de communication. Malgré la pluralité d'approches utilisées (souligner la communauté de pères endeuillés, faire parler l'enfant, se distancier de la tragédie, utiliser des euphémismes pour parler de la mort, préciser le passage du temps, revenir sur les événements, etc.), le résultat est le même : l'enfant n'est plus. Ces rituels, quel que soit le degré de personnalisation et d'individualisation, ne font que légèrement soulager le chagrin. Les pères endeuillés portent tous des cicatrices psychiques de cette perte. Depuis la mort de leurs enfants, chacun de leurs gestes sert les mêmes fins : le souvenir. Dans ce sens, les pères endeuillés jouent le rôle de conservateur d'un musée personnel voué à la mémoire de l'enfant.

Notre thèse nous a permis de comprendre comment les différentes activités dépendent les unes des autres pour progresser dans le travail du deuil. Il faut d'abord un espace où stocker les objets, où se laisser aller aux souvenirs que les objets éveillent. Ces espaces créent une topographie mémorielle qui stimule la commémoration et le resurgissement du passé : les pères entreprennent des rites dans ces lieux pour concrètement marquer leur engagement envers l'enfant malgré la mort. Ils doivent ensuite aborder la culture matérielle et faire des choix quant aux effets personnels de l'enfant afin de créer et d'alimenter un environnement qui ménage la possibilité d'une renaissance. Le parent se sent accompagné et soutenu par les objets qu'il choisit de conserver puisque ceux-ci évoquent de bons souvenirs ; il ressent dès

lors davantage la présence de l'enfant et s'estime en mesure de communiquer avec lui. Les photographies manifestent une représentation tactile et surtout visuelle à l'image du disparu ; dans son travail de deuil, le père s'appuie sur elles parce qu'elles sont un intermédiaire à l'enfant. Les photos et les vidéos confirment l'existence de l'enfant, lui accordent une image, un dynamisme et une voix au-delà de la mort. L'enfant existe donc malgré la mort.

D'ailleurs, elles articulent le lien entre le profane et le sacré, l'ici et l'ailleurs, le passé et le présent. Elles marquent vraisemblablement le tournant dans la relation : le père peut imaginer un rapport avec son enfant défunt qui passe par la culture matérielle. L'enfant n'est pas relégué au passé, mais mène une existence hors du temps, hors de l'espace, hors du profane. Bref, il est éternel. La quête de l'enfant par le travail de deuil porte ses fruits : certes, le père ne retrouve pas l'enfant tel qu'il était avant la mort, mais il réussit à renouer un rapport durable qui manifestement persistera jusqu'à la mort du père. Les analyses menées dans cette thèse invitent à conclure que les pères porteront le fardeau de la perte d'un enfant avec eux pour le reste de leur vie, mais que les rites qu'ils entreprennent dès l'annonce de la mort posent les jalons pour une nouvelle relation qui s'exprime par la culture matérielle dans un théâtre commémoratif unique à l'enfant et que le produit de cette communication, le livre lui-même apparaît comme une extension de cette existence, signe d'un amour et d'une relation éternels.

Pendant l'écriture de notre thèse, nous n'avons pas pu effectuer certaines études et des prolongements dont la pertinence apparaissait au fil de l'avancée de nos travaux. Pour éviter de nous écarter trop de notre propos, nous avons choisi de ne pas aborder ces nouvelles pistes ; or, il nous apparaît maintenant nécessaire de les évoquer. En premier lieu, nous nous

sommes imposé des limitations afin de restreindre notre corpus au contexte français et à l'expérience masculine de la perte d'un enfant au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Cependant, cette expérience dépasse tous les cadres socioculturels. Est-ce que le travail de deuil et les rites varient selon le pays d'origine du père ? Est-ce que la perte d'un enfant dans le monde occidental est vécue de la même façon que dans le monde oriental ? Une étude comparative entre des pertes similaires relatées par des pères québécois,<sup>123</sup> par exemple, ou encore par des pères qui parlent d'autres langues pourrait offrir un aperçu plus complet de ce que vivent ces hommes. Il serait intéressant de relever les différences culturelles autour du deuil. D'ailleurs, nous aurions pu lever la restriction temporelle et étudier la perte d'un enfant du point de vue paternel à travers l'histoire. À quelques moments au cours de cette étude nous avons brièvement abordé l'impact de la communauté de pères endeuillés sur les hommes qui subissent une telle disparition au XXI<sup>e</sup> siècle. Une étude diachronique de la littérature masculine permettrait d'observer l'évolution — s'il y en a — des attitudes face à la mort d'un enfant, des rites et des activités entrepris ainsi que leurs conséquences et leurs bienfaits sur le père endeuillé.

En deuxième lieu, nous nous sommes concentrée uniquement sur l'expérience masculine, sachant que le point de vue maternel faisait déjà l'objet de plusieurs études. Cependant, mettre en parallèle ces deux perspectives pourrait fournir des réponses à plusieurs interrogations : comment se manifeste l'expérience sexospécifique dans la littérature ? Est-ce que les mères endeuillées emploient des stratégies discursives et énonciatives qui diffèrent de celles utilisées par les pères endeuillés ? Quelles formes prennent leurs textes ? Les

---

<sup>123</sup> Nous pensons notamment à Christian Tétreault, auteur québécois de *Je m'appelle Marie* (2007) et *Trois fils et un ange* (2009).

personnages féminins sont-ils contraints aux mêmes rites que leurs homologues masculins, et si oui, de quelles façons est-ce que ces exigences surgissent dans les ouvrages ? Un projet susceptible d'éclairer les caractéristiques (dis)semblables serait un travail comparatif de textes rédigés par la mère et le père endeuillés d'un même enfant décédé. De cette façon toutes les spécificités liées aux contextes culturel et temporel sont les mêmes ce qui permet de cerner uniquement les particularités sexospécifiques. Quelques recherches non exhaustives dévoilent cependant que ce type de livre est rare.<sup>124</sup>

En troisième lieu, nous aurions souhaité faire preuve d'une exhaustivité plus profonde quant au rapport entre le type de mort et la forme littéraire choisie, mais cela dépassait les cadres de notre recherche. Plus précisément, nous aurions pu envisager notre projet en termes de type de mort pour voir si la fiction s'introduit davantage dans les textes où la mort était accidentelle ou subite ou lorsqu'elle était attendue ou annoncée (cancer, maladie dégénérative, par exemple). Comparer ces textes avec ceux où il s'agit d'un suicide, par exemple, pourrait révéler le degré de fiction présent dans les procédés discursifs et énonciatifs. Est-ce que les pères qui savent que leur enfant avance vers la mort écrivent différemment de ceux qui apprennent la surprenante et triste nouvelle ? Est-ce que les rites qu'ils suivent sont les mêmes ou est-ce qu'ils sont spécifiques au type de décès ?

