HAL
open science

Désir de deuil et défaut du rite

Stéphane Chaudier

To cite this version:

Stéphane Chaudier. Désir de deuil et défaut du rite . Les Lettres romanes, 2013, Ritualité de la littérature (dir. Laurent Déom et Myriam Watthee-Delmotte) 2013, 67 (1-2), p. 105-126. hal-01673123

HAL Id: hal-01673123

https://hal.science/hal-01673123v1

Submitted on 28 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « Désir de deuil et défaut du rite », *Ritualité de la littérature* (dir. Laurent Déom et Myriam Watthee-Delmotte), *Les Lettres romanes*, tome 67, n°1-2, 2013, Turnhout (Belgique), BREPOLS, 2013, pp. 105-126.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : littérature française contemporaine, Philippe Forest, Marie Darrieusecq, Nicolas Fargues, Michel Rostain, rite, deuil

Résumé :

Cette étude se consacre à des récits contemporains français qui s'écrivent au point de rencontre de deux deuils aussi différents que convergents : d'une part le deuil d'un être aimé trop tôt disparu, un enfant, et d'autre part le deuil du rite traditionnel, qui autrefois soutenait, consolait, fortifiait l'affligé. Ces récits montrent à quel point notre rapport contemporain à la mort fait l'objet de désirs contradictoires : alors que la société demande à la mort de ne pas (trop) se montrer et exige que la souffrance soit réduite à la portion congrue – tant il est vrai que souffrir n'a plus de sens quand on n'a plus de dieu à qui offrir sa souffrance –, des textes littéraires font entendre la voix de celles et ceux qui consentent à souffrir, qui craignent de ne pas souffrir assez et qui désirent éprouver le deuil dans toute sa violence. L'enjeu de cette étude est de montrer que l'analyse et le récit du deuil le plus privé n'est jamais une affaire purement intime. Se substituant aux rites traditionnels dont il assume l'héritage autant qu'il le critique, le récit de deuil contemporain interroge le malaise de toute société dont certains de ses membres, les plus sensibles sans doute, découvrent dans l'angoisse et dans l'urgence qu'il leur faut se « bricoler » un nouveau savoir sur la mort, « inventer de nouveaux rites » et réapprendre à pleurer : sur le disparu, sur soi, et très vraisemblablement sur le destin de toute société qui a *perdu* ses repères et sa confiance en soi.

Désir de deuil et défaut du rite : la littérature contemporaine face à la mort d'un proche

Un enfant est mort, et c'est le mien ; un frère, un être aimé disparaît – et rien ne peut me bouleverser davantage. La mort se fait proche, toute proche ; certes, ce n'est pas de ma mort dont il est question ; mais ce n'est pas non plus de la Mort, cette grande abstraction dont je peux discourir sans qu'elle m'atteigne. La distance entre la mort et moi se réduit au point que, tout en me sachant vivant, je m'éprouve comme presque mort, suffoqué par la douleur, la réalité pesante de la mort. Mais rien à faire : je ne suis quand même pas mort ; le cadavre est bien celui de l'autre, enfant, frère, être aimé ; et cette atroce proximité reste une distance abyssale, qui me crucifie. Je suis enveloppé par la mort dont je respire l'air épais ; mais cerné sans être atteint, impliqué sans être concerné au premier chef, je comprends que le coup du sort qui m'épargne en réalité me déchire[1]. Voilà la matière même des récits, romans ou essais contemporains consacrés à ce qu'on nomme banalement le deuil. L'expérience littéraire se fait description phénoménologique. La connaissance de ce qui est ne passe plus par la spéculation ; notions et concepts sont évincés ; seule demeure l'analyse de l'événement qui

[1] Ces quelques lignes doivent beaucoup à Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Flammarion, 1977, repris en poche dans la collection « Champs essais ».

affecte le sujet sans pourtant le rendre incapable de dire ce qui l'affecte[2]. Ce pouvoir de dire implique en effet l'existence d'un réservoir de formes, offertes à chaque homme par la culture où il baigne et nullement réductibles à des clichés réducteurs et mensongers ; cet arsenal des « formes » entre en contact avec les forces de la vie, forces invisibles et en l'occurrence destructrices et mortifères. Le sujet est à l'intersection de ces formes et de ces forces : mais qu'est-ce qui lui permet de se tenir là, à ce point de rencontre, de tenir et de s'y tenir ? N'est-ce pas précisément ce que nous appelons le rite[3] ?

Dans *Le Fils*, de Michel Rostain[4], Lion, le jeune homme foudroyé, raconte le deuil de ses parents ; avec toute la sagesse que donne le point de vue de l'outre-tombe, il constate que les joies si vives et si banales « du maternage et du paternage » sont « inracontables » ; mais les moments de deuil, eux, « sont racontables » (F, 36). Il y aurait donc une affinité troublante, suspecte peut-être, 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. Dans les années qui ont précédé la mort de son fils, le père de Lion a mis en scène pas moins de cinq ou six opéras sur « la mort intime », dont celle d'un enfant : « pourquoi ? » (F, 32). Dans cette question lancinante, un instant, la voix du père survivant et du fils décédé se confondent : certes le sentiment de culpabilité de ce père qui craint d'avoir provoqué la mort qu'inconsciemment il conjurait nous touche ; mais cette prédilection indique aussi la pente inévitable que suit le récit : puisque « la résurrection, le paradis, la vie éternelle » sont autant de « mots rayés » du « dictionnaire personnel » de ce père artiste (F, 101), il ne reste en effet que l'art pour lui offrir le rituel qui le console, le seul en l'efficacité duquel consent à croire l'homme moderne quand il est ou se croit délié de toute foi religieuse. En témoignant d'une expérience par définition subjective, un récit comme *Le Fils* anticipe sur les nouvelles formes de ritualités, contribue à les faire émerger et peut-être à les rendre désirables. La parfaite justesse émotionnelle du livre ne peut que renforcer son aptitude à modéliser les comportements des lecteurs[5].

Le deuil, c'est évident, figure l'indésirable par excellence. Mais est-ce si sûr ? On peut certes se réjouir de la mort d'un ennemi – et encore, qui ose le faire ? Mais à moins d'être fou, comme l'est Hermione, on ne peut souhaiter la mort de ce qu'on aime. La littérature témoigne que le sujet affligé trouve des ressources et parfois même une forme de délectation dans le deuil et sa douleur hyperbolique : « Le malheur est peut-être une forme d'énergie intense, un fluide qui emplit les maisons ; et nous devenons des nageurs, nous inventons des nages et des façons de couler, et les remous des autres nous parviennent vaguement[6] », explique la narratrice de *Tom est mort*. Cette métaphore aquatique n'est pas délirante ; l'endeuillée coule mais ne sombre pas ; le prouve à l'évidence le récit de sa traversée de la mort. Le discours, l'écriture, ne sont pas seulement le terme ou l'horizon du deuil ; ils en accompagnent le

---

[2] Proust donne un exemple éloquent de cette phénoménologie littéraire en notant que « bien souvent *la pensée des agonisants* est tournée vers le côté effectif, douloureux, obscur, viscéral, vers cet envers de la mort qui est précisément le côté qu'elle leur présente, qu'elle leur fait douloureusement sentir, et qui ressemble beaucoup plus à un fardeau qui écrase, à une difficulté de respirer, à un besoin de boire, qu'à ce que nous appelons *l'idée de la mort* » (*Du côté de chez Swann*, édition d'A. Compagnon, Paris, folio, 1987-1988, p. 81 ; je souligne).

