

Le deuil dans le roman et dans l'autobiographie : du ressassement à la réparation

Anne Strasser
Université de Nancy 2

L'expression « littérature du deuil » renvoie avant tout à un contenu. Comme le terme « deuil » lui-même, elle recouvre la mort et la perte d'un être cher, la douleur éprouvée, le temps durant lequel ce deuil se « porte » ou plus justement s'éprouve et également, indirectement, la possibilité de « faire son deuil », soit de se résigner à cette perte. Mais quelle « forme » ou plutôt quelles formes recouvre cette littérature du deuil ? Le genre choisi a-t-il une incidence sur le traitement du deuil dans l'œuvre en question ? Cet angle d'étude révèle des différences assez notables entre le genre romanesque et le genre

autobiographique. En effet, si la présence d'un « deuil sans fin » se vérifie dans plusieurs romans, le genre autobiographique semble être davantage du côté du dépassement et de la réparation. Cette hypothèse sera examinée à travers quelques exemples. Certes, pour prétendre dégager une loi du genre en matière de deuil, il faudrait s'attacher à balayer de façon plus exhaustive le champ des récits de deuil contemporains. Ambition qui n'est pas la nôtre ici : tout au plus s'agit-il de questionner une différence qui ne nous semble pas anecdotique, mais co-substantielle à la démarche d'écriture. Ainsi, c'est principalement à travers quelques romans de Philippe Claudel, *Meuse l'oubli*, *J'abandonne* et *Les Âmes grises*, ainsi que *Falaises* d'Olivier Adam, *Sweet Home* d'Arnaud Cathrine, et de quelques autobiographies, *La Place* et *Une Femme* d'Annie Ernaux, et *L'Homme qui m'aimait tout bas* d'Éric Fottorino, que sera menée cette étude.

Certes, ces œuvres présentent d'incontestables convergences. Des convergences énonciatives avant tout : l'écriture du deuil, quel que soit le genre, est une écriture de la première personne. De même, le narrateur s'adresse souvent à un destinataire, le défunt dans la plupart des cas : le narrateur des *Âmes grises* adresse son récit à sa femme morte en couches, Clémence, celui de *Meuse l'oubli* à sa compagne disparue, Paule, celui de *J'abandonne*, endeuillé par la mort de sa compagne, fait de son récit une longue supplique à sa petite fille de deux ans. De même, le narrateur de *Falaises* s'adresse à sa mère, qui s'est suicidée quand il avait dix ans en se jetant d'une falaise, tout comme le principal narrateur de *Sweet Home* s'adresse à la mère suicidée alors qu'il avait quinze ans. Sa sœur jumelle et leur petit frère prennent également la parole au cours de ce récit composé de quatre parties, « Le livre de Lily », « Le livre de

Vincent », « Le livre de Martin » et d'un « Épilogue ». Le « Je » est bien sûr utilisé dans l'autobiographie de même que l'adresse au défunt : Éric Fottorino interpelle son père dans *L'Homme qui m'aimait tout bas*. L'écriture est également présente dans tous ces récits. De façon attendue dans l'autobiographie, où les auteurs ne manquent pas de faire référence au temps de l'écriture et surtout au rôle qu'ils assignent à l'écriture. De façon moins attendue dans les romans, où les narrateurs endeuillés ont recours à la pratique de l'écriture sous différentes formes : le narrateur des *Âmes grises* écrit à Clémence, celui de *Meuse l'oubli* noircit des petits cahiers célébrant Paule, le narrateur de *J'abandonne* écrit une lettre à sa fille. Dans les romans d'Olivier Adam et d'Arnaud Cathrine, les narrateurs sont écrivains. Cette présence de l'écriture montre « qu'il n'est pas d'écriture qui ne se forme et ne travaille à l'ombre de la mort » (Ernst, 1988, p. 182).

Cependant, au-delà de ces convergences, le genre romanesque se révèle du côté du ressassement et de la souffrance et présente un deuil si ce n'est impossible, du moins délicat à surmonter. L'autobiographie, en revanche, semble œuvrer pour une forme de réparation et se place résolument du côté de la vie. Ces différences peuvent être éclairées à la lueur de la spécificité de ces genres, tant du côté de leur écriture que de leur réception.

Le roman : un deuil « en souffrance »

On trouve dans ces romans les signes « classiques » du deuil — souffrance, sentiment d'être étranger au monde, d'être un peu mort, voire désir de mourir — que nous n'évoquerons pas ici,

pour nous attacher à ce qui fait spécifiquement du deuil un deuil « sans fin ». Ainsi, ce deuil en souffrance s'exprime par une forme de deuil généralisé, mais également par un certain nombre d'images et par une fin du récit marquée par un apaisement impossible.