Enfin, si les narrateurs des textes de notre corpus font parfois mention de leurs enfants vivants, ils ne développent pas en grands détails ce en quoi consistent ces relations après la

---

<sup>124</sup> En effet, nous n'avons trouvé qu'un seul exemple de « témoignage écrit à deux voix » : *La vie quand même. Survivre et renaître après la mort de son enfant* (2013) rédigé par Elisabeth et Eric De Gentil-Baichis. Toutefois, il s'agit moins d'un texte littéraire et plus d'un témoignage informatif qui « vis[e] à la fois, un public touché par le deuil, les professionnels de l'accompagnement et aussi toutes les personnes en quête d'humanité et de sens » (quatrième de couverture). Des recherches plus approfondies sont nécessaires pour dresser un corpus littéraire qui se prête à une telle étude.



mort. Comment est-ce que la relation entre le père et ses autres enfants se transforme après la mort d'un frère ou d'une sœur ? D'ailleurs, nous aurions pu étudier la perte d'un seul jumeau dans la littérature masculine,<sup>125</sup> ou de plusieurs enfants. Peu importe la perspective adoptée, lorsqu'il s'agit du décès d'un enfant, la perte est ressentie profondément pour les parents. Ils portent cette peine et ne s'en remettent jamais réellement, mais ils apprennent à vivre avec parce que le travail de deuil est un travail à vie. Le père dans le texte *Il est où, Ferdinand ?* résume avec justesse pourquoi les pères endeuillés doivent se lancer à nouveau dans la vie malgré la perte de l'enfant : « « Je vais commencer à apprendre à vivre dans un autre monde [...] que ta disparition va m'aider à appréhender, va m'aider à comprendre, va m'aider à vivre, différemment, mais vivre quand même puisque je suis toujours parmi les vivants » (14).

---

<sup>125</sup> Les textes de Christian Tétreault, *Je m'appelle Marie* (2007) et *Trois fils et un ange* (2009), et d'Olivier Frébourg, *Gaston et Gustave* (2011), par exemple, mettent en scène un père ayant perdu un de ses jumeaux.

## Bibliographie

### Corpus littéraire principal

- Chambaz, Bernard. *Dernières nouvelles du martin-pêcheur*. Paris : Flammarion, 2014.
- . *Martin cet été*. Paris : Julliard, 1994.
- Chesnais, Patrick. *Il est où, Ferdinand ? Journal d'un père orphelin*. Neuilly-sur-Seine : Lafon, 2008.
- Consigny, Thierry. *La mort de Lara*. Paris : Flammarion, 2006.
- Couderc, Claude. *Adrien hors du silence*. Paris : Presses de la Renaissance, 2000.
- . *Lettres à mon fils dans l'invisible*. Paris : Picollec, 2004.
- . *Reste encore un peu*. Chaintreaux : Éditions France-Empire monde, 2013.
- Delaroche, Philippe. *La gloire d'Inès*. Paris : Stock, 2016.
- Forest, Philippe. *L'enfant éternel*. Paris : Gallimard, 1997.
- . *Toute la nuit*. Paris : Gallimard, 1999.
- Mény, Didier. *Tristan*. Nantes : Escarbille, 2008.
- Pourquery, Didier. *L'été d'Agathe*. Paris : Grasset, 2016.
- Rostain, Michel. *Le Fils*. Paris : Oh, 2011.

## Sources secondaires, critiques et théoriques

« Dijon : Didier Mény publie son troisième ouvrage ». *Le Bien public*, 28 juillet 2013, n.p.

[En ligne] : <https://www.bienpublic.com/grand-dijon/2013/07/28/dijon-didier-meny-publie-son-troisieme-ouvrage>.

« Jean-Michel Bouvier, le combat pour la vérité d'un père "désenfanté" ». *Huffington Post*

*Québec*, 26 mars 2014, n.p. [En ligne] : [https://quebec.huffingtonpost.ca/2014/03/26/jean-michel-bouvier-le-c\\_n\\_5039497.html](https://quebec.huffingtonpost.ca/2014/03/26/jean-michel-bouvier-le-c_n_5039497.html).

Abalain, Hervé. *Histoire du Pays de Galles*. Paris : Éditions Jean-Paul Gisserot, 1993.

Aberbach, David. *Surviving Trauma. Loss, Literature and Psychoanalysis*. Londres : Yales University Press, 1989.

Abid, Nadia. *Les ateliers d'écriture : une expérience sociale diversifiée*. Thèse de doctorat.

Université Paris-Est Spécialité Sciences de l'Éducation, Laboratoire Interdisciplinaire de recherche sur les transformations des pratiques éducatives et des pratiques sociales (LIRTRES), 2016.

Adler, Laure. *À ce soir*. Paris : Gallimard, 2001.

Allam, Malik. *Journaux intimes. Une sociologie de l'écriture personnelle*. Paris :

L'Harmattan, 1996.

Allouch, Jean. *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*. Paris : Éditions Epel, 1995.

Ariès, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Âge à nos jours*.

Paris : Éditions du Seuil, 1975.

---. *Images de l'homme devant la mort*. Paris : Seuil, 1983.

---. *L'homme devant la mort*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

Arnett, Jeffrey. « Emerging Adulthood. A Theory of Development From the Late Teens Through the Twenties » *American Psychologist* 55.5 (2000) : 469-480.

Artières, Philippe. *Au fond*. Paris : Seuil, 2016.

- Ash, Juliet. « Memory as Objects » dans Pat Kirkham (dir.). *The Gendered Object*. Manchester : Manchester University Press, 1996, 219-224.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992.
- Babin, Marc. « Parole en fin de vie, parole et faim de vivre » *Jusqu'à la mort accompagner la vie* 113.2 (2013) : 25-34.
- Bach, Raymond E. *The Sacrificial Child : A Phenomenological Study of a Literary Theme*. Thèse de doctorat. Stanford University, 1988.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, [1957] 1961, livre numérisé par Daniel Boulognon, [En ligne] : <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>.
- Bacqué, Marie-Frédérique. *Deuil et santé*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1997.
- . « Deuils et traumatismes » *Annales Médico Psychologiques – Revue psychiatrique* 164.4 (2006) : 357-363.
- . « Du cadavre traumatogène au corps mort symboligène » *Études sur la mort* 129.1 (2006) : 59-68.
- . « Les vertus psychologiques des rites funéraires » dans Marie-Frédérique Bacqué (dir.). *Mourir aujourd'hui. Les nouveaux rites funéraires*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1997, 245-274.
- . « Voir ou ne pas voir le corps du défunt » *Jusqu'à la mort accompagner la vie* 121.2 (2015) : 73-82.
- Bacqué, Marie-Frédérique et Michel Hanus. *Le deuil*. Paris : Presses universitaires de France, 2000.
- Barbier, Brigitte. *Là où tu es je ne suis pas*. Paris : L'Harmattan, 2014.
- Bardèche, Marie-Laure. *Le principe de répétition. Littérature et modernité*. Paris : L'Harmattan, 1999.