[3] Voir à ce sujet la somme de Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité, Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Peter Lang, Bruxelles, 2010, coll. « Comparatisme et société ».

[4] Michel Rostain, *Le Fils*, récit, Oh ! Éditions, 2011 ; la référence est désormais abrégée ainsi : F, suivie du numéro de la page.

[5] Dans sa sobriété même, le titre du livre semble assumer cette ambition : 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 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). Tout le livre parie (et à bon droit) sur le caractère universel de l'expérience irréductiblement singulière qu'il rapporte.

[6] Marie Darrieussecq, *Tom est mort* (roman), P.O.L, 2007, p. 142 ; la référence est désormais abrégée ainsi : TM, suivie du numéro de la page.

déroulement, font partie de sa substance. En cela, la littérature fait office de rite ; et à la question si difficile « qu'est-ce qu'un rite ? », la narratrice apporte cette réponse limpide :

> Pas de service religieux. Il faut fermer le cercueil. Devant le cadavre de notre fils, nous sommes abandonnés. Ce à quoi nous assistons est d'une telle brutalité, d'un tel silence qu'il nous semble savoir aujourd'hui à quoi servent prêtres ou pasteurs : à s'interposer. Quelqu'un pour faire obstacle. (TM, 91)

Face au « tout autre » de l'adversité, le rite rassure ; on ne comprend jamais mieux son rôle et sa valeur que lorsqu'il manque, redoublant par son absence celle du disparu. La littérature contemporaine se tient là, là où précisément le deuil est démultiplié ; à la disparition de l'être de chair s'ajoute en effet celle du rite traditionnel, qui permet de pleurer sans s'effondrer. Quand le sujet en est réduit à faire l'épreuve de son extrême vulnérabilité, de tout temps, la culture accourt et offre ses secours. Ce sujet qui manque défaillir est « sauvé », « récupéré », rendu à la vie sociale et à la vie tout court par un ensemble de mots, de gestes qui sont hérités, reçus et réadaptés, ou, de plus en plus, improvisés dans le désarroi. Qu'elle soit l'œuvre de la tradition ou de l'invention, l'efficacité du rite est éprouvée mais non infaillible ; le rite ne nous rend pas invulnérables ; il n'abolit pas l'épreuve ; il la rend vivable.

Michel Rostain confirme l'analyse et cependant la relance : « la cérémonie, c'est fait pour aider à s'éloigner. Ils ne veulent pas » (F, 94). On ne saurait mieux désigner le nœud de la résistance que l'homme contemporain oppose au rite. Alors même que la société propose voire impose médicaments et thérapies, discours et comportements pour diminuer, supprimer, délégitimer la douleur[7], les récits de deuil contemporains font entendre une tout autre exigence : celle d'un corps à corps prolongé avec la souffrance, dont le rite risquerait d'amortir la brutalité désirable, menaçant ainsi le caractère authentique de cette expérience secrètement espérée, malgré tous les dénis imposés par l'hédonisme consumériste ; comme si le deuil d'un très proche donnait un visage – et un objet – à une angoisse diffuse et insaisissable, celle-là même dans laquelle nous vivons et dont nous étouffons, faute de pouvoir la nommer, la circonscrire, l'étreindre. Cette angoisse collective, indivise, fluide et pesante comme l'air du temps, un deuil très privé nous offrirait l'occasion, la chance de pouvoir (enfin !) la saisir, la comprendre. En ce sens, le récit de deuil, qui relève à l'évidence de la nébuleuse des écritures de soi (récit autobiographique, autofiction, roman de l'égo souffrant), montre en quoi ces modalités si souvent décriées de la création littéraire contemporaine sont tout autre chose qu'une complaisante et vénale exhibition de soi. C'est dans le deuil qui affecte « le petit moi » que le sujet écrivant découvre et s'efforce d'analyser le deuil de toute une civilisation qui n'en finit pas de pleurer la perte – mais de quoi, exactement ? De ses propres croyances sans doute, et au premier rang desquels se tient la croyance en soi, en un soi autrefois magiquement étayé par un dieu qui définissait, justifiait, réconfortait, dieu dont la collectivité savait et sentait qu'il était bien le « sien », son créateur ou sa création, et non celui des autres, de l'ennemi, de l'étranger. Dans le récit de deuil, en sa forme la plus personnelle et la plus privée, le « sujet qui sait s'exprimer » appréhende le deuil qui étreint la communauté, sans jamais céder à la tentation suspecte d'un retour nostalgique à une sorte d'âge d'or du rite religieux : deuil d'une innocence, d'une certitude, d'une estime de soi, d'une protection socialement garanties et qu'on avait cru, de ce fait, légitimes et éternelles.

Telle est bien la thèse de cette étude, et l'orient qui l'aimante. Pris de court par une mort jugée à tort ou à raison plus scandaleuse que les autres, celle de l'enfant, celle du renouveau qui s'offre et de l'avenir interrompu, l'homme contemporain s'interroge sur ses rites : ce qu'il doit faire en ces circonstances ne va plus de soi. Le récit de deuil ne fait pas

---

[7] Voir à ce sujet le bel essai de Dominique Carlat, *Témoins de l'inactuel*, *Quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris, Corti, 2007.

seulement apparaître le manque et le besoin du rite (et des croyances qui l'accréditent) associés au refus et à l'impossibilité de se fier à l'offre rituelle existante qui, presque toujours, émane des institutions religieuses. Il ne témoigne pas seulement de l'urgence et de la nécessité de « bricoler » avec les moyens culturels et religieux du bord un rite « à soi » qui pourrait éventuellement servir aux autres. S'adossant à une expérience réelle ou fictivement reconfigurée, le discours – et *a fortiori* le discours littéraire, si conscient de ses propres pouvoirs – s'inscrit dans un temps décalé ; véritable performance rituelle, rite « au carré » décrochée de l'épreuve et cherchant à la faire « revivre », la littérature du deuil relève d'une ritualité réflexive – le rite littéraire réfléchissant les autres rites. Or il n'est pas de réflexion sur les rites qui ne soit une réflexion sur le sens ou le non sens, sur la valeur ou la nullité de ce que nous vivons et par quoi nous souffrons. À l'événement d'une mort privée, la littérature confère une tout autre dimension : elle transforme une affaire intime en réalité partagée par une foule d'anonymes invitée à compatir sans doute, mais aussi à réfléchir. Par la distance qu'elle institue, elle libère et autorise un espace de jugement qui sans elle apparaîtrait scandaleux. Certes, le lecteur sensible communie avec les tragédies qu'on lui rapporte ; il pleure, sa gorge se serre ; la grande symptomatologie de l'effroi s'empare de celui qui reçoit, comme un délicieux cadeau empoisonné, le récit de l'insoutenable. Il n'en reste pas moins que le rôle de lecteur ne se limite pas au partage des affects, à l'écoute bienveillante ou sidérée des souffrances de l'autre. Il a vocation à examiner la nature de l'expérience, la pertinence du savoir et la justesse du discours que transmet l'écrivain ; celui-ci n'est plus seulement un être humain à respecter, qui a droit à la compassion, mais une autorité à discuter[8]. Que dit le récit de deuil de la société où il prend place ? Quel regard porte-t-il sur le monde qui le rend possible ?