Le deuil, dans ces romans, s'étend à d'autres personnages que le narrateur, signe de son caractère obsédant. Le narrateur de *J'abandonne* travaille dans un hôpital où il est chargé d'annoncer aux parents la mort d'un proche puis de leur faire accepter le don d'organes. Or, le récit se déroule sur une journée où il a devant lui une femme qui vient de perdre sa fille adolescente. La mort baigne aussi *Les Âmes grises*. L'intrigue principale concerne le meurtre non élucidé d'une petite fille, Belle de Jour, sur fond de Première Guerre mondiale. Un des protagonistes de l'affaire, le procureur Pierre-Ange Destinat, est un homme qui vit retiré du monde dans le deuil « sans fin » de son épouse Clélis : « La vie de Destinat semblait suivre un rite immuable, entre le palais de V., le cimetière où chaque semaine il se rendait sur la tombe de sa femme, et le Château dans lequel il demeurait, enfermé, comme invisible, dans un retrait du monde qui tissa autour de lui, peu à peu, un habit d'austère légende. » (AG, p. 42-43) Or, il loge momentanément une jeune institutrice, Lysia, à laquelle il va s'attacher. Cette jeune femme se pendra en apprenant que son fiancé est mort au combat. Destinat vivra alors un second deuil. De même, dans *Meuse l'oubli*, d'autres personnages sont confrontés au deuil : la logeuse du narrateur, dont le mari est mort à la guerre, le buraliste dont les cinq fils se sont noyés et dont l'épouse s'est suicidée quelques temps après ; le narrateur fait également de fréquentes visites au cimetière, où il converse avec le fossoyeur. La mort baigne le village : « Vous savez, Feil est une triste ville

maintenant. On dirait que seul le fleuve bouge encore un peu ; pour le reste, nous sommes déjà aussi morts que nos maisons. » (*MO*, p. 46). Dans *Falaises* enfin, le narrateur a d'autres deuils qui le hantent : celui de Nicolas, ami d'adolescence qui se suicide pour cause de père violent, ou encore celui de Léa, jeune fille rencontrée à Paris, suicidée elle aussi.

L'absence de dépassement du deuil peut également s'exprimer à travers des images. Ainsi, celle de l'enfance persistante. Le narrateur des *Âmes grises*, sur le point de raconter la mort de Clémence, écrit : « J'ai plus de cinquante ans mais je me sens comme un gamin empli de terreur. » (*AG*, p. 170) De même, le narrateur de *Falaises*, à l'approche de la trentaine : « moi-même j'ignorais mon âge, ma vie était si petite et j'avais si peu vécu, je n'étais qu'un enfant, j'avais onze ans et ma mère était morte, le monde était glacial et je grelottais, j'avais besoin qu'on m'enlace et qu'on me rassure, qu'on me berce et qu'on me réchauffe un peu. » (*F*, p. 136-137) ; ou encore Vincent : « Lily et moi avons grandi mais nous sommes restés ces deux enfants-là, ligüés dans la perte de maman, comme au premier jour — dans son ventre. » (*SH*, p. 103) À cette image de l'enfance s'ajoute aussi celle d'un vide qui ne se comble jamais : « Je suis une nuit noire, une bordure de falaise, une vie noyée, avec vue sur le vide et sans vertige » (*F*, p. 129), explique le narrateur de *Falaises*. Ce vide peut devenir trou et creux : « le trou qu'elle [la mort de la mère] a creusé en moi » (*F*, p. 171), « comme le creux que fait ma mère dans mon ventre, comme celui que fait mon enfance. Une empreinte, un fossé [...] » (*F*, p. 174). Même vide dans *Sweet Home* : « C'est tout ce que nous avons à faire, jouer à ne dissimuler qu'à moitié le vide qui nous a gagnés. » (*SH*, p. 76) Ce vide a pour corollaire l'image de la chute. Sur le point de raconter comment son épouse est