- . « Voir ou ne pas voir le corps du défunt » *Jusqu'à la mort accompagner la vie* 121.2 (2015) : 73-82.
- Barthes, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard/Seuil, 1980.
- Baudelle, Yves. « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle » *Protée* 31.1 (2003) : 7-26.
- Baudrillard, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard, 1976.
- . *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968.
- Baudry, Patrick. *La place des morts*. Paris : Armand Colin, 1999.
- . « La ritualité funéraire » *Hermès* 43 (2006) : 189-194.
- . « Le sens de la ritualité funéraire » dans Marie-Frédérique Bacqué (dir.). *Mourir aujourd'hui. Les nouveaux rites funéraires*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1997, 223-244.
- . « Travail du deuil, travail de deuil » *Études* 11 (2003) : 475-482.
- Belting, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard, 2004.
- Bennett, Alice. « Unquiet Spirits : Death Writing in Contemporary Fiction » *Textual Practices* 23.3 (2009) : 463-479.
- Bergez, Daniel, Violaine Géraud, et Jean-Jacques Robrieux. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris : Armand Colin, 2005.
- Bersay, Claude. « La crémation » *Études sur la mort* 125.1 (2004) : 91-96.
- Berthod, Marc-Antoine. « Entre psychologie des rites et anthropologie de la perte » *Journal des anthropologues* 116-117 (2009) : 159-180.
- Berthod, Marc-Antoine et Antonio Magalhães de Ameilda. *Vivre un deuil au travail. La mort dans les relations professionnelles*. Lausanne : Presses universitaires romandes, 2011.
- Besanceney, Jean-Claude. « Évolution des rites catholiques du deuil et nouvelles pratiques rituelles » dans Marie-Frédérique Bacqué (dir.). *Mourir aujourd'hui. Les nouveaux rites funéraires*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1997, 167-196.

- Binet, Alfred. *Le fétichisme dans l'amour*. Paris : Éditions Payot & Rivages, [1887] 2001.
- Bizzozero, Vittorio. *L'univers des odeurs. Introduction à l'olfactologie*. Genève : Éditions Médecine et Hygiène, 1997.
- Bosco, Gabriella. « Philippe Forest et la tierce forme, ou bien le roman (auto)critique » *Revue italienne d'études françaises* 8 (2018) : n.p. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/rief/2054>.
- Bowlby, John. *Attachment and loss vol. 3 Loss: Sadness and Depression*. New York: Basis Books, 1980.
- Boyle, Frances. *Mothers Bereaved by Stillbirth, Neonatal Death or Sudden Infant Death Syndrome. Patterns of Distress and Recovery*. Aldershot (UK): Ashgate Publishing, 1997.
- Brière, Emilie. *Écrire la souffrance de l'enfant au tournant du XXIe siècle : le récit à l'épreuve de l'innommable*. Thèse de doctorat. Université de Montréal et Université Charles-de-Gaulle-Lille-3, 2011.
- Brohm, Jean-Marie. *Figures de la mort. Perspectives critiques*. Paris : Beauchesne, 2008.
- . « Louis-Vincent Thomas et l'anthropologie de la vie », préface à Louis-Vincent Thomas. *Les chairs de la mort. Corps mort, Afrique*. Paris : Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 2000.
- Bussièrès, Luc. *Évolutions des rites funéraires et du rapport à la mort dans la perspective des sciences humaines et sociales*. Thèse de doctorat. Université Laurentienne (Sudbury, Canada), 2009.
- Carrère, Emmanuel. *D'Autres vies que la mienne*. Paris : POL, 2009.
- Caute, Adeline. *Maternité et sacrifice dans le récit au féminin français, québécois et américain 1945-1968*. Paris : Éditions Classiques Garnier, 2018.
- Chambaz, Bernard. *Été*. Paris : Flammarion, 2005.
- . *Été II*. Paris : Flammarion, 2010.
- . *Etc*. Paris : Flammarion, 2016.

---. *Entre-Temps*. Paris : Flammarion, 1997.

---. *Un autre Eden*. Paris : Seuil, 2019.

Chassagnol, Monique. « Naissance et renaissances d'un personnage et d'une histoire » dans Monique Chassagnol. *Peter Pan*. Paris : Autrement, 2010, 12-45.

Chastagnol, André. « Autour de la mort de saint Martin » *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* (1984) : 134-140.

Chatel, Tanguy. « Appel de l'au-delà ou appel à l'au-delà ? » *Jusqu'à la mort accompagner la vie* 121.2 (2015) : 83-88.

Chaudier, Stéphane. « Désir de deuil et défaut du rite. La littérature contemporaine face à la mort d'un proche » *Les Lettres Romanes* 67.1-2 (2013) : 105-126.

Chevalier, Sandy. *La mise en scène de la mort aujourd'hui*. Thèse de maîtrise. Université Laval, 2010.

Choron, Jacques. *La mort et la pensée occidentale*. Paris : Payot, 1969.

Clavandier, Gaëlle. *Sociologie de la mort*. Paris : Armand Colin, 2009.

Clerget, Joël. « Un bébé meurt, des parents pleurent, douleur du deuil » *Spirale* 31.4 (2004) : 89-104.

Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram, 2003.

---. *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS. [En ligne] : <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>.

Connolly Baker, Kathleen et Nicholas Mazza. « The Healing Power of Writing : Applying the Expressive/Creative Component of Poetry Therapy » *Journal of Poetry Therapy* 17.3 (2004) : 141-154.

Cottret, Bernard et Lauric Henneton. « La commémoration, entre mémoire prescrite et mémoire proscrite » dans Bernard Cottret et Lauric Henneton (dir.). *Du bon usage des*

- commémorations, Histoire, mémoire et identité, XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, 14-15.
- Coq, Jean-Michel, Hélène Romano et Régine Scelles. « La mort d'un enfant : processus de deuil dans le groupe familial » *Neuropsychiatrie de l'Enfance et de l'Adolescence* 59.6 (2011) : 356-361.
- Crohas Commans, Julie. *Le jeu du père. Narrations paternelles dans le roman français contemporain*. Genève : Librairie Droz, 2019.
- Cuyenet, Patrice. « La reconnaissance dans l'héritage » *Le Divan familial* 20.1 (2008) : 47-59.
- Dällenbach, Lucien. « Intertextes et autotexte » *Poétique* 27 (1976) : 282-296.
- Darrieussecq, Marie. *Tom est mort*. Paris : P.O.L., 2007.
- Dassié, Véronique. *Objets d'affection. Une ethnologie de l'intime*. Paris : Éditions du CTHS, 2010.
- Daull, Sophie. *Camille, mon envolée*. Paris : Philippe Rey, 2016.
- . *La Suture*. Paris : Philippe Rey, 2015.
- Dauzat, Albert. « Enfant ». *Dictionnaire étymologique de la langue française*. (1938) : 279.
- Davies, Douglas. *Death, Ritual, And Belief*. London : Cassell, 1997.
- De Brosses, Charles. *Du culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Négrite*. s.n. : s.n., 1760, Gallica : Bibliothèque nationale de France. [En ligne] : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106440f/fl.image>.
- . *Histoire des navigations aux terres australes*. Paris : s.n., 1756, Gallica : Bibliothèque nationale de France. [En ligne] : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k751404.image>.
- De Gentil-Baichis, Elisabeth et Eric De Gentil-Baichis. *La vie quand même. Survivre et renaître après la mort de son enfant*. Lyon : Chronique Sociale, 2013.
- De La Tour, Charlotte et Louis-Aimé Martin. *Le langage des fleurs*. 9<sup>e</sup> édition. Paris : Garnier Frères, [1858] 1861, Gallica : Bibliothèque nationale de France. [En ligne] :



<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k937429t.r=Le%20langage%20des%20fleurs?rk=21459;2>.