Pour étayer ces hypothèses et répondre à ces questions, je montrerai de quel savoir la littérature contemporaine fait don aux endeuillés qu'elle met en scène ; puis je tracerai entre les œuvres de mon corpus une ligne de partage inégale mais, je crois, éclairante. D'un côté, l'essai de Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*[9], veut trouver un sens à la mort de l'enfant ; si cette expérience superlativement douloureuse fait sens, c'est en ce qu'elle déboute radicalement la prétention du rite – et par là-même de toute institution – de nous guérir de nous-même, de notre propre mortalité et de la terreur qu'elle suscite ; ce que le rite et la vie sociale, mensongers, nous cachent, la mort de l'enfant le révèle : l'absurdité du réel, la fragilité et la contingence absolue de l'existence. Cet anti-ritualisme relève de ce que je nommerais volontiers un idéalisme tragique ; j'y vois la proclamation fière (mais selon moi vaine) d'une impossible éthique de la fidélité à l'événement qui détruit et construit tout à la fois ; car le tissu de la vie, la matière même du devenir, sont faits d'oubli et d'atténuation, d'involontaire et inévitable trahison. Au regard de cet essai, je place trois récits, qui font du deuil une école de réalisme, c'est-à-dire de modestie et d'adaptation à la réalité – et non une apocalypse. *Tom est mort* de Marie Darrieussecq, *Tu verras*, de Nicolas Fargues[10], *Le Fils* de Michel Rostain présentent le rite non comme le fruit d'une institution extérieure mais comme une expérience que les sujets s'approprient. Ni infaillible ni impuissant, le rite coopère avec les forces de guérison qui sont en nous ; il fait fond sur la puissance qui enveloppe les hommes et les récits, et qui est celle du temps. Malgré les déchirures de la vie et la rhétorique des idéologies belliqueuses, au fond du temps humain gît une aspiration invincible à la paix, à la douceur, à l'équilibre : que cette inspiration harmonieuse puisse l'emporter sur le chaos et

[8] L'écrivain qui fait de sa douleur l'objet de son œuvre prend un grand risque : la force intrinsèque du sujet traité peut mettre en relief la faiblesse du style ou des idées.

[9] Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard, 2007, repris en coll. « Folio » ; la référence est désormais abrégée ainsi : TE, suivie du numéro de la page.

[10] Nicolas Fargues, *Tu verras*, (roman), Paris, P.O.L, 2011. La référence est désormais abrégée ainsi : TV, suivie du numéro de la page.

le désir de chaos, ce n'est somme toute que l'idéal du rite. Au terme de cette enquête, j'espère que nous comprendrons mieux sur quoi et pourquoi nous apitoyons, quand nous prenons le deuil de ces petits disparus, de ces jeunes vies qui *a priori* ne nous sont rien, et auxquelles nous nous découvrons étrangement liées, par l'entremise de la littérature d'aujourd'hui, qu'elle soit pure ou impure fiction.

Le grand savoir des endeuillés

« Que les enfants soient mortels, je l'ignorais, avant » (TM, 13), note la narratrice de *Tom est mort*. La mort de Tom césure le temps ; mais elle fracture aussi l'espace social : « d'ailleurs, depuis que Tom est mort, étrangement le téléphone ne sonne pas. Comme si nos proches, ceux qui nous suivent dans nos déménagements, avaient finalement senti, et renoncé. La peste. Nous apportons la peste. » (TM, 41). Ce que sait, ce que vit l'endeuillé, le met à part et au ban de sa communauté. Freud le disait déjà en arrivant en Amérique : apporter la peste, c'est dire explicitement ce que chacun sait déjà mais préfère ignorer, jusqu'au moment où il n'est plus possible de faire semblant. Que répondre en effet à la question naïve du petit frère : « Pourquoi Tom n'est pas là ? » (TM, 86). L'endeuillé rappelle à qui veut l'entendre qu'il y a des questions sans réponses, des situations sur lesquelles on n'a d'autre prise qu'une douleur mutique.

Face à de telles réalités – où le hors-norme devient la norme – la ritualité traditionnelle apparaît dérisoirement défaillante. Une société, sans doute, n'a que les rites qu'elle mérite. Dès son adolescence, le narrateur de *Tu verras*, sacrifiant « une fois ou deux au rituel de la visite à la tombe de Jim Morrison » (TV, 23), la trouve « sinistre, sale et sans intérêt », « avec ses graffitis et ses bouteilles de bière vides en guise de cierges ». Ce rite décevant est l'image de ceux qui l'entraînent dans ce « stupide pèlerinage » (TV, 23-24). Le dégoût qu'il ressent s'étend à ceux qui observent le rite, le prescrivent, à l'ensemble de ce monde social auquel le « moi » se méprise d'appartenir. Le rite contemporain recueille la forme aiguë du désamour de soi. Loin d'être les conductrices de l'efficience surnaturelle, les formes lamentables du rite survivent à leur fonction religieuse ou sociale ; elles n'ont même plus le mérite d'exister. Et pourtant elles existent, et la matérialité du cadavre a tôt fait de rappeler l'endeuillé à l'ordre rituel commun :

> La mécanique des funérailles se met en marche immédiatement après mon dernier souffle. Papa et maman ne sont pas encore descendus du service réanimation de l'hôpital à la morgue qu'il leur faut entrer dans un rythme qui leur échappe totalement. Ils se croient encore avec moi, mais on leur demande déjà de s'occuper de ma disparition. Ils ne veulent pas ? La question n'est pas là : le bulldozer des obsèques avance. (F, 77).

« Pas encore », « encore », « déjà » : la grande ressource pathétique de ces adverbes dénonce l'antithèse déchirante (et d'autant plus déchirante qu'elle est atrocement banale) entre la vie qui se déchire et l'artifice social qui déjà veut réparer (et donc nier) la déchirure. Le rite ne soutient plus les survivants ; il dépossède les sujets de leur affliction. Comme le montre la métaphore mécaniste, la puissance est de son côté, mais non la légitimité ; il agit comme une force aveugle ; son insensibilité même met en valeur la sensibilité de l'humain, patrimoine fragile à préserver. Le scandale ontologique et existentiel de la mort charnellement vécue rencontre la banalité administrative de la mort comme problème à régler, comme procédure à appliquer ; le rite contemporain, laïcisé, est tout entier, semble-t-il, du côté de cette « banalité du mal ». J'emploie à dessein cette expression ; la métaphore industrielle du texte trahit, je crois, avec discrétion mais sans équivoque, tout ce que notre rapport actuel à la mort doit à ce que nous avons appris de la Shoah, à cet héritage aussi encombrant qu'irréfutable : la réalité obscène du cadavre, qui bientôt va puer, exige une *solution finale*, légale, rapide, aussi

monstrueuse pour les endeuillés, quoique non criminelle bien sûr, que celle à laquelle la barbarie nazie nous a habitués.