morte, le narrateur des *Âmes grises* écrit : « J'en arrive à ce matin sordide. À cet arrêt de toutes les pendules. À cette chute infinie. » (AG, p. 170) Il découvre sa femme morte : « Je suis tombé à terre. Je suis tombé. Je tombe encore. Je ne vis plus que dans cette chute. Toujours. » (AG, p. 173) Enfin, des métaphores montrent les efforts vains des personnages pour « recoller » leur vie brisée par la mort : « Tout cela a l'air bien embrouillé, comme un coq-à-l'âne cafouilleux, mais au fond, c'est à l'image de ma vie, qui n'a été faite que de morceaux coupants, impossibles à recoller. [...] qu'est-ce que je pourrais faire d'autre sinon reprendre les vieux draps et les repriser un peu, encore et encore ? » (AG, p. 109). À l'image des châteaux de sable que Martin faisait enfant — « j'ai toujours admiré l'entêtement tranquille de Martin qui sait pertinemment ses constructions vouées à la ruine » (SH, p. 123) —, Vincent écrit dans l'épilogue : « On aura beau dire, nos constructions hasardeuses ne parviennent pas à se passer d'elle. » (SH, p. 212)

Le refus de la mort, voire son déni, concourt à l'expression du deuil sans fin. Ainsi, le narrateur de *Falaises* refuse la mort de sa mère : « Je n'ai jamais cru que ce long cercueil de bois verni ait un jour contenu le corps disloqué de ma mère. Je n'y crois toujours pas. » (F, p. 51) La résurgence classique d'images du défunt se mue en véritables apparitions : « Les premières années, ses apparitions quasi quotidiennes ont dépassé le strict domaine des rêves et des cauchemars, de souvenirs ou de la mémoire, pour gagner celui de l'hallucination. » (F, p. 45) Quinze ans après la mort de la mère, le narrateur va jusqu'à suivre une personne qui lui ressemble et l'aborde. Refus similaire pour Vincent : « Impossible pour nous d'admettre la réalité que cette nuit agitée et éplorée recouvrait. Il faudrait des années pour cela, des années d'absence, la vie et

l'envie sur le fil, des années pour seulement prendre acte. » (*SH*, p. 88)

Enfin, le dénouement des récits signifie dans la plupart des cas l'impossibilité de faire son deuil. Si le narrateur de *Meuse l'oubli* trouve une forme d'apaisement, si celui de *J'abandonne* renonce à mettre fin à ses jours — « Il me faut vivre, pour toi. » (*JA*, p. 104) —, celui de *Falaises* reste habité par l'absence de sa mère et constate : « il me semblait parfois que c'était là le sens caché de ma vie, fuir mon père et chercher sans fin ma mère enfuie. » (*F*, p. 190) Dans *Sweet home*, la mort de la mère continuera à faire battre les poitrines — « Comme le bruit sourd qu'auraient pu faire nos têtes contre le béton d'un mur dont on n'aura jamais raison. » (*SH*, p. 136) —, et le récit s'achève sur cette terrible phrase : « si seulement les morts pouvaient conclure » (*SH*, p. 219), signant ce deuil très exactement « sans fin », car sans conclusion. Plus radical encore est le dénouement des *Âmes grises*. On apprend que le narrateur n'a pas pu supporter d'élever l'enfant né de Clémence et l'a tué : « il était simplement ton assassin, un petit assassin sans conscience et sans remords, avec lequel il me faudrait vivre alors que tu n'étais plus là. » (*AG*, p. 281) Après avoir « raconté » ce meurtre par écrit à Clémence, il se suicide : « Voilà, je n'ai plus rien à dire. J'ai tout dit, tout confessé. Il était temps. Je peux maintenant te rejoindre. » (*AG*, p. 285) Écho de l'acte de Destinât, soupçonné d'avoir tué Belle de jour :

quand j'imagine [...] cette scène qui a eu lieu, qui n'a pas eu lieu, je me dis que Destinât n'étranglait pas une enfant, mais un souvenir, une souffrance, que soudain dans ses mains, sous ses doigts, c'était le fantôme de Clélis, et celui de Lysia Verhareine, à qui il tentait de tordre le cou pour s'en débarrasser à jamais, pour ne plus les voir, ne plus les entendre, ne plus les approcher dans ses nuits sans jamais pouvoir les atteindre, ne

plus les aimer en vain. Il est si difficile de tuer les morts. (AG, p. 273-274)

Échec du travail de deuil qui est aussi, dans ces ouvrages, une mise en question de la puissance de l'écriture. Ainsi le narrateur des *Âmes grises* constate : « C'est douloureux d'écrire. Je m'en rends compte depuis des mois que je m'y suis mis. Ça fait mal à la main, et à l'âme. L'homme n'est pas fait pour ce travail, et puis, à quoi ça sert ? À quoi ça me sert ? » (AG, p. 233). De même, le narrateur de *Meuse l'oubli* : « Je remplis le *Conquérant* bistre de tout un fatras de phrases impropres, sans queue ni tête [...] qui tentent de dire mon amour pour Paule, et ma souffrance, sans jamais y parvenir. » (MO, p. 83) Pas plus que Vincent ne parvient à écrire le livre « impossible » (SH, p. 115) où il pourrait révéler le secret de cette famille — Martin n'est pas le fils du père mais de l'oncle Remo — et ainsi se délivrer de cette question du pourquoi de la mort de la mère.