- Debiais, Vincent. « La poétique de l'image. Entre littérature classique et épigraphe médiévale » *Veleia* 29 (2012) : 43-53.
- Déchaux, Jean-Hugues. « L'«intimisation» de la mort » *Ethnologie française* 30.1 (2000) : 153-162.
- . « La fin du culte des morts ? » dans Jean-Hugues Déchaux, Michel Hanus et Frédéric Jésus (dir.). *Les familles face à la mort. Entre privatisation et resocialisation de la mort*. Bègles (France) : L'esprit du temps, 1998, 279-291.
- . *Le souvenir des morts. Essai sur le lien familial*. Paris : Presses universitaires de France, 1997.
- . « Les liens du souvenir » dans Marie-Odile Mergnac (dir.). *La Généalogie : une passion française*. Paris : Autrement, 2003, 54-68.
- . « Un nouvel âge du mourir : La mort en soi » *Recherches sociologiques* 32.2 (2001) : 79-100.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France, 1968.
- Delteil, Gérard. « Rites, lieux de mémoire » *Études théologiques et religieuses* 70 (1995) : 229-239.
- Demoule, Jean-Paul. « Qu'est-ce qu'une maison ? » *Rue Descartes* 43.1 (2004) : 104-111.
- Deseiligny, Oriane. « Du journal intime au blog : quelles métamorphoses du texte ? » *Communication et langages* 155 (2008) : 45-62.
- Desesquelles, Isabelle. *Je voudrais que la nuit me prenne*. Paris : Éditions Belfond, 2018.
- Develey, Alice. « «Parange», un néologisme pour dire le deuil des parents ». *Le Figaro*, 27 avril 2018. n.p. [En ligne] : <http://www.lefigaro.fr/langue-francaise/actu-des->

[mots/2018/04/27/37002-20180427ARTFIG00029-parange-un-neologisme-pour-dire-le-deuil-des-parents.php](https://mots/2018/04/27/37002-20180427ARTFIG00029-parange-un-neologisme-pour-dire-le-deuil-des-parents.php).

Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris : Éditions Galilée, 1977.

---. « Les points sur les "i" » dans Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.). *Genèse et Autofiction*. Louvain-la-Neuve (Belgique) : Academia-Bruylant, 2007, 53-65.

Dousset, Christine. « Paraître du deuil, d'un lieu à l'autre. Les veuves en Midi toulousain au XVIII<sup>e</sup> siècle » *Apparence(s) : Histoire et culture du paraître* 4 (2012) : n.p. [En ligne] : <http://apparences.revues.org/1156>.

Drillon, Jacques. *Traité de la ponctuation française*. Paris : Gallimard, 1991.

Drivet, Aurélie. *Un hiver au printemps. Et si l'hôpital était bienveillant avec les mamans ?*. Rennes : Presses de l'EHESP, 2017.

Dufour, Marie-Pierre et Suzanne-Geneviève Chartrand. « Enseigner le système de la ponctuation » *Le français aujourd'hui* 187.4 (2014) : 91-99.

Duprat, Annie. *Images et histoire : outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*. Paris : Éditions Berlin Sup, 2007.

Durkheim, Émile. *Le suicide*. Paris : Presses universitaires de France, [1897] 2004.

---. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris : Presses universitaires de France, [1912] 1990.

Ego, Renaud. « Le participe passé » *La pensée de Midi* 15.2 (2005) : 97-98.

Ernaux, Annie. *L'événement*. Paris : Gallimard, 2000.

Étoc-Demazy, Gustave François. *Recherches statistiques sur le suicide*. Paris : Baillière, 1844.

---. « Sur la folie dans la production du suicide » *Annales médico-psychologiques* 7 (1846) : 338-362.

Feinberg, Joel. « The Mistreatment of Dead Bodies » *The Hastings Center* 15.1 (1985) : 31-37.

- Ferreyrolles, Gérard. « L'épistolaire, à la lettre » *Littératures classiques* 71.1 (2010) : 5-27.
- Feuillet, Michel. *Le lexique des symboles chrétiens*. Paris : Presses universitaires de France, 2017.
- Florent, Marie-José. « Créativité et travail de deuil » *Revue Gestalt* 21 (2001) : 157-175.
- Forest, Philippe. *Crue*. Paris : Gallimard, 2016.
- . *L'Oubli*. Paris : Gallimard, 2018.
- . *Le Roman infanticide. Dostoïevski, Faulkner, Camus : Essai sur la littérature et le deuil, Allaphbed 5*. Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2010.
- . *Le roman, le Je*. Nantes : Éditions Pleins Feux, 2001.
- . *Le roman, le réel et autres essais, Allaphbed 3*. Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2007.
- . *Sarinagara*. Paris : Gallimard, 2004.
- . *Tous les enfants sauf un*. Paris : Gallimard, 2007.
- Fouré, Hélène et Robert Fouré. « Les légumes dans la littérature » *The French Review* 6.4 (1931) : 451-460.
- Frébourg, Olivier. *Gaston et Gustave*. Paris : Mercure de France, 2011.
- Freud, Sigmund. « Deuil et mélancolie » dans Jean Laplanche (dir.). *Œuvres complètes. Psychanalyse Volume XIII 1914-1915*. Traduit en 1968 par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis. Paris : Presses universitaires de France, ([1915] 1988) : 261-278.
- . « Pour introduire le narcissisme » dans Jean Laplanche (dir.). *Œuvres complètes. Psychanalyse Volume XII 1913-1914*. Traduit en 1969 par Jean Laplanche. Paris : Presses universitaires de France, ([1915] 1988) : 213-245.
- . *Totem et tabou*. Traduit en 1923 par Samuel Yankélévitch. Édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, [1912] 2001. [En ligne] : [http://classiques.ugac.ca/classiques/freud\\_sigmund/totem\\_tabou/totem\\_et\\_tabou.pdf](http://classiques.ugac.ca/classiques/freud_sigmund/totem_tabou/totem_et_tabou.pdf).

- . « Trois essais sur la théorie sexuelle » dans Jean Laplanche (dir.). *Œuvres complètes. Psychanalyse Volume VI 1901-1905*. Traduit en 1987 par Philippe Koeppel. Paris : Presses universitaires de France, ([1905] 1987) : 59-181.
- Freyssenet, Marie-Geneviève. « Ce n'est pas de la petite bière, ce ne sont donc pas des petits vœux » dans Marie-Frédérique Bacqué (dir.). *Mourir aujourd'hui. Les nouveaux rites funéraires*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1997, 75-117.
- Garrigues, Emmanuel. « La photographie comme trace » *Reviista de dialectologia y tradiciones populares* 53.1 (1998) : 79-94.
- Gamba, Fiorenza. « Faire le deuil par l'image. Les idiographies rituelles de commémoration sur YouTube » *Revue des Sciences Sociales* 54.1 (2015) : 72-79.
- Gasparini, Philippe. « Autofiction vs Autobiographie » *Tangence* 97 (2011) : 11-24.
- . *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, 2004.
- Gaubatz, Matthew et Robert Ulichney. « Automatic red-eye detection and correction » *International Conference on Image Processing. IEEE*. 1 (2002) : 804-807.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- . *Seuils*. Paris : Éditions Le Cercle point, [1987] 2002.
- Girard, Alain. « Le journal intime, un nouveau genre littéraire » *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 17.1 (1965) : 99-109.
- Goody, Esther. *Questions and politeness*. Cambridge : Cambridge University Press, 1978.
- Gorer, Geoffrey. *Ni pleurs ni couronnes. Précédé de Pornographie de la mort*. Traduit par Hélène Allouch. Paris : E.P.E.L., 1995.
- . « The Pornography of Death » *Encounter* 4 (1955) : 49-52.
- Gosseries, Axel. « A-t-on des obligations envers les morts ? » *Revue Philosophique de Louvain* 101.1 (2003) : 80-104.
- Grell, Isabelle. *L'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2014.

