

Le deuil et la divinisation de l'enfant mort par le dispositif rituel chez Philippe Forest

Krysteena Gadzala
University of Waterloo

Les rites funéraires qui gouvernent la vie individuelle et collective déterminent le protocole à suivre lors d'expériences inattendues et tragiques. La mort d'un enfant, par exemple, bouleverse et choque ceux qui restent dans la mesure où cet événement renverse l'ordre généalogique/chronologique attendu et espéré. Dès lors, les rites funéraires, certes culturellement marqués et donc variés, fournissent un cadre et une structure qui permettent aux endeuillés un détachement progressif et supportable ainsi qu'une voie pour exprimer et orienter leur douleur. Cette issue transparaît particulièrement dans la littérature du moi dans laquelle nous retrouvons des pères qui ont écrit la souffrance liée à la perte d'un enfant.¹ Dans ces textes, la figure du père endeuillé vit une perte et entreprend des rites pour guider son chagrin; son travail de deuil s'avère particulier et parfois prolongé, frôlant même la mélancolie au sens où l'entend Freud². En effet, de nombreux textes de Philippe Forest évoquent, tacitement ou non, la disparition de Pauline, la fille de l'auteur décédée d'un cancer à l'âge de 4 ans. Cette expérience tragique est au cœur du triptyque de Forest qui consiste en deux « romans du Je »³, *L'enfant éternel* (1997), et *Toute la nuit* (1999), et un essai, *Tous les enfants sauf un* (2007). Dans ces ouvrages, la fonction du deuil fait écho à celle des espaces liminaux et des objets du défunt : le franchissement d'un seuil prime et permet d'atteindre un autre espace tout en conservant un lien, qu'il soit physique ou métaphorique, avec le stade d'origine. Le travail de deuil que le narrateur élabore repose entre autres sur un dispositif rituel concret et symbolique. En nous appuyant sur la théorie du deuil, nous montrerons dans cette étude qu'à travers ce dispositif s'ouvre un espace de l'entre-deux dans lequel devient possible la divinisation de l'enfant disparu. De plus, les objets ayant appartenu à l'enfant aussi bien que le cadavre de la trépassée ont toute leur importance, car ils servent de marque physique temporairement substitutive soulignant la démultiplication de l'existence de l'enfant qui subit une transformation fantomatique. De là, nous aimerions proposer que l'écriture même des ouvrages ainsi que l'intertextualité contribuent à la divinisation de la fillette défunte et, par conséquent, à son immortalisation.

Les espaces liminaux : le dispositif rituel comme seuil

En appliquant la rhétorique sociologique de Patrick Baudry à la topographie littéraire dans le triptyque de Forest, nous observons que celle-ci est assujettie à la mort aussi bien qu'aux rites qui en résultent. Le sociologue considère que « le rituel marque un lieu [...], découpe un lieu dans un espace et qu'il différencie ce faisant un dedans et un dehors, qu'il suppose la manipulation d'un seuil, qu'il instaure une limitation et établit une limite » (*La place des morts* 63). Pour lui, les rites sont donc des vecteurs schématiques qui occasionnent la division spatiale. Le dispositif rituel, c'est-à-dire le lieu et le décor, joue un rôle considérable dans les rites de deuil. Par ailleurs, ces espaces sont aptes à établir, ou plutôt révéler les liens entre le profane et le sacré.

Jean-Hugues Déchaux aborde la relation entre les souvenirs et les espaces, lorsqu'il traite des rites funéraires : « [p]armi les supports de la mémoire, les lieux ont une place de choix. Ils dessinent des espaces qui concentrent des souvenirs et au travers desquels la mémoire se donne à lire » (*Le souvenir des morts* 178). Les espaces que les rites découpent communiquent néanmoins et se rapprochent grâce aux lieux-limites, c'est-à-dire aux seuils. L'escalier comme seuil se manifeste à plusieurs reprises, et ce dans les deux romans du triptyque de Forest. Bien plus qu'un simple élément architectural de l'appartement, l'escalier est le seul passage qui mène à la chambre de Pauline. Dans *Toute la nuit*, le père écrivain décrit une photo qu'il a prise, ce qui déclenche le souvenir du déménagement et une description de l'appartement où habitait la famille et de la chambre de la petite fille : « La seconde image [...] représente l'appartement parisien et l'escalier rouge qui monte jusqu'à la chambre » (175). Ce souvenir, brodé autour de l'image, ce support fixe qui assure la circulation des personnes entre deux niveaux, se déploie sur trois pages et revient sur l'état de l'appartement lors du déménagement⁴ : « Au milieu du désordre, l'escalier rouge est le seul lieu épargné (et au-delà de lui la chambre de Pauline, trop exigüe, trop difficile d'accès pour qu'on ait pu y entasser quoi que ce soit) » (*Toute la nuit* 177). Il y a une certaine ironie et incompréhension du père dans cet extrait : alors que la maison est en désordre absolu, l'escalier, et par extension la chambre de Pauline, est immaculé, exempt de tout encombrement. L'état de l'appartement se révèle être une métaphore de la situation familiale. Pour autant, un paradoxe se présente : l'espace familial est en chaos alors qu'en réalité leur vie est régentée, ponctuée par des visites médicales et des chirurgies. Autrement dit, l'état de la famille est ordonné et organisé. Au contraire, l'espace de l'enfant est en parfaite condition alors que le corps de la fillette, ravagé par une maladie grave, est un lieu de chaos. Le désordre ne peut envahir la chambre de Pauline, un lieu insignifiant, trop petit et trop inaccessible; toutefois, un sarcome peut facilement s'introduire et tout perturber dans le corps de celle-ci. Par ailleurs, lorsqu'il est évoqué, l'escalier apparaît comme un appendice à la chambre, voire une première