Ainsi, ces romans présentent le deuil de personnages vivant infiniment dans la « sauvagerie de la perte » (SH, p. 161). On ne retrouve pas une tonalité aussi douloureuse dans les autobiographies.

L'autobiographie ou le parti de la vie

L'écriture du deuil relève pour l'autobiographe d'un besoin impérieux et vise à faire revivre le défunt et à surmonter la rupture qu'a provoquée sa mort.

Annie Ernaux écrit *La Place* des années après la mort de son père. Cependant, quelques semaines après ce décès, elle s'était dit : « il faudra que j'explique tout cela » (LP, p.23) Le besoin d'écrire se fait encore plus impérieux après la mort de sa

mère et elle passe « à l'acte » très rapidement : « Il y aura trois semaines demain que l'inhumation a eu lieu. Avant-hier seulement, j'ai surmonté la terreur d'écrire dans le haut d'une feuille blanche, comme un début de livre, non de lettre à quelqu'un, "ma mère est morte". [...] Je vais continuer d'écrire sur ma mère. [...] je ne suis pas capable en ce moment de faire autre chose. » (UF, p. 21-22) Éric Fottorino, dès le second paragraphe de *L'Homme qui m'aimait tout bas*, écrit : « J'ignore ce qui me pousse à écrire ces lignes et à continuer. Tout est à la fois confus et si clair. » (HMTB, p. 11). L'écriture apparaît donc comme une injonction, assez éloignée du soulagement recherché à travers l'écriture par les narrateurs des romans étudiés.

De même, si ces récits explorent les topoï de la mort, à savoir le récit précis des derniers moments, la description du corps mort comme de tous les gestes et formalités à accomplir, l'écriture est également tournée vers la vie, au sens où il s'agit de redonner vie au défunt, de le « ressusciter ». Ainsi, dans *La Place*, Annie Ernaux s'attache à raconter la vie de son père : « Il ne buvait pas. Il cherchait à *tenir sa place*. Paraître plus commerçant qu'ouvrier. » (LP, p. 45) C'est la même démarche qui l'anime dans *Une femme* : « Je voudrais saisir aussi la femme qui a existé hors de moi, la femme réelle, née dans le quartier rural d'une petite ville de Normandie et morte dans le service de gériatrie d'un hôpital. » (UF, p. 23) L'image de la mise au monde consacre cette visée de son écriture : « Il me semble maintenant que j'écris sur ma mère pour, à mon tour, la mettre au monde. » (UF, p. 43) Écrire sur sa mère conserve celle-ci du côté de la vie : « je n'écris pas sur elle, j'ai plutôt l'impression de vivre avec elle dans un temps, des lieux, où elle est vivante » (UF, p. 68). C'est aussi à faire revivre son père qu'Éric Fottorino

s'attache. D'abord, il relit les romans qu'il a écrits et où l'un des personnages était inspiré de son père : « Aujourd'hui je le retrouve dans mes livres. Là, il revit dans l'air léger des pages qui se tournent, dans l'odeur de l'encre et du vélin. [...] Tourner la page, c'est le contraire de le faire disparaître. C'est ranimer, ressusciter, une voix, la sienne, sa silhouette, son regard, ce fond de gentillesse au milieu de ses silences bourrus. » (*HMTB*, p. 76) L'auteur dit de son père qu'il est partout, mais cette omniprésence n'est pas celle des romans étudiés où les apparitions de la mère morte ne faisaient que rappeler son absence. Ici, cette présence est vie : « Partout mon père. Partout, tout le temps, par tous les temps. [...] Je ferme les yeux et il apparaît. Ce n'est pas un fantôme mais tout le contraire. » (*HMTB*, p. 49)