- Grojnowski, Daniel. *Photographie et langage*. Paris : José Corti, 2002.
- Guerry, André-Michel. *Essai sur la statistique morale de la France*. Paris : Crochard, 1833.  
 [En ligne] : <https://archive.org/stream/essaisurlastatis00gueruoft#page/n13/mode/2up>.
- Halbwachs, Maurice. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Presses universitaires de France, [1925] 1952.
- . *Les causes du suicide*. Paris : Presses universitaires de France, [1930] 2002.
- Hallam, Elizabeth et Jenny Hockey. *Death, Memory and Material Culture*. Oxford : Berg Publishers, 2001.
- Hanus, Michel. « Évolution du deuil et des pratiques funéraires » *Études sur la mort* 121.1 (2002) : 63-72.
- . « Face à la mort, des ritualités nouvelles » *Revue Laennec* 52.4 (2004) : 32-42.
- . *La mort retrouvée*. Paris : Éditions Frison-Roche, 2000.
- . « Le cadavre crématisé » *Études sur la mort* 129.1 (2006) : 133-143.
- . *Les deuils dans la vie : deuil et séparation chez l'adulte, chez l'enfant*. Paris : Éditions Maloine, 1994.
- . « Les particularités du deuil après suicide » *Études sur la mort* 127.1 (2005) : 49-58.
- . « Les traces des morts. Nécessité pour les proches et pour la société de savoir où se trouvent le corps ou les cendres des défunts » *Études sur la mort* 132.2 (2007) : 39-44.
- . « Paroles, pratiques, rites et rituels » *Études sur la mort* 114 (1998) : 5-16.
- Havercroft, Barbara. « Cette mort-là : L'écriture du deuil chez Camille Laurens » dans , Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pacal Riendeau (dir.). *Le roman français de l'extrême contemporain*. Montréal : Éditions Nota bene, 2010, 319-342.
- . « Les traces vivantes de la perte » *Voix et Images* 36.1 (2010) : 79-95.
- Héas, Corrine et Stéphane Héas. « Les rituels thérapeutiques de séparation : le travail de deuil lors de la perte accidentelle d'un enfant » *Thérapie Familiale* 28.2 (2007) : 101-120.

- Hétu, Jean-Luc. *Psychologie du mourir et du deuil*. Montréal : Méridien, 1989.
- Hintermeyer, Pascal. « Morts en exemple. Inscription des défunts dans la mémoire collective » dans Frédéric Lenoir et Jean-Philippe de Tonnac (dir.). *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*. Paris : Bayard, 2004, 1626-1639.
- Hoeck, Léo. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris : Mouton, 1981.
- Howarth, Glennys et Olivier Leaman. *Encyclopedia of Death and Dying*. New York : Routledge, 2002.
- Hugo, Victor. *L'année terrible*. Paris : A. Lemeure, 1872.
- . *Les Contemplations*. Paris : Hachette, [1856] 1922.
- Iacono, Alfonso M. *Le fétichisme : Histoire d'un concept*. Paris : Presses universitaires de France, 1992.
- Isambert, François-André. *Rite et efficacité symbolique : essai d'anthropologie sociologique*. Paris : Éditions du Cerf, 1979.
- Jacob, Didier. « Amélie Nothomb : “Je suis toujours enceinte” ». *Bibliobs*, 20 septembre 2014. n.p. [En ligne] : <https://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2014/20140917.OBS9398/amelie-nothomb-je-suis-toujours-enceinte.html>.
- Jankélévitch, Vladimir. *La mort*. Paris : Flammarion, 1977.
- Jaubert, Anna. « Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote » *Langue française* 160.4 (2008) : 105-116.
- Jaussi, Sophie. « D'une marge l'autre : écrire au seuil de l'impossible » dans Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann (dir.). *Philippe Forest, une vie à écrire*. Paris : Gallimard, 2018, 39-54.

- Jefferson, Ann. « Hugo — Les Contemplations : La Vie et la Mort et une poésie en expansion » dans Ann Jefferson (dir). *Le défi biographique : la littérature en question*. Traduit par Cécile Dubouyt. Paris : Presses universitaires de France, 2012, 167-184.
- Jeffrey, Denis. *Éloge des rituels*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2003.
- . *Jouissance du sacré*. Paris : Armand Colin, 1998.
- Jennings Craig, Elizabeth. *Victor Hugo's Private Sphere : Family and Honor in the Exile Novels*. Thèse de doctorat. University of North Carolina à Chapel Hill, 1999.
- Jonas, Irène. « La photographie de famille au temps du numérique » *Enfances, Familles, Générations* 7 (2007) : n.p. [En ligne] : <https://www.erudit.org/en/journals/efg/2007-n7-efg2110/017789ar/>.
- Julien Marie-Pierre et Céline Rosselin. *La culture matérielle*. Paris : Éditions La Découverte, 2005.
- Julier-Costes, Martin. « La mort d'un proche : paroles et corps face à l'absence » dans Denis Jeffrey et Jocelyn Lachance (dir.). *Codes, Corps et Rituels dans la culture jeune*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2012, 63-70.
- Julliand, Anne-Dauphine. *Deux petits pas sur le sable mouillé*. Paris : Éditions des Arènes, 2013.
- Kachoyeanos, Mary et Florence E. Selder. « Life Transitions of Parents at the Unexpected Death of a School-age and Older Child » *Journal of Pediatric Nursing* 8.1 (1993) : 41-49.
- Keck, Frédéric. « Vie sociale et genres de vie. Une lecture des *Causes du suicide* de Maurice Halbwachs » *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 13.2 (2005) : 33-50.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. « Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées » *Langue française* 101 (1994) : 57-71.
- Klein, Pierre Michel. *Logique de la mort*. Paris : Éditions du Cerf, 1988.
- Kolpaktchy, Grégoire. *Le livre des morts des anciens égyptiens*. Paris : Stock, 1978.