Il faut donc choisir la poignée, le bois, le rembourrage du cercueil ; il faut payer le thanatopracteur. La narratrice de *Tom est mort* constate que « le commerce de la mort est forcément kitsch » (T, 98). Mais « le kitsch soulage, peut-être » parce qu'il avoue sans fard, dans sa laideur industrielle, que le lieu commun (qui en l'occurrence uniformise sans unir ou réunir) préserve autant qu'il la nie cette subjectivité sur laquelle il ne mord pas :

> Tom était dans une grande urne pour adulte, la plus sobre possible, mais quand même ornée de quelques dorures parce qu'en Australie tout objet solennel comporte au moins un peu de doré. L'urne de Tom ne lui allait pas, ce n'était pas Tom. Mais c'est un problème insoluble, un choix insurmontable. Comment résoudre de tels rébus ?
>
> Nous avions voulu ruser avec ça, avec la vérité de la mort, avec le pourrissement et la terre, et maintenant, nous étions seuls avec un objet incroyable, impossible, un truc apparu, une sorte de vase noir avec une frise grecque sous le couvercle et quelque chose de Tom était dedans. (TM, 98)

Dans ces lignes à la fois violentes et nuancées, la narratrice semble finir par reconnaître que le rite qu'elle accuse est pourtant légitime quand il retourne contre elle son accusation et la met face à sa naïveté ; qu'imaginait-elle donc ? Qu'une urne pût ressembler à un corps ? Que la chair qui fait rayonner l'âme d'un être pût trouver un équivalent dans ce qui n'est après tout qu'une chose et qu'un signe – un contenant arbitraire et utile qui ignore tout de ce qu'il contient, et qui vaut pour tous et n'importe qui ? Le rite punit l'homme moderne de son *hybris* romantique : l'individu se croit singulier ; « il ruse avec ça », avec la pitoyable finitude des destins ; tel un surmoi dégrisant, le rite sans aménité ni humour ramène le moi à l'ordre des choses, ordre naturel du corps qui pourrit, ordre social du rite qui gère cette pourriture.

Dans le rite funéraire contemporain, le « bobo » découvre avec horreur les effets de ce *matérialisme*, à la fois technique et mercantile, efficace et laid, qui le gêne si peu dans l'ordinaire de la vie, tant il connaît et tant il a les moyens d'y échapper. Mais on ne meurt pas impunément. « Juillet 2003, trois mois avant ma mort. En deuil d'un artiste ami, papa est allée avec maman au crématorium » (F, 65). Le funérarium ? « À Quimper comme ailleurs, c'est une minable bâtisse moderne en bordure de ville » ; « du lotissement *cheap* capitaliste rebaptisé en latin pompeux » (F, 66). Et tout le reste est à l'avenant : « cérémonie nulle » (F, 70), « show de pacotille » (F, 71). « Papa révise à fond son sujet avant le grand oral de ma mort » (F, 70). Avec la lucidité et l'humour émanant d'un narrateur « hors-jeu », observateur de la comédie humaine qui affleure sous la tragédie, le texte n'oublie pas de mentionner le véritable enjeu idéologique et social du récit : « comment être athée et fréquenter ce que sans prudence il appelle le sacré ? » (F, 70). Athée, voire « athées-anars impénitents » (F, 67), et artiste de surcroît : comment faire du rite une cérémonie de la distinction – tant individuelle que sociale, un agencement qui à la fois respecte l'irréductible singularité de l'enfant mort et un privilège qui distingue la cérémonie « artiste-anar » de celle que la République réserve au *commun des mortels* ?

Que reste-t-il d'authentique à l'endeuillé ? Sa douleur ? Mais comment cette épreuve toute subjective échappera-t-elle aux rituels imposés par l'ordre social ? Proust l'a dit. C'est à chaque objet du quotidien, détourné de sa fonction sociale, à chaque situation, délivrée de son usage, que revient la tâche d'apprendre et de réapprendre au Narrateur qu'Albertine est partie, qu'elle est morte. Cette expérience involontaire, subie, du chagrin fait aujourd'hui l'objet d'un désir presque inavouable : dans les textes que j'ai lus, la volonté de se réapproprier, par de tout petits rituels sensibles, une mort confisquée par la technicité sans âme des sociétés modernes, se fait clairement entendre : « j'avais un peu l'impression de jouer à poser ma main sur une plaque chauffante, histoire de vérifier si ça brûle. » (TV, 154). La mort d'un proche

serait ce moment où l'on désire « la peste » ; on ne se contente plus de savoir que la plaque chauffante brûle ; on veut vérifier, c'est-à-dire ressentir concrètement, en personne, la brûlure. Contre le scandale thérapeutique du temps, qui guérit tout, efface tout, l'endeuillé recherche et multiplie les occasions de retenir sa douleur, de la convoquer pour coïncider avec elle, tant il pressent que le deuil n'est pas seulement une épreuve, mais une grâce, une grâce fragile et provisoire, que les nécessités de la santé psychique et les contraintes de la vie sociale ont vite fait de faire disparaître :

> Quand viendra le moment où papa et maman ne rechercheront plus partout la moindre trace de moi ? Jusqu'à quand plongeront-ils presque avec acharnement dans ce qui les fait pleurer ? (F, 11)

On respire la couette saturée d'odeurs de l'enfant mort. On hume le parfum de son shampooing. On aime en écouter la mauvaise musique qu'il écoutait et qui fait défaillir. On bidouille sur l'ordinateur les photos du cadavre ; on les duplique, on les retravaille. Cette micro ritualité intime, à ras du quotidien, « sans prêtres ni pasteurs », est l'œuvre de l'homme contemporain. « Tout ce qui éloigne papa de sa détresse […] lui est insupportable » (F, 27). Le bricolage rituel prolonge une communion affective menacée par l'ordre social.

Qu'est-ce qui se joue, à quoi joue-t-on, dans le rite funèbre ? L'homme contemporain ne demande pas au rite de le réadresser à la communauté, à la norme, à la santé. Tout au contraire, il s'applique par de petites épiphanies ritualisées à faire durer le mouvement de conversion, de retour à soi qu'amorce et autorise le deuil. La mort d'un proche permet de réentendre sans scandale le chant interrompu de ses obsessions intimes. Le père artiste de Lion craint que le désir de vivre de son fils n'ait pas été assez fort pour tenir en échec une maladie symptôme, dont ses parents seraient coupables. La peur si contemporaine de ne pas être, de ne pas pouvoir être assez vivant, assez énergique et désirant, la grande peur de la mélancolie, de la dépression, au lieu d'être combattue, est enfin accueillie ; dans le deuil, le sujet se réconcilie avec la face anomique et obscure de ses affects. Dans *Tu verras*, il faut que Clément meure pour que son père reconnaisse enfin dans ce fils à la fois aimé et incompris l'image de l'enfant triste et mal aimé qu'il fut. Père, il n'a pas su éviter à son fils le malheur que lui-même a subi ; il devient ainsi le frère de son fils – nourrissant alors cette grande culpabilité que Baudelaire souhaite inoculer à son lecteur : la culpabilité de l'hypocrite, qui ne sait ni ne veut découvrir « son semblable, son frère » dans le proche qui vient de le quitter. Etre en deuil, ce n'est donc rien d'autre, pour l'homme contemporain, que l'obligation de se soumettre *volens nolens* à sa vie intérieure – réalité souvent niée, discréditée, et à laquelle il est alors obligé de faire une place, place envahissante d'abord et de plus en plus modeste au fur et à mesure que le temps passe.

Philippe Forest, dans son essai, assurément partage ce constat : le deuil est bien le moment de crise d'où le sujet divorce d'avec les institutions sociales qui le soutiennent. Mais il infléchit ce constat dans un sens nettement politique ; sur l'expérience du deuil, il veut superposer les exigences d'une éthique militante qui rêve d'accéder par la souffrance à l'innocence idéologique d'un sujet totalement « irrécupérable ».