Enfin, l'écriture autobiographique a le pouvoir de réparer, presque au sens propre du terme. Ainsi, elle vient combler des silences, relier et recoudre des pans de vie. Annie Ernaux place en exergue de *La Place* une phrase de Jean Genet : « Je hasarde une explication : écrire c'est le dernier recours quand on a trahi. » Cette trahison, c'est « cette distance venue à l'adolescence entre lui et moi. Une distance de classe, mais particulière, qui n'a pas de nom. » (*LP*, p. 23). C'est avoir quitté le monde de ses parents, celui des dominés, pour intégrer celui des « dominants » : « j'ai fini de mettre au jour l'héritage que j'ai dû déposer au seuil du monde bourgeois et cultivé quand j'y suis entrée. » (*LP*, p. 111) Cette trahison est peut-être dépassée dans cette image qui consacre le père comme « passeur » entre ces deux mondes : « il [son père] me conduisait de la maison à l'école sur son vélo. Passeur entre deux rives, sous la pluie et le soleil. » (*LP*, p. 112) Ce récit répare aussi le silence entre eux : « J'écris peut-être parce qu'on n'avait plus rien à se dire. » (*LP*,

p. 84) De même, l'écriture d'*Une femme* permet de réconcilier des images contradictoires de sa mère : « En écrivant, je vois tantôt la "bonne" mère, tantôt la "mauvaise". Pour échapper à ce balancement venu du plus loin de l'enfance, j'essaie de décrire et d'expliquer comme s'il s'agissait d'une autre mère et d'une fille qui ne serait pas moi. » (*UF*, p. 62) Ou encore : « je sais que je ne peux pas vivre sans unir par l'écriture la femme démente qu'elle est devenue, à celle forte et lumineuse qu'elle avait été. » (*UF*, p. 89) Enfin : « Dans la semaine qui a suivi, je revoyais ce dimanche, où elle était vivante, les chaussettes brunes, le forsythia, ses gestes, son sourire quand je lui avais dit au revoir, puis le lundi, où elle était morte, couchée dans son lit. Je n'arrivais pas à joindre les deux jours. » Et elle conclut : « Maintenant tout est lié. » (*UF*, p. 103) L'écriture a permis de dire ce qui est impensable, le passage de l'être au ne pas être.

Chez Fottorino, l'écriture vient aussi réparer les silences ; l'exergue de Montherlant donne le ton : « *Ce sont les mots qu'ils n'ont pas dits qui font les morts si lourds dans leur cercueil.* » Ces mots que le père n'a pas dits et qui auraient pu expliquer son suicide, mais aussi ceux qu'ils ne se sont pas dits : « Il aurait fallu parler ensemble. Depuis longtemps on ne parlait plus, ce qui s'appelle parler. » (*HMTB*, p. 143) La relecture de ses romans commence le processus de réparation : « Plus je me relis et plus je me relie à lui. » (*HMTB*, p. 81) L'écriture est reconstruction : « Je me souviens de tout. Je construis le contraire d'un tombeau. Pas un berceau non plus. Un monument de papier en bric-à-brac, il aimait bien, papa, les bric-à-brac et les histoires à dormir debout. » (*HMTB*, p. 60) Cette construction relie l'avant et l'après la mort : « le fil n'est pas coupé puisque je le retrouve intact par l'énergie des mots qui donnent naissance à des images, à des sons propres à le

ranimer » (*HTMB*, p. 109). Au terme de cette reconstruction, même si le narrateur a, comme il l'écrit, « trop prêté à l'écriture » (*HTMB*, p. 143), car elle n'a pas élucidé complètement « cette obscure volonté de mourir » qui habitait son père, le récit s'achève sur un au revoir apaisé au père défunt : « Cette fois tu as filé pour de bon. Au revoir, papa, salut, pas adieu, on risquerait de se manquer. » (*HTMB*, p. 148)

Ainsi, dans ces récits autobiographiques, le deuil n'est pas sans fin : il s'accomplit, grâce notamment à l'écriture.

Le point final au deuil : une question de genre

Les différences relevées précédemment nous semblent directement liées au « cahier des charges » de ces deux genres. Dans notre corpus, le roman — exercice de fiction — relèverait davantage du fantasme, projection des peurs de l'auteur, qui sont aussi celles du lecteur. L'autobiographie, en revanche, s'enracine dans le réel, car il y a à son origine la mort d'un individu « réel »¹, ce qui a une incidence tant dans le choix du genre que dans le rôle que l'écrivain assigne à son récit. Paradoxalement, le roman semble ici plus narcissique que l'autobiographie.

¹ Certes, certains romans s'appuient également sur la mort d'individus réels, mais c'est alors le choix du genre pour raconter cette mort qui est décisif. Le raconter sur le mode de la fiction ou sur le mode autobiographique ne revient pas au même, ni pour l'auteur, ni pour le lecteur. On peut évoquer la polémique qui a opposé Camille Laurens à Marie Darrieussecq à propos du roman de cette dernière *Tom est mort*, la première reprochant à la seconde d'avoir plagié « psychiquement » son récit autobiographique *Philippe*, qui plus est sans avoir « vécu » elle-même directement la mort d'un enfant.