- Komur, Greta. « Que se cache-t-il sous les guillemets dans la presse écrite française ? » *Synergies Polognes*. 6 (2009) : 69-78.
- Kübler-Ross, Elisabeth. *On Death and Dying*. New York : Macmillan, 1969.
- . *Questions and Answers on Death and Dying*. New York : Collier, 1974.
- . *Vivre avec la mort et les mourants*. Genève : Éditions du Tricorne, 1984.
- Kübler-Ross, Elisabeth et David Kessler. *Sur le chagrin et le deuil. Trouver un sens à sa perte à travers les cinq étapes du deuil*. Paris : Éditions Jean-Claude Lattès, 2009.
- Lahire, Bernard. « De la réflexivité dans la vie quotidienne : journal personnel, autobiographie et autres écritures de soi » *Sociologie et sociétés* 40.2 (2008) : 165-179.
- Lalouette, Jacqueline. *Jours de fête : Jours fériés et fêtes légales dans la France contemporaine*. Paris : Éditions Tallandier, 2010.
- Lamothe, Élisabeth, Pascale Sardin, et Julie Sauvage (dir.). *Mothers And Death : From Procreation to Creation*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
- Landowski, Eric. *Présences de l'autre*. Paris : Presses universitaires de France, 1997.
- Lapillonne, Laurence. *Le bonheur ? Promesse tenue, mon fils*. Perpignan : Éditions Artège, 2016.
- Larouche, Jean-Marc. « La mort et le mourir, d'hier à aujourd'hui » *Religiologiques* (1991) : 1-41.
- Latour, Marie-José. « Entretien avec Philippe Forest » *L'en-je lacanien* 11.2 (2008) : 181.
- Laufer, Laurie. « Les figures transférentielles, ou “mais que me veut le mort ?” » *L'Esprit du temps* 32.4 (2003) : 19-37.
- Laurens, Camille, et Rémi Vinet. *Cet absent-là*. Paris : Scheer, 2004.
- . *Philippe*. Paris : P.O.L., 1995.
- Layne, Linda. *Motherhood Lost : A Feminist Account of Pregnancy Loss in America*. New York : Routledge, 2003.



- Le Guay, Damien. *La mort en cendres. La crémation aujourd'hui : que faut-il en penser.* Paris : Les éditions du Cerf, 2012.
- . « Représentation actuelle de la mort dans nos sociétés : les différents moyens de l'occulter » *Études sur la mort* 134.2 (2008) : 115-123.
- Le Pape, Marc. « Analyse de quelques études sur le temps » *Cahiers de l'ORSTOM* 5.3 (1968) : 77-89.
- Lehut, Bernard. « Les livres ont la parole : “La gloire d’Inès” de Philippe Delaroche ». *RTL*, 21 mars 2016, n.p. [En ligne] : <https://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/les-livres-ont-la-parole-la-gloire-d-ines-de-philippe-delaroche-7782432957>.
- Leménager, Grégoire. « Michel Rostain : au nom du fils ». *Bibliobs*, 3 mars 2011. n.p. [En ligne] : <https://bibliobs.nouvelobs.com/documents/20110303.OBS9071/michel-rostain-au-nom-du-fils.html>.
- Lepaludier, Laurent. *L'Objet et le récit de fiction.* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004.
- Levang, Elizabeth. *When Men Grieve : Why Men Grieve Differently and How You Can Help.* Minneapolis : Fairview Press, 1998.
- Lhuillier, Julien. « L'évaluation de la fiabilité des témoignages » *Les cahiers de la justice* 1.1 (2011) : 147-158.
- Ligou, Daniel. « L'évolution des cimetières » *Archives de sciences sociales des religions* 39 (1975) : 61-77.
- Lisle, Pierre-Égiste. *Du suicide ; statistique, médecine, histoire, et législation.* Paris : Jean-Baptiste Baillière, 1856, Gallica : Bibliothèque nationale de France. [En ligne] : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k285836>.
- Littlewood, Jane, Duncan Cramer, Josette Hoekstra et G.B. Humphrey. « Gender Differences in Parental Coping Following Their Child's Death » *British Journal of Guidance and Counselling* 19.2 (1991) : 139-148.

- Littre, Émile. « Orphelin » dans François Gannaz (dir.). *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Hachette, 1873-1874, [En ligne] : <https://www.littre.org/definition/orphelin>.
- . « Veuf » dans François Gannaz (dir.). *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Hachette, 1873-1874, [En ligne] : <https://www.littre.org/definition/veuf>.
- Loftus, Elizabeth. « Les faux souvenirs » *Pour la science* 242 (1997) : 34-40.
- Lusardy, Martine. « Ces poupées qui ne veulent pas être que des jouets » *Les Cahiers jungiens de psychanalyse* 117.1 (2006) : 9-16.
- Machelon, Hélène. *Trois petits tours*. Paris : Librinova, 2019.
- Maisonneuve, Jean. *Les rituels*. Paris : Presses universitaires de France, 1988.
- Majastre, Jean-Olivier. « L'espace des morts et le monde des vivants » *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie* 4.1 (1997) : 247-269.
- Mallarmé, Stéphane. *Pour un tombeau d'Anatole*. Introduction de Jean-Pierre Richard. Paris : Éditions du Seuil, 1961.
- Maranda, Pierre. « Masques et identité » *Anthropologie et Société* 17.3 (1993) : 13-28.
- Martin, Terry et Kenneth Doka. *Men Don't Cry... Women Do. Transcending Gender Stereotypes of Grief*. Philadelphia : Brunnel/Mazel, 2000.
- Martin-Lugand, Agnès. *Les gens heureux lisent et boivent du café*. Paris : Pocket, 2013.
- Matot, Jean-Paul. « L'objet de deuil entre figuration et représentation » *Cahiers de psychologie clinique* 20.1 (2013) : 137-155.
- Mauro, Cynthia. « Du cadavre au défunt. Thanatomorphose et représentations sociales » *Études sur la mort* 137.1 (2010) : 159-165.
- Mauss, Marcel. *Essai sur le don : formes et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris : Presses universitaires de France, [1925] 2012.
- . *La prière*. Paris : Félix Alcan, [1909] 2002, livre numérisé par Jean-Marie Tremblay, [En ligne] : [http://classiques.ugac.ca/classiques/mauss\\_marcel/oeuvres\\_1/oeuvres\\_1\\_4/la\\_priere.html](http://classiques.ugac.ca/classiques/mauss_marcel/oeuvres_1/oeuvres_1_4/la_priere.html).

- McGuinness, Patrick. « Mallarmé's "Pour un tombeau d'Anatole" » *PN Reviews* 22.5 (1996) : 25-26.
- Menahem, Ruth. *La mort apprivoisée*. Paris : Éditions universitaires, 1973.
- Michaud Nérard, François. « La mort et le deuil, évolutions récentes » *Études sur la mort* 137.1 (2010) : 117-126.
- . *La révolution de la mort*. Paris : Vuibert, 2007.
- Michon, Bruno, Steve Balkou, René Hivon et Claude Cyr. « Death of a Child : Parental Perception of Grief Intensity – End-of-Life and Bereavement Care » *Paediatrics & Child Health* 8.6 (2003) : 363-366.
- Millet, Pascal. *Le deuil*. Cours EPSSSEL sur le deuil et les soins palliatifs, Université de Franche-Comté, 2006, [En ligne] : [http://classiques.uqac.ca/contemporains/millet\\_pascal/deuil/deuil.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/millet_pascal/deuil/deuil.html)
- Monnin, Isabelle. *Les vies extraordinaires d'Eugène*. Paris : Édition J.-C. Lattès, 2010.
- Morel, Marie-France. « Corps exposés, corps parés, en Occident chrétien, dans les peintures et les photographies d'enfants morts (XVIe-XIXe siècles) » *Nasciturus : infans, puerulus, Vobis Mater terra. La Muerte en la Infancia. Servei d'Investigacions arqueològiques i Prehistòriques*. (2008) : 667-681.
- . « Images du petit enfant mort dans l'histoire » *Études sur la mort* 119.1 (2001) : 17-38.
- Morel Cinq-Mars, José. *Le deuil ensauvagé*. Paris : Presses universitaires de France, 2010.
- Morin, Edgar. *L'homme et la mort*. Paris : Éditions du Seuil, [1951] 1970.
- Mormont, Christian. « Deuil et traumatisme » *Stress and Trauma* 9.4 (2009) : 218-223.
- Moulin, Stéphane. « L'émergence de l'âge adulte : de l'impact des référentiels institutionnels en France et au Québec » *SociologieS* (2012) : n.p. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/sociologies/3841>.
- Muntéano, Basil. « Les implications esthétiques de l'euphémisme » *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 3.5 (1953) : 153-166.