Philippe Forest ou le rite en procès

L'essai de Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, fait suite à deux textes narratifs consacrés à la mort de sa fille. L'essai ne rompt pas totalement, toutefois, avec le récit : le premier chapitre, intitulé « ce qui reste d'un roman », rapporte sobrement les faits, la mort de Pauline, fille de Philippe et d'Hélène, atteinte à trois ans d'un cancer incurable. L'essai s'écrit dans la faille qu'ont creusée les livres précédents. *L'Enfant éternel* est un roman jugé trop « lyrique » (TE, 89) ; le récit *Toute la nuit* assume trop bien « l'obscène » de l'insoutenable (TE, 90). Leur auteur ne s'y reconnaît plus :

> Les relire m'accablerait. Me consternerait également. Si j'y pense parfois, c'est à la façon de gestes que j'aurais faits jadis et qui étaient alors justes mais dont je ne sais pas dire la valeur qu'ils conservent. Ni pour moi ni pour autrui. J'ai à peine le souvenir d'en avoir été l'auteur. Ils se sont écrits sans moi. Je ne retrouve plus nulle part la force de certitude qui les a rendus possibles. (*TL*, 153).

L'écriture est relancée non par la confiance et l'expérience que donne la masse des textes déjà écrits mais par l'inquiétude et le malaise qu'elle suscite. Philippe Forest ne parvient plus à évaluer la valeur morale de ce qu'il nomme des « gestes » ; par sa dimension concrète, le mot arrache le livre au simple statut d'objet littéraire pour l'inscrire dans la sphère éthique où le sujet entend se prolonger, se reconnaître, se construire, dans et par ses actes. Or le temps passe ; il dévalue, il périme les « gestes ». Le rite littéraire paraît sans force face à une telle menace. L'écrivain éprouve l'étrange sentiment d'avoir été trahi par ses écrits, comme si la littérature avait dérobé au sujet qui s'y expose la pointe la plus vive, la plus douloureuse, la plus authentique de son être. L'essai se présente donc comme la tentative de réconcilier – en se plaçant sur le plan des idées, de l'argumentation – la matière même de la vie et le langage, de justifier à nouveaux frais cet encombrant statut d'auteur, à la fois désirable et dérisoire au regard de ce qui l'a rendu possible, la mort de Pauline.

Il s'agit donc de redire, en un ultime *essai*, avec plus de justesse qu'autrefois « l'extraordinaire immobilité du chagrin, l'effarement inaltéré devant la vérité » (TE, 28). Mais qu'est-ce que la vérité ? « La mort est la réalité » (TE, 167). La vérité éternelle de ce qui a été (le tragique de l'irréversible, et que rien ne peut réparer) contraste douloureusement avec la valeur fluctuante des textes et des « gestes ». L'essai cherche à capturer de nouveau cette vérité que trahit la littérature à laquelle pourtant « on n'échappe jamais » (TE, 166). Dans nos sociétés occidentales et riches, l'enfant témoigne de notre maîtrise collective sur la vie ; il vient presque toujours quand les parents le décident ; les risques de la mortalité infantile, quoique non nuls, sont très réduits. La mort de l'enfant dénonce le mensonge d'une société qui fait croire à ses membres qu'elle est devenue capable de satisfaire tous leurs besoins (TE, 35-36). Contre les représentations sulpiciennes qui font de lui une victime innocente (TE, 74) voire un saint (TE, 82), Philippe Forest montre que l'enfant malade renvoie la techno-science médicale à ses illusions, ce mélange d'arrogance et d'impuissance inassumée. C'est alors que s'ouvre la première faille de l'essai :

> Je ne veux pas donner un tour trop rhétorique aux remarques qui viennent. Et je sais bien qu'elles mériteraient d'être plus précautionneusement argumentées. J'affirme là où il faudrait démontrer et convoquer tout l'appareil d'une érudition scrupuleuse. Mais je témoigne simplement d'une réaction unanime, dont chacun, un jour, est aussi la proie. (TE, 28).

Témoigner d'une réaction est une chose ; parier sur son unanimité en est une autre. Avancer des idées pour convaincre de leur justesse réclame en effet scrupule et précaution ; exprimer des affects est encore autre chose. L'essai de Philippe Forest confond ces plans différents. La cible que vise l'essayiste – l'*hubris* médicale – constitue-t-elle une dérive, un abus, ou est-elle le cœur du système français de soins ? Quand les rigueurs de la démonstration ne soutiennent pas l'essai, il ne lui reste d'autre choix que cette rhétorique qu'il dénonce.

Au seuil de son essai, Philippe Forest annonce son projet : il entend « faire entendre, sans littérature, ce que dans le monde d'aujourd'hui, peuvent signifier la maladie et la mort d'un enfant » (TE, 10). Le verbe « peuvent » engage un *ethos* de la modestie : l'essai présente une proposition ; le verbe « signifier » inscrit le propos dans le cadre d'une herméneutique de la vie déchiffrée à la lumière de l'expérience et de la réflexion. Mais cette modestie cède très vite le pas face à une éthique de la radicalité défendue comme une norme. La mort de l'enfant porte en elle un potentiel de contestation « de l'idéologie impensée du monde moderne » (TE, 95) ; les parents *doivent* donc rester fidèles à cet événement insensé. Mais comment ? Le père

de Philippe Forest est « mort de chagrin » : « il aura été le seul d'entre nous à être mort de la mort de Pauline » (TE, 108). Dans ses rêves, Philippe Forest voit et se convainc que Pauline, restée à Curie, « continuait mystérieusement à grandir là-bas » ; l'hôpital lui apparaît donc comme « le vrai lieu de [s]a vraie vie » (TE, 78). Après la mort de leur fille, les parents s'ensevelissent dans un « corps de ferme », à la campagne, dans village qui se nomme Sainte-Cécile : « j'ai toujours eu le sentiment que notre vraie vie était restée là-bas » (TE, 125). Face à ces expériences de fidélité radicale à la réalité de la mort de l'enfant, que pèse la littérature ? « Il aurait peut-être fallu me taire depuis le début » (TE, 152), avoue l'auteur. Sartre admettait « qu'aucun de ses romans ne faisait le poids devant un seul des enfants affamés d'Afrique » (TE, 73-74) et Philippe Forest lui donne raison. Le vrai sujet du livre se dévoile : non pas la douleur inextinguible de la perte de Pauline, mais la honte d'avoir cédé à la tentation d'écrire, de raconter, de témoigner. Mais d'où procède cette honte ? Le fait d'avoir été éprouvée la rend-elle légitime ?