Le roman, si on tente de le définir simplement, est un récit d'événements fictifs. Il est le fruit de l'imaginaire de son auteur, qui peut y projeter ses peurs, celle de la perte de l'être cher étant la plus grande peur, et cela, depuis l'enfance. Ainsi, l'imaginaire de Philippe Claudel, au-delà des romans évoqués, est hanté par la mort de la compagne ou de l'enfant². De même, la plupart des romans d'Olivier Adam mettent en scène un personnage principal en deuil³. Ces auteurs ressassent la perte d'une œuvre à l'autre. Peut-être l'écrivain est-il, justement, un être travaillé par la perte. François Weyergans, dans son roman *Trois jours chez ma mère*, aux résonances éminemment autobiographiques, conclut son récit ainsi, après avoir pris conscience qu'il avait peur que sa mère ne meure : « Je me disais qu'on n'écrit que pour sa mère, que l'écriture et la mère ont partie liée, qu'un écrivain dédie ses pages non pas à celle qui a vieilli quand il est lui-même en âge d'écrire et de publier, mais à la jeune femme qui l'a mis au monde, à celle dont on l'a séparé le jour de sa naissance. » (2005, p. 257) Michel Picard, dans son essai *La Littérature et la mort*, explique que « la perte

² On retrouve ces thèmes dans d'autres de ses œuvres : *La Petite fille de Monsieur Linh*, mettant en scène un réfugié venant d'Asie et portant constamment dans ses bras sa petite fille. En fait, on apprend à la fin du récit que ce qu'il porte n'est qu'une poupée, cet homme n'ayant pas fait le « deuil » de sa petite fille morte. Son film *Il y a longtemps que je t'aime* raconte l'histoire d'une femme, sortant de prison, dont l'enfant est mort et qui revient auprès de sœur. Cet auteur ne puise pas dans une expérience personnelle — rien dans ses interviews ou dans le paratexte ne le laisse croire — mais semble ressasser d'une œuvre à l'autre cette peur de la perte.

³ La narratrice d'*Un cœur régulier*, son dernier roman, se rend au Japon après la mort de son frère qu'elle ne parvient pas à surmonter ; le narrateur de *Vents contraires* décide de déménager avec ses deux enfants à la suite de la disparition de leur mère : on apprendra à la fin qu'elle est morte. Le personnage principal de *Je vais bien, ne t'en fais pas* est une adolescente qui attend vainement le retour de son frère, dont elle ne sait pas qu'il est mort.

est l'événement le plus douloureux qu'ait à subir l'être humain » (1995, p. 167). Le romancier ressassant sa hantise de la perte trouve un écho chez le lecteur en proie aussi à cette angoisse⁴. On retrouve cette analyse chez Vincent Jouve : « Le roman existe pour combler un manque, une absence. Cette mélancolie du lecteur, ce besoin de faire du plein avec du vide, a sa source dans la "nostalgie de l'objet perdu" décrite par la psychanalyse. L'objet perdu, pour le sujet, c'est la mère. » (1998, p. 90)

Par ailleurs, l'autobiographie fonctionne différemment du côté tant de l'auteur que du lecteur. L'autobiographie parle de la mort d'un « individu réel », ce qui change tout, car l'auteur comme le lecteur sont confrontés au scandale de la vraie mort, et non d'une mort fictive. Il est significatif que certains auteurs, jusque-là romanciers, passent à l'autobiographie pour raconter la mort de leur père ou de leur mère et ne le font pas par le détour de la fiction. C'est Annie Ernaux qui, au début de *La Place*, explique : « Par la suite, j'ai commencé un roman dont il [son père] était le personnage principal. Sensation de dégoût au milieu du récit. Depuis peu, je sais que le roman est impossible. » (*LP*, p. 23-24) L'autobiographie, comme elle l'explique dans *La Littérature comme un couteau*, naît de la douleur, celle née de leur éloignement à l'adolescence, mais aussi « celle [qu'elle a] eue de le perdre brutalement ». (2003, p. 33) Éric Fottorino montre bien comment il a déjà « romancé » la vie de son père dans ses œuvres antérieures, mais quand il

⁴ En effet, selon Picard, la lecture est une activité ludique qui s'apparente à « une sorte de Fort/Da sophistiqué ». Cette expression désigne le jeu de la bobine décrit par Freud, où l'enfant s'amuse à lancer une bobine et à la retrouver, jouant ainsi symboliquement avec l'apparition/disparition de la mère.