- Musselman, L.J. « Les arbres dans le Coran et la Bible » *Unasyva*. 54 (2003) : 45-52.
- Myers, Linda. *Becoming Whole : Writing Your Healing Story*. San Diego: Silver Threads Press, 2003.
- Nobs, Lucette. « En parlant, en écrivant... traiter le réel : une métamorphose » *Le Coq-héron* 204.1 (2011) : 88-92.
- Noiret, Gérard. « Entretien avec Bernard Chambaz » *En attendant Nadeau (EaN)* 34.1 (2017) : 19-21.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire. Tome 1. La République, la Nation*. Paris : Gallimard, 1997.
- Nouchi, Frank. « Philippe Forest : “Il faut une littérature révoltée” ». *Le Monde*, 8 mars 2007, n.p. [En ligne] : [https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/08/philippe-forest-il-faut-une-litterature-revoltee\\_880518\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/08/philippe-forest-il-faut-une-litterature-revoltee_880518_3260.html).
- Odoux, Bernard. « Le cimetière » *Études sur la mort* 125.1 (2004) : 71-75.
- Okun, Barbara F. et Joseph Nowinski. *Saying Goodbye : How Families Can Find Renewal Through Loss*. New York : Berkley Book, 2011.
- Olivier-Lloyd, Vanessa. « Le patrimoine archéologique des cimetières euroquébécois », Étude produite dans le cadre de la participation du Québec au Répertoire canadien des Lieux Patrimoniaux, volet archéologique. (Rapport non-publié). Ministère de la Culture, des communications et de la condition féminine. Québec, Canada, 2008, [En ligne] : <https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/patrimoine/archeologie/cimetieres-euroquebecois.pdf>.
- Oppenheim, Daniel. *Parents en deuil : Le temps reprend son cours*. Toulouse : Éditions Érès, 2002.
- Otte, Marcel. *Préhistoire des religions*. Paris : Masson, 1993.
- Ozouf, Mona. « Célébrer, savoir et fêter » *Le Débat* 57.5 (1989) : 16-31.

- Parkes, Colin Murray et Holly G. Prigerson. *Bereavement : Studies of Grief in Adult Life*. 2<sup>e</sup> éd. New York : Routledge, 2010.
- Parsons, Talcott. *The Social System*. Glencoe : Free Press, 1951.
- Passaqui-Bataillard, Hélène. « Voix et voie du deuil » *VST – Vie sociale et traitements* 90.2 (2006) : 52-55.
- Péraud, Alexandre. « Le réalisme romantique comme deuil du réel » dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.). *Modernités 21. Deuil et littérature*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2005, 77-91.
- Pétillon-Boucheron, Sabine. *Les détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*. Paris : Éditions Peeters, 2002.
- Piera Nappi, Maria. « Theano– Illiade VI 297-312 : mise en scène d’une prière entre gestes et paroles » *Anatolia Antiqua* 14 (2006) : 159-170.
- Pointon, Marcia. « Materializing Mourning : Hair, Jewellery and the Body » dans Marius Kwint, Christopher Breward et Jeremy Aynsley (dir.). *Material Memories: Design and Evocation*. Oxford: Berg Publishing, 1999, 39-57.
- Pollock, George H. « The Mourning Process, the Creative Process, and the Creation » dans David R. Dietrich et Peter C. Shabad (dir.). *The Problem of Loss and Mourning : Psychoanalytic Perspectives*. Madison : International Universities Press, 1989, 27-59.
- Pourquery, Didier. « Parent, deuil, enfant » dans Belinda Cannone et Christian Doumet (dir.). *Dictionnaire des mots manquants*. Vincennes : Éditions Thierry Marchaisse, 2016, 39-40.
- Poux, Matthieu. « De la veillée au tombeau » dans Christian Goudineau (dir.). *Rites funéraires à Lygdvnm*. Paris : Éditions Errance, 2009, 25-46.
- Prince, Gerald. « Intertexte ». *Dictionary of Narratology* 45.1 Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.
- Prince, Nathalie. « Peter Pan, un conte à rebours » dans Monique Chassagnol (dir.). *Peter Pan*. Paris : Autrement, 2010, 83-111.

- Rabaté, Dominique. « Introduction » dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.). *Modernités 21. Deuil et littérature*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2005, 1-12.
- . « Singulier, pluriel » dans Éric Benoît, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté (dir.). *Modernités 15. Écritures du ressassement*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2001, 9-20.
- Ranum, Orest. « The Refuges of Intimacy » dans Roger Chartier (dir.). *A History of Private Life, III. Passions of the Renaissance*. Cambridge (Massachusetts) : The Belknap Press of Harvard University, 1989, 207-263.
- Raynaud, Dominique. « Le symbolisme de la porte. Essai sur les rapports du schème à l'image » *Architecture and Behaviour* 8.4 (1992) : 333-352.
- Récanati, François. « Le présent épistolaire : une perspective cognitive » *L'Information Grammaticale* 66 (1995) : 38-44.
- « Relique » *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir). Tome XIV, Paris, (1765) : 89. [University of Chicago : ARTFL Encyclopédie Project (Édition automne 2017), Robert Morrissey et Glenn Roe (dir)] : <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedia1117/navigate/14/325/?byte=930190>.
- « Relique » *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. [En ligne] : <https://www.cnrtl.fr/definition/relique>.
- Revol, Anne-Marie. *Nos étoiles ont filé*. Paris : Stock, 2010.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*. New York : WW Norton and Company, 1976.
- Riches, Gordon et Pamela Dawson. « Lost Children, Living Memories: The Role of Photographs in Processes of Grief and Adjustment Among Bereaved Parents » *Death Studies* 22.2 (1998): 121-140.