C'est dans ce cadre affectif que se déploie la discussion très serrée sur la valeur des rites et de la littérature envisagée comme un rite, « ce tour de passe-passe poétique qui consiste à faire disparaître le scandale dont il naît » (TE, 159). La « fonction thérapeutique » des rites y est interprétée comme « un assentiment à la réalité telle qu'elle est », comme un refus « de toute parole de révolte » (TE, 159) et donc comme une infamie. Mais ce faisant, Forest confond deux sens bien différents du mot « réalité », qui désigne soit un ordre social existant, révocable par un acte politique, soit le fait même d'être vivant, condition *sine qua non* de tout engagement, quel qu'il soit. Le rite n'est pas concerné par le premier sens du mot réalité mais seulement par le second. Le biais idéologique de l'auteur obscurcit l'exposé du problème. « Je ne sais si mes romans m'ont guéri de la douleur d'avoir perdu ma fille » (TE, 161) se demande l'écrivain. Sa réponse est embarrassée. « Sauvé ? Certainement non. Guéri ? Même pas. Vivant ? Tout juste » (TE, 163). Ces trois questions ont en réalité un statut bien différent. Les participes « guéri » et « sauvé » ne sont que des métaphores, des interprétations de la réalité. Si on croit que la mort de l'enfant induit un péché, que le deuil est une maladie, on peut être « sauvé » ou « guéri ». Mais rien n'oblige à endosser ces représentations et leurs présupposés. Le nœud du problème porte donc sur le fait d'être vivant. À cette question décisive, l'écrivain se dérobe. Il refuse d'énoncer le « oui » qui correspond pourtant à la réalité ; la locution « tout juste » biaise en associant la réticence à admettre le fait à une forme de « justesse ». Prisonnier d'une idéologie anti-ritualiste, l'écrivain répugne à reconnaître ce dont pourtant témoignent ses livres : le rite – et en l'occurrence le rite littéraire – aident à vivre, à survivre, c'est-à-dire non pas à vivre d'une vie diminuée, mais au contraire d'une vie qui s'est enrichie de l'épreuve qu'elle a surmontée.

L'essai présente la mort comme la vérité unique et exclusive ; c'est là l'erreur, à mon sens du moins. Elle condamne à l'imposture toutes les tentatives sociales de différer la mort, de ruser avec elle, étant entendu qu'il n'est que trop évident qu'on ne saurait lui échapper. Forest convoque l'anthropologie de Bataille, pour qui la mort serait « l'aporie majeure devant laquelle défaille tout système symbolique et en réponse à laquelle il se constitue » (TE, 93). Si « défaillir » signifie « ne pas conférer l'immortalité », il est bien évident que le rite, comme tout ici-bas, se place sous le signe de la défaillance. L'essai se réclame aussi de Badiou et de sa « fidélité à l'événement par lequel se constitue le sujet et auquel il se doit » (TE, 162) :

> Je continue de penser que la vraie littérature ne répare en rien du désastre de vivre. Qu'elle est l'expression d'une fidélité insensée à l'impossible et qui ne transige jamais sur le non sens qu'il lui revient de dire, vers lequel il lui faut sans cesse retourner. (TE, 162).

Ces fières proclamations me semblent rendre un son un peu creux ; la réalité est ailleurs : « je me suis diverti du désespoir nu qui, autrement, m'aurait anéanti. Alors, j'ai survécu, physiquement et psychiquement. 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 » (TE, 163). Je m'insurge, pour ma part, contre le fait de privilégier, avec une morosité masochiste, l'idéal intenable d'une « fidélité insensée » au détriment d'une pratique raisonnable, celle du rite et de la fidélité sensée à l'événement : l'aspiration à sublimer la souffrance n'a pour moi rien d'illégitime. C'est pourquoi cette mise en accusation du rite littéraire me paraît infondée : « donnant une forme esthétique à l'inintelligible, le roman lui devenait aussitôt infidèle. Il en faisait de la littérature, c'est-à-dire peu de chose. […] L'insupportable, il le récupérait au sein de sa propre rhétorique […] » (TE, 165). Le verbe « récupérait » trahit, je crois, le surmoi gauchiste qui préside à cette condamnation triste et injuste de la littérature, du roman, du monde des formes et des rites. Il n'y a selon moi pas de bonne raison de juger « coupable », comme le fait Philippe Forest, « l'effort de survivre au chagrin » (TE, 168) et de vouer la littérature et le rite à l'indignité éthique, alors qu'ils ne sont que l'expression humaine d'un désir de vivre plus fort que la mort.

Philippe Forest le reconnaît d'ailleurs ; c'est bien à un rite que la pratique littéraire ressemble le plus : « un roman est tout à fait semblable à une tombe que l'on entretient au coin du cimetière » (TE, 155). L'ambivalence du *pharmakon* cher à Derrida (TE, 164), qui inocule le poison et l'antidote, en fait le juste emblème de la littérature de deuil ; il traduit et la sagesse et la puissance du rite, qui veut convoquer la douleur et la surmonter, qui refuse non l'oubli mais l'oubli définitif, qui se voue à la mémoire et non à la performance mémorielle[11]. Dans son désir de pureté éthico-idéologique, l'essai de Philippe Forest s'accule à des contradictions ; « il faut même s'abstenir de dire [aux parents endeuillés] qu'on comprend, puisque comprendre est impossible » (TE, 126) ; mais ce qui relève de la délicatesse n'a pas besoin de se justifier par un axiome solipsiste indéfendable (« comprendre est impossible »). De ce que l'endeuillé désire la solitude, de ce qu'il s'exaspère que « le sentimental » (TE, 131) veuille le plaisir de l'émotion sans en acquitter le prix, il ne s'en suit pas que le partage des affects soit impossible et qu'il faille subir dans sa chair une souffrance pour en comprendre la nature. L'anti-ritualisme tragique pèche, on le voit que trop, par irréalisme. Il faut en revenir à Proust. Dans le deuil, le héros croit faire triompher le présent de sa souffrance sur l'à venir de sa guérison ; mais le narrateur sait que le temps, tel Pénélope, défait la toile que patiemment tisse le chagrin.

La narratrice de *Tom est mort* est elle aussi partagée entre l'aveu et le déni : « je me suis accusée pendant dix ans. Maintenant je voudrais – pas souffler, pas me reposer ni oublier, mais desserrer un peu les mâchoires, les griffes et les serres entre lesquelles je reste immobile […] » (TM, 78). La narratrice introduit un *distinguo* factice entre les termes propres, qu'elle refuse, et leur équivalent métaphorique, qu'elle accepte, précisément parce qu'ils permettent de ne pas dire ce qui est en jeu dans le rite : l'oubli partiel du trauma, la guérison. Par cet « entre deux » du dire, cet *inter-dit*, le sujet avoue sa duplicité : il veut bien que le rite fonctionne et le guérisse, mais à condition de n'en rien dire et rien savoir. La défaillance du rite est alors moins une réalité qu'un souhait et la condition de son efficience ; ce serait insulter la douleur (et le désir de souffrir, qui est un désir comme un autre) que de lui assigner un terme, une limite. Pour accomplir sa tâche, le rite doit s'avancer masqué et faire croire, comme le diable, qu'il n'existe pas et ne fonctionne pas. De façon plus lucide, Lion, le fils décédé à qui le récit confie le soin de narrer le deuil de ses parents, justifie le rite au nom d'un réalisme de la finitude humaine :

– Je ne serai plus jamais pleinement heureux.

[11] Voir à ce sujet le chapitre 2 « La mémoire exercée : us et abus », dans Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, repris en coll. « points essais », pp. 67-111.

> Au moment où il formule cela, il croit qu'il dit vrai. Non papa, cette vérité n'est pas vraie, elle est *trop* comme on dit. Tu ne fais plus gaffe maintenant aux *jamais*, aux *toujours*, imprudent. (F, 121).