s'agit de parler de sa mort, l'écriture autobiographique s'impose⁵. La mort se révèle souvent le moteur de l'autobiographie, signe que l'expérience réelle de la mort et du deuil questionne la démarche d'écriture, tant dans son origine que dans son but : « Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par des mots. [...] Mais je souhaite rester, d'une certaine façon, au-dessous de la littérature. » (*UF*, p. 23)

Par ailleurs, l'autobiographe, confronté à la mort réelle d'un être cher, craint de voir disparaître avec cet être une partie de son propre passé. L'écriture a donc pour rôle de sauver ce passé. Les souvenirs, les souvenirs d'enfance notamment, peuplent les récits de deuils. Il s'agit de garder une forme de vie à l'être perdu, mais aussi à soi-même, cet être emportant une partie de soi. D'où la dimension fortement identitaire des récits de deuil : en s'interrogeant sur l'être mort, l'autobiographe s'interroge sur lui-même et tente de dégager l'« héritage »⁶ reçu de l'être disparu.

Le récit autobiographique est donc d'une certaine manière « unique », chargé de raconter la mort — forcément unique — de l'être cher, mort qui ne peut être racontée deux fois, comme l'explique Annie Ernaux à propos de son père dans *Une femme* : « Je ne peux pas décrire ces moments parce que je l'ai déjà fait dans un autre livre, c'est-à-dire qu'il n'y aura jamais aucun autre récit possible, avec d'autres mots, un autre ordre de phrase. » (*UF*, p. 73) On ne meurt qu'une fois, si l'on peut

⁵ On pourrait aussi évoquer Le Clézio, romancier qui, pour évoquer la figure de son père, se tourne vers l'autobiographie dans *L'Africain*.

⁶ Ces récits s'approchent du récit de filiation tel que l'ont défini Bruno Viart et Vincent Vercier (2005).

dire, dans l'autobiographie. Cette unicité du récit de deuil autobiographique montre que le travail de deuil trouve, au moins dans l'œuvre, une fin. Cette analyse trouve une limite concernant le deuil de l'enfant. Les œuvres de Philippe Forest, mais aussi *L'Inconsolable* d'Anne Godard montrent que, dans le cas de la perte d'un enfant, le deuil semble bel et bien « sans fin ».

Finalement, le roman se révèle donc en matière de deuil plus narcissique que l'autobiographie. Les récifs fictifs que nous avons étudiés montrent des personnages hantés par une perte irréparable qui ne se transforme pas en hommage au défunt. Ils sont tournés vers le manque, la souffrance, la tentative avortée d'oubli. En revanche, l'autobiographe, dans son souci de rétablir une continuité, une unité que la mort a rompues, ne rumine pas sa peine, mais tente de l'analyser et, surtout, cherche une vérité, un sens. Cela peut être le sens de sa propre vie, mais aussi et surtout celui de la vie du défunt. Il cherche également à donner à comprendre : « ce ne sont plus comme alors des mots juste pour moi, pour supporter cela, ce sont des mots pour le faire comprendre. » (*UF*, p. 93) Le pacte autobiographique inscrit, comme l'a montré Philippe Lejeune, le lecteur dans le texte. Il est l'horizon de l'écriture. Il n'est pas étonnant de voir que les autobiographes reçoivent beaucoup de courrier concernant leurs écrits autobiographiques : un lecteur réel s'adresse à un auteur réel. Et ce que le lecteur fait avant tout, c'est remercier l'auteur pour ce don de la lecture et, concernant l'autobiographie, pour la possibilité de l'identification et d'une forme de consolation⁷. Là où le romancier nous renvoie d'une

⁷ Nous avons mené une étude (2011) de la réception de l'autobiographie à travers des lettres de lecteurs publiées par Annie Duperey (*Je vous écris*, 1993) et Marie Desplechin et Lydie Violet (*La Vie sauve*, 2005).

certaine manière à nos peurs profondes, l'autobiographe, mettant si ce n'est un point final au deuil, au moins un point final à son récit, dit au lecteur qu'il faut bien continuer à vivre.