- Rigolot, Carol. « Oiseaux : texte de Bracque, sous-texte d'Audubon » *Souffle de Perse*.  
*Revue de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse* 5-6 (1995) : 245-256.
- Robert, Pierre-Edmond. « Les Apprentissages de la *Recherche du temps perdu*. Du roman du  
 “je” à la chronique du siècle » *Études de langues et littérature françaises* 35.1 (2004) : 95-  
 104.
- Roudaut, Karine. *Ceux qui restent : Sociologie du deuil*. Rennes : Presses universitaires de  
 Rennes, 2012.
- . « Le deuil : individualisation et régulation sociale » *A contrario* 3.1 (2014) : 14-27.
- Rye, Gill. « Family Tragedies : Child Death in Recent French Literature » dans Marie-Claire  
 Barnet et Edward Welch (dir.). *Affaires de famille. The Family in Contemporary French  
 Culture and Theory*. Amsterdam : Rodopi, 2007, 267-281.
- . *Narratives of Mothering*. Newark : University of Delaware Press, 2009.
- Saint-Martin, Lori. *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise  
 actuelle*. Montréal : Presses universitaires de Montréal, 2010.
- . *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*.  
 Québec : Éditions Nota bene, 1999.
- Salamon, Michel. *La mort interdite*. Limoges : Pulim, 2010.
- Saliot, Anne-Gaëlle. « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de  
 Philippe Forest » *French Cultural Studies* 30.1 (2019) : 53-64.
- Sanders, Catherine M. *How to Survive the Loss of a Child : Filling the Emptiness and  
 Rebuilding Your Life*. New York : Harmony, 1998.
- Schulman, Aline. *Paloma*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- Schwab, Reiko. « Gender Differences in Parental Grief » *Death Studies* 20.2 (1996) : 103-113.
- Segalen, Martine. *Rites et rituels contemporains*. Paris : Armand Colin, 2005.
- Seremetakis, C. Nadia. *The Senses Still : Perception and Memory as Material Culture in  
 Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

- Snauwaert, Maïté. « D'une infamie l'autre : la mort de l'enfant en régime de fiction » *Captures* 4.1 (2019) : n.p, [En ligne] : <http://revuecaptures.org/node/3317>.
- . *Philippe Forest, La littérature à contretemps*. Nantes : Éditions Nouvelle Cécile Default, 2012.
- Song, Yu. « Losing An Only Child : The One-Child Policy And Elderly Care in China » *Reproductive Health Matters* 22.43 (2014): 113-124.
- Spieser, Cathie. « Cercueils d'enfant dans l'Égypte ancienne et tardive » *Nasciturus : infans, puerulus, Vobis Mater terra. La Muerte en la Infancia. Servei d'Investigacions arqueològiques i Prehistòriques* (2008) : 513-550.
- Staudacher, Carol. *Men & Grief : A Guide for Men Surviving the Death of a Loved One : A Resource for Caregivers and Mental Health Professionals*. Oakland : New Harbinger Publications Incorporated, 1991.
- Stawinski-Jannuska, Cécile. « Le rôle du seuil : les portes dans le récit romantique 1830-1880 » *Labyrinthe* 18.2 (2008) : 21-24.
- Strasser, Anne. « Camille Laurens, Marie Darrieussecq : du « plagiat psychique » à la mise en question de la démarche autobiographique » *CONTEXTES : Revue de Sociologie de la Littérature* 10 (2012) : n. p. [En ligne] : <https://contextes.revues.org/5016>.
- . « Le deuil dans le roman et dans l'autobiographie : du ressassement à la réparation » *@analyses* 7.1 (2012) : 199-218.
- . « Quand le récit de soi révèle la fonction élocuatoire de l'écriture » *Temporalités* 17, 2013 : n.p. [En ligne] : <http://temporalites.revues.org/2419>.
- Sylvestre, Danielle. « Qui sont les professionnels de la mort ? » dans Marie-Frédérique Bacqué (dir.). *Mourir aujourd'hui. Les nouveaux rites funéraires*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1997, 49-74.
- Tabet, Sylvia. *Je n'ai pas vu tes yeux*. Paris : Hachette, 2002.
- Tazi, Salwa. *Journal d'une mère en deuil*. Casablanca : Éditions Le Fennec, 2015.



- Tétreault, Christian. *Je m'appelle Marie*. Montréal : Éditions de l'homme, 2007.
- . *Trois fils et un ange*. Montréal : Les Éditions de l'homme, 2009.
- The Rites of the Catholic Church*. Collegeville (MN) : Liturgical Press, 1990.
- Thomas, Louis-Vincent. *Anthropologie de la mort*. Paris : Payot, 1975.
- . *La mort*. Paris : Presses universitaires de France, 2003.
- . *La mort aujourd'hui*. Paris : Éditions du Titre, 1998.
- . *Rites de mort. Pour la paix des vivants*. Paris : Fayard, 1985.
- Tisseron, Serge. *Comment l'esprit vient aux objets*. Paris : Presses universitaires de France, 2016.
- . *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Paris : Les Belles Lettres, 1996.
- Torrijos-Faisant, Marie-Annick. *L'Océan de ton absence*. Saint-Étienne : Éditions Abatos, 2018.
- Trintignant, Nadine. *Ma fille*. Paris : Fayard, 2003.
- Turgeon, Laurier. « La culture matérielle : du témoignage à la mémoire » dans Isidore Ndaywel è Nziem et Elisabeth Mudimbe-Boyi (dir.). *Images, mémoire et savoirs. Une histoire en partage avec Bogumil Koss Jewsiewicki*. Paris : Éditions Karthala, 2009, 333-353.
- Urbain, Jean-Didier. « Deuil, trace et mémoire » *Les cahiers de médiologie* 7.1 (1999) : 195-202.
- . *L'archipel des morts. Le sentiment de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimetières d'Occident*. Paris : Éditions Payot et Rivages, [1989] 1998.
- . « La cendre et la trace. La vogue de la crémation » dans Frédéric Lenoir et Jean-Philippe de Tonnac (dir.). *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*. Paris : Bayard, 2004, 1207-1217.

- Van Gennep, Arnold. *Les rites de passage*. Paris : Picard, [1909] 1981.
- Verdon, Chantal. *Sens de la vie, perception et réactions de deuil de parents suite à une perte périnatale*. Thèse de maîtrise. Université de Montréal, 2002.
- Vial, André. *Mallarmé : Tétralogie pour un enfant mort*. Paris : Librairie José Corti, 1976.
- Viart, Dominique. « L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : récits de filiations et fictions biographiques », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.). *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Québec : Nota bene, 2007, 107-138.
- Viart, Dominique et Bruno Vercier. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Éditions Bordas, 2005.
- Vilain, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2005.
- Villeneuve, Angélique. *Nuit de septembre*. Paris : Grasset, 2016.
- Winnicott, Donald. *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Paris : Gallimard, [1971] 1975.
- Worden, J. William. *Grief Counseling and Grief Therapy : A Handbook for the Mental Health Practitioner*. 4<sup>e</sup> éd. New York : Springer Publishing Company, 1991.
- Young-Bruehl, Elisabeth. *Subject to Biography : Psychoanalysis, Feminism, and Writing Women's Lives*. Cambridge : Harvard University Press, 1998.
- Zărnescu, Crina-Magdalena. « Les symboles du passage : la porte et l'escalier » *Caietele Echinox* 26 (2014) : 99-104.
- Ziegler, Jean. *Les vivants et la mort*. Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- Zonabend, Françoise. « Prénom, temps, identité » *Spirale* 19.3, (2001) : 41-49.