Le sujet endeuillé est sincère ; mais la cruauté réaliste du roman ne vise pas à le conforter dans ses illusions consolantes mais à déniaiser le lecteur. Or c'est là aussi la fonction du rite. S'il aide l'endeuillé à préserver sa douleur anesthésiée par le conformisme contemporain, qui prescrit « d'aller bien », toujours et partout, il interdit aussi à l'affect, si légitime et intense soit-il, de prétendre coïncider avec l'entier du réel et du temps.

Sagesse du rite : les enjeux de l'hétéropraxie contemporaine

Une mère perd son fils ; dans *Philippe* de Camille Laurens, il s'agit d'un nourrisson à peine né que déjà mort et c'est l'enfant de l'auteur[12]. Dans *Tom est mort*, il a quatre ans et demi, et c'est un être de fiction. Face à face, un bref récit, aussi court que la vie de l'enfant éponyme, et un roman, dense, baroque, qui se déploie sur plusieurs années et plusieurs continents. Le livre de Camille Laurens raconte et explique une monstrueuse erreur médicale et assume avec un courage qui force l'admiration « *le* grief *qui anime ses pages* » (P, 81). Rien de tel dans le roman où il faut attendre les toutes dernières lignes pour connaître la cause de la mort de Tom – une terrible et banale négligence domestique. Un père survit à son fils : Nicolas Fargue dans un roman, *Tu verras*, et Michel Rostain dans *Le Fils*, récit autobiographique, s'emparent de la même expérience. Après un diptyque narratif (*L'Enfant éternel*, 1997, *Toute la nuit*, 1999), Philippe Forest se tourne vers l'essai (*Tous les enfants sauf un*, 2007) pour faire entendre, contre Philippe Ariès qui oppose, en matière de rite, l'efficience du passé et l'incompétence du présent, cette vérité ontologique transcendant l'histoire :

> Le cadavre de la personne aimée a toujours été cette chose sans emploi ni usage dont les vivants ne savaient que trop faire et dont même les religions anciennes ne parvenaient pas à faire disparaître la scandaleuse et irrécupérable force de vérité. Les rituels changent sans doute. Mais leur pathétique et inopérante nécessité demeure. (TE, 98)

N'est-ce pas cette réflexion sur le rite contemporain qui autorise le rapprochement et la confrontation des textes, par delà leurs différences énonciatives et génériques ? Dans *Le Journal intime de Benjamin Lorca* (Verticales, Gallimard, 2010) et dans la première nouvelle de ses *Exercices de deuil* (Verticales, Le Seuil, 2004), Arnaud Cathrine donne, sur le mode de la fiction, la parole à deux amants déchirés par la mort de l'homme qu'ils ont aimé.

Ce corpus a révélé une forme de cohérence imprévue, ouvrant la voie à une possible intelligibilité de l'expérience contemporaine de la mort. Tous les textes manifestent une répugnance à l'égard des rites institués. Ce n'est pas leur caractère religieux qui les rend factices, inauthentiques ; plus profondément, ils sont accusés de trahir, par leur souci de normativité et d'efficacité sociales, ce qui fait la singularité déchirante du deuil pour le sujet qui l'éprouve[13]. Se découvre alors un paradoxe : effondré par le deuil, le sujet contemporain désire retenir, prolonger le deuil – comme si cette tragédie était en quelque sorte une chance. Dans la muraille des contraintes sociales, la mort du proche semble ouvrir une brèche ; elle offre l'occasion – bénie autant que maudite – de vivre enfin, sans restriction et sans illégitimité, selon le mode profondément asocial de l'affect. La mort livre un secret que l'amour ou la joie apparaissent incapables de communiquer. Quel abîme ! Il faudrait donc qu'un être cher meure pour que le sujet puisse échapper à l'étreinte des routines, à la fausse

[12] Camille Laurens, *Philippe*, P.O.L, 1995, pour la première édition ; repris chez Stock, 2011 ; la référence est désormais en P, suivie de la page.

[13] Voir Dominique Carlat, *Témoins de l'inactuel*, *Quatre écrivains contemporains face au deuil*, *op. cit.*

rationalité du quotidien ? Le deuil agit à défaut, au défaut de l'amour – comme une puissance étrangement libératrice. Le sujet effaré découvre que c'est au moment où il croit aller le plus mal qu'en réalité il va mieux, parce qu'une forme intense de rapport à soi émerge – au cœur de la douleur. Comment ne pas penser à ce mot étonnant que Chantal Thomas attribue à Pavese : « au moins pendant qu'on souffre, on ne s'ennuie pas[14] » ? Le passage à la littérature valorise une forme d'hyperbolique et presque fol enracinement dans la douleur, que Philippe Forest reproche à la littérature d'empêcher alors qu'elle me semble en être le plus vecteur le plus efficient. Des cliniciens diraient peut-être si ce romanesque du deuil, cette utopie affective, n'apparaissent désirables qu'en littérature. Pour ma part, je ne peux pas trancher – quoique la distinction entre fiction et témoignage ou récit autobiographique nous éclaire un peu : quand la fiction nous parle du deuil contemporain, elle s'autorise à explorer, de façon presque jubilatoire, les affects sur le mode de l'imaginaire, du désir ; les écritures non fictionnelles invitent au contraire à lire les textes sur le mode plus strictement réaliste de ce qu'ont vécu et ressenti les êtres ; d'où des écritures plus blanches, plus pudiques. Mais ce ne sont là que frontières...

Donnant la parole à une femme, Marie Darrieussecq reconstitue, dans un roman, ce que pourrait être un deuil *au féminin*. Contemplant au Père Lachaise la stèle de l'enfant d'un sculpteur pompier, la narratrice imagine le père en train de concevoir, dessiner, dégageant du marbre le corps pétrifié de l'enfant chéri, et accomplissant ainsi ce que la psychanalyse a appelé « un travail de deuil ». Surgit alors la question : « et que faisait la mère ? *Faire* n'est pas le bon verbe. Où était-elle, comment se *tenait*-elle ? » (TE, 33) Les archives manquent. Sa douleur n'a pas laissé de trace. La narratrice entreprend un journal de deuil précisément pour donner voix – et donner corps – à la muette histoire intime d'une femme d'aujourd'hui. Les rites féminins, dans *Tom est mort*, s'élaborent au plus près du corps – et d'un corps qu'on soupçonne plus d'une fois d'être menacé par la folie. L'imaginaire de cette narratrice anonyme nourrit, entretient une croyance hallucinée en la survie mystérieuse de Tom, dont elle guette les réapparitions. Elle enregistre le son du silence dans les pièces de l'appartement, quand le reste de la famille a le dos tourné, pour capter ce nouveau langage de Tom ; ces rituels intimes, inavoués, projettent sur l'ordre du réel une conviction – un désir – tout intérieurs. La beauté désespérée de ces gestes contraste avec l'affligeante nullité de la crémation.