Le roman ressassant « une perte sèche et sans compensation » (*SH*, p. 93), l'autobiographie tentant de réparer la perte en rendant hommage au défunt et en sauvant par l'écriture ce qui risque de disparaître avec lui : même si cette analyse vaut avant tout pour le corpus étudié et qu'elle comporte des exceptions, il nous semble intéressant de l'étendre à d'autres œuvres, car cette spécificité de chacun des deux genres dans le traitement du deuil est liée à leur cahier des charges. L'autobiographe noue un pacte autobiographique ainsi qu'un pacte référentiel et s'engage, si ce n'est à une stricte vérité, tout au moins à une forme de sincérité. Le romancier n'a aucun contrat. Il peut écrire sur la mort de la mère, alors que la sienne est bien vivante. Là où le romancier remâche sa peine sans interlocuteur, l'autobiographe a toujours à l'horizon de son écriture un lecteur — inscrit dans le texte par le pacte autobiographique — avec qui il « partage » sa peine. Ainsi, Simone de Beauvoir, décrivant la réception de son récit *Une mort très douce* consacré à la mort de sa mère et la « grande quantité de lettres chaleureuses » reçues alors, conclut :

Ce n'est pas par délectation morose, par exhibitionnisme, par provocation que souvent les écrivains relatent des expériences affreuses ou désolantes : par le truchement des mots, ils les universalisent et ils permettent aux lecteurs de connaître, au fond de leurs malheurs individuels, les consolations de la fraternité. C'est à mon avis une des tâches essentielles de la littérature et ce qui la rend irremplaçable : surmonter cette solitude qui nous est commune à tous et qui cependant nous rend étrangers les uns aux autres. (1972, p. 169)

Bibliographie

- ADAM, Olivier. (2005), *Falaises*, Paris, Éditions de l'Olivier. (F)
- (2009), *Vents contraires*, Paris, Éditions de l'Olivier.
- (2010), *Un cœur régulier*, Paris, Éditions de l'Olivier.
- (2000), *Je vais bien, ne t'en fais pas*, Paris, Éditions Le Dilettante.
- BEAUVOIR, Simone de. (1972), *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- CATHRINE, Arnaud. (2005), *Sweet home*, Paris, Éditions Verticales. (SH)
- CLAUDEL, Philippe. (1999), *Meuse l'oubli*, Paris, Balland. (MO)
- (2000), *J'abandonne*, Paris, Balland. (JA)
- (2003), *Les Âmes grises*, Paris, Stock. (AG)
- (2005), *La Petite Fille de Monsieur Linh*, Paris, Stock.
- ERNAUX, Annie. (1983), *La Place*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ». (LP)
- (1987), *Une femme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ». (UF)
- (2003), *L'Écriture comme un couteau, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock.
- ERNST, Gilles. (1988), « De la mort au texte », *La Mort dans le texte*, colloque de Cerisy sous la direction de Gilles Ernst, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

- FOTTORINO, Éric. (2009), *L'Homme qui m'aimait tout bas*, Paris, Gallimard. (HMTB)
- GODARD, Anne. (2006), *L'Inconsolable*, Paris, Minuit.
- JOUE, Vincent. (1998 [1992]), *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ecriture ».
- LE CLÉZIO, Jean Marie Gustave. (2004), *L'Africain*, Paris, Mercure de France.
- LEJEUNE, Philippe. (1996, [1975]), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- PICARD, Michel. (1995), *La Littérature et la mort*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ecriture ».
- STRASSER, Anne. (2011), « De l'autobiographie à sa réception : quand les lecteurs prennent la plume », *Littérature*, n° 162, p. 83-99.
- VIART, Dominique et Bruno VERCIER. (2005), *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.
- WEYERGANS, François. (2005), *Trois jours chez ma mère*, Paris, Grasset.

Résumé

Nous nous proposons de montrer à travers des exemples d'œuvres françaises contemporaines que le choix du genre — autobiographie ou roman — a une incidence sur le traitement du deuil. En effet, le roman présente un « deuil sans fin » où la perte est ressassée et ne semble pas pouvoir être surmontée. En revanche, l'autobiographie prend le parti de la vie en s'attachant au portrait du défunt afin de le ressusciter, de sauver la partie du passé qui pourrait être engloutie avec sa mort et, ainsi, de faire le deuil. Cette différence nous semble reposer sur les spécificités de chacun de ces deux genres littéraires, le roman se révélant finalement et paradoxalement plus narcissique que l'autobiographie.

Abstract

By analyzing contemporary French works, we will show how the choice of genre affects the way bereavement is treated. Indeed, novels present an "ever-lasting mourning" when loss is dwelled on and seems not to be surmountable. However, autobiographies side with life by portraying the deceased in order to raise them from the dead, to save the moments of the past which could be swallowed up with their death, and thus to mourn for them. According to us, this difference seems to be based on the characteristics of each of these two literary genres; in fact and paradoxically, novels seem to be more narcissistic than autobiographies.