Dans *Tu verras*, un père endeuillé délaisse son entourage manifestement trop peu concerné par la mort de son fils Clément ; le hasard de rencontres africaines dans la banlieue parisienne le conduit jusqu'au Burkina Faso, à la recherche du guérisseur qu'on lui a recommandé. Le récit s'arrête bien avant que le lecteur ait pu mesurer l'efficacité du rite ; mais peu importe ; car le narrateur ne cherche nullement à comprendre ce qui lui arrive, à savoir comment opèrent les forces occultes. Le rite africain n'est qu'un prétexte – le but tout contingent d'une errance et d'une fuite nécessaires qui sont le véritable opérateur du deuil ; elles réalisent en effet la bouleversante conjonction du désespoir et de la confiance, qui sont à la source de ce voyage. *Tu Verras* et *Tom est mort* mettent en scène des consciences isolées ; les héros sont des parents orphelins, abandonnés face à l'insensé qui leur est tombé dessus. Rien de tel dans *Le Fils* : les parents de Lion ont la chance d'être entourés par un généreux cortège d'amis dont la présence, aux obsèques du jeune homme, revivifie le rite en permettant que quelque chose de la vie de Lion et de sa famille soit transmis et revécu. Mais le livre ne s'achève pas sur le récit d'un rituel créé par ce que le narrateur nomme plaisamment « l'humanisme incroyant lucide et aimant » (F, 83). Quand les parents de Lion apprennent par hasard que leur fils eût souhaité voir ses cendres dispersées en Islande, ils accomplissent ce dernier rite. Arrêtés par une rivière en crue, ils dressent un cairn près du volcan

[14] Chantal Thomas, *Souffrir*, Paris, éditions Payot et Rivages, 2004, p. 14.

Aiyafyalajoëkull et photographient un lac où, revenus chez eux, des amis croiront voir apparaître à la surface des eaux le visage d'un lion, la réplique de celui qui orne le tombeau du jeune disparu. Et peu après, comme chacun sait, le volcan se réveille… Né d'une série de hasards objectifs, un rituel surréel et païen, impliquant la collaboration amicale et ingénieuse du cosmos, s'accomplit à l'insu des parents. Ces coïncidences appellent non la foi mais le récit, le commentaire, la parole partagée entre proches qui suscitent la mémoire, la présence peut-être, du disparu. « Est-ce que tout s'est vraiment passé comme ils le racontent ? » s'interroge le narrateur curieusement dépossédé du récit de sa mort et qui constate, avec sagesse, que le deuil est l'affaire des vivants : « je n'ai rien à dire » (F, 167).

Une mère croit enregistrer la voix de son fils mort et survivant ; un père endeuillé exorcise sa tristesse en Afrique car de parfaits étrangers se soucient plus de la mort de son fils que tous ses proches ; des parents sains d'esprit voient apparaître des têtes de lions sur un lac islandais, tout près d'un volcan qui se réveille peu après leur passage… De quoi ces rites radicalement immanents, délestés du poids des croyances religieuses établies, sont-ils le nom ? La littérature qui les rapporte ou les invente n'envisage pas de créer des manuels de ritologie ; elle ne vise pas à départager de « bons » et de « mauvais » deuil pour apprendre à mieux vivre ces moments douloureux ; mais alors pourquoi s'annexer ces territoires intimes de l'expérience intime, pourquoi en faire des matériaux littéaires, au risque de l'impudeur, du pathos, ou de l'obscénité ? Expatriée, ayant déménagé du Canada à l'Australie, de Vancouver à Sydney, la narratrice de Tom est mort fait cette étrange remarque, qui nous met sur la voie : « toutes les terres où j'ai vécu ont d'abord été vidées de leurs habitants pour les Blancs s'y mettent, pour que je m'y mette, moi et mes enfants » (TM, 148). Dans le signifiant de *Tom est mort*, dans ces trois syllabes, je vois émerger le mot *memor* (« mes morts » ?) qui désigne non le souvenir, la mémoire, mais celui qui se souvient. Dans le deuil, quelque chose se rappelle au souvenir de celui ou celle qui peut dire alors : « Je me souviens ». Mais de quoi ou de qui exactement ? Dans *Tous les enfants sauf un*, Philippe Forest assigne à l'écriture le soin de dire « cette personne unique et à laquelle aucune autre […] n'aurait pu se substituer » (TE, 87). Et il ajoute : « aucun individu n'en remplace jamais aucun autre » (TE 114). À cette sobre maxime de l'amour, comment la mère de Philippe ne souscrirait-elle pas, elle qui croit devenir folle quand on lui conseille avec une monstrueuse mansuétude d'« "en faire un autre" » et qui hurle intérieurement : « "Je ne veux pas d'un autre. Je veux LE MEME. Je veux LUI." » (P, 29). Mais cette vérité affective de l'unicité des êtres relève de la sphère de l'amour conscient. L'inconscient a d'autres lois – et la littérature, qu'elle soit fictionnelle ou non, les met en œuvre. Par la mort de Tom, le narrateur s'éprouve solidaire – ne serait-ce que sur le mode de la culpabilité – de milliers de morts anonymes : « *tous les enfants, sauf un* » est en ce sens une phrase profondément romanesque, parce qu'elle place sous le régime de l'exception une réalité qui, malheureusement, est déjà plus d'une fois survenue. Comme un aimant, le petit mort attire ses semblables et entraîne à sa suite toute une constellations de deuils. Dans *Tous les enfants sauf un*, Philippe Forest avoue « qu'il est difficile de ne pas se représenter l'hôpital comme un ghetto où des populations sont parquées dans l'attente d'une solution finale invisible et permanente » (TE, 29), comme si la petite Pauline à son insu attirait à elle le souvenir de tous les déportés. Sur un enfant unique, la douleur projette le souvenir, la présence réalisée de toutes les morts iniques de ce siècle. De façon moins tragique, mais tout aussi révélatrice, le père de Clément, dans *Tu Verras*, se rend en Afrique et fait sortir les Noirs, par l'intercession de son fils, de l'invisibilité où les tenait son inconscience de petit bourgeois blanc, insoucieux du métissage des cultures et des races au sein duquel, dans la banlieue parisienne, il vivait sans s'en apercevoir. Insérés dans des textes littéraires, les micro-rituels du deuil s'émancipent de leur statut strictement privés pour convoquer les puissances de l'Histoire. En nous invitant à pleurer sur l'enfant mort, la littérature, parce qu'elle est un rituel public, assume le risque de rouvrir le courant douloureux qui nous relie à

notre passé collectif, et qu'elle nous fait considérer non plus comme un objet de science et de spéculation, mais comme la chair blessée qui nous enveloppe à notre insu et façonne le regard mélancolique que nous portons sur le monde. Il en suffit d'un – cet enfant unique – pour que soudain bien des morts, tous les morts, peut-être, reviennent nous hanter... N'était-ce pas déjà la déchirante impression que laissait le récit de Modiano, *Dora Bruder*, qui fixe sur un nom, sur une vie, singulière, l'horreur infigurable du nombre, de la masse des déportés anéantis ?

Conclusion

Entre l'injustice individuellement subie dans la mort d'un enfant et les injustices collectivement commises par les sociétés dont nous sommes les membres, les textes font état de rapports intermittents, fugitifs, troublants, qui suffisent à trouer la toile de la pure intimité ; car il est bien vrai que nous respirons en Occident, plus qu'ailleurs sans doute, l'air du crime, des massacres de masse et des abominations ; ce qu'on oublie la plupart du temps, vivant dans une amnésie qui se croit heureuse, la mort d'un enfant vient le rappeler ; tragique rappel ! Comme le ver dans le fruit, comme le remords dans la bonne conscience, cette expérience nous ronge : tel est le diagnostic que posent les textes que j'ai lus, et qui visent à nous rendre plus attentifs à la multiplicité des temporalités dans lesquelles nous vivons, et donc plus inquiets, plus scrupuleux, plus capables sans doute de ne pas confondre le confort de l'esprit avec la bonne santé morale.