étape à franchir avant d'atteindre l'univers de Pauline. En fait, l'escalier rouge ouvre en quelque sorte vers le lieu d'origine de Pauline et des récits :

Ce qui a eu lieu une fois, rien ne l'efface. Il y a ce « quelque part » -là : territoire vain, dérisoire, inexplicablement intact au cœur du désastre. Je désigne du doigt l'espace où se répètent les phrases. Et puis j'écoute ce qu'elles disent. Alors, je commence à nouveau : en haut de l'escalier (le rouge des marches, la rampe inutile, la balustrade de bois, le puits blanc des murs, la moquette usée, percée de taches), le possible m'attend, tout l'espace fidèle, attentif, inépuisable. (*Toute la nuit* 22)

L'appel à la permanence de la mort ici, c'est-à-dire l'impossibilité d'effacer le passé, donne le ton dès les premières pages du texte : Pauline est bien morte, mais le narrateur se rassure de ne pas avoir à revivre la perte. Néanmoins, la chambre de la petite, lieu qu'il désigne de « quelque part » abstrait et mal défini, représente la possibilité d'une renaissance. Ce qu'il entend, ce sont les phases répétées des contes racontés à Pauline; elles l'enchantent et le motivent à essayer encore une fois à gravir l'escalier pour arriver à la chambre de Pauline où tout est possible. Le narrateur développe un sens plus aigu quant à son environnement, au dispositif rituel. S'il est d'abord qualifié par sa petitesse, sa futilité, sa pureté, l'espace en haut de l'escalier s'offre à une multitude de possibilités, y compris d'éventuelles retrouvailles avec la fille défunte. En fait, le franchissement de ce seuil et l'arrivée dans la chambre ouvrent vers une rencontre hypothétique avec Pauline : « Si elle ne dort pas, je peux allumer la faible veilleuse qui étend vaguement sa buée de clarté sur les meubles, les objets, les habits dispersés. Et m'étendre à mon tour, poser la tête (près de la sienne) sur l'oreiller, respirer profondément l'odeur absente » (*Toute la nuit* 23). Le narrateur endeuillé s'imagine allongé aux côtés de sa fille, cependant, ceci éveille un paradoxe : si Pauline est présente, sa tête bel et bien sur l'oreiller, son odeur est pourtant absente. Comme une poupée ou une apparition fantomatique, le corps de Pauline est présent physiquement, mais manque d'odeurs, tel un corps humain. D'ores et déjà, cet espace investi par la fillette de son vivant contient le potentiel de retrouvailles.

Les marches de l'escalier découpent l'appartement en deux et marquent donc l'espace liminaire du seuil. Puisque l'escalier est associé à « l'évolution spirituelle par l'ascension qu'on fait du monde humain vers le monde divin » (Zărnescu 102), la chambre au sommet de l'escalier se rapproche du sacré, ce qui explique en partie pourquoi elle est difficile d'accès pour le père et pourquoi l'ordre y règne. En dépit du chaos, l'escalier s'érige comme un phare qui mène à un espace où l'organisation sublime prime : « Dans sa chambre (en haut d'un grand escalier tout rouge), les poupées ont leur place dans leurs poches de toile suspendues au mur » (*Toute la nuit* 175). Dans le contexte de cette chambre élevée vers le divin, les poupées suspendues représentent sans doute les anges. Le père écrivain parle de la chambre, mais élargit l'espace pour inclure l'escalier, suggérant ainsi qu'il est une extension de la chambre, ou peut-être

une première étape à franchir avant d'atteindre l'univers sacré de Pauline. La chambre s'associe au divin et partage des traits avec le paradis dans la mesure où les deux appartiennent aux défunts. Dès lors, le reste de l'appartement se caractérise par son appartenance à la sphère des vivants. L'ascension du lieu profane vers le lieu sacré par le moyen de l'escalier montre le passage de la vie vers la mort : une fois au sommet, il est difficile, sinon impossible de descendre l'escalier.

Dans *La poésie de l'espace*, Gaston Bachelard aborde l'image de l'escalier en tant que métaphore axiomatique. Les trois types d'escaliers qu'il discerne se caractérisent par le lieu auxquels ils s'attachent : l'escalier qui mène à la cave descend toujours ; celui qui va à la chambre est « une voie plus banale [...], familier » (52), que l'on peut monter ou descendre ; puis l'escalier du grenier est le « signe de l'ascension vers la plus tranquille solitude » (52) et donc on ne peut que le monter. Ainsi, la maison s'étire entre la cave, en bas, où se cachent les secrets, et le grenier, tout en haut, qui avoisine le ciel et l'espace des rêves. Certes l'escalier rouge dont parle le narrateur de Forest donne sur la chambre, mais elle correspond plutôt à l'image de l'escalier du grenier. En effet, le narrateur ne parle que du parcours ascensionnel, car « [p]ersonne, avec prudence, ne descend une à une les marches rouges de l'escalier de bois »⁵ (*Toute la nuit* 11). Alors que monter l'escalier c'est l'ascension vers le divin, c'est la mort, l'acte de descendre s'avère inconcevable parce qu'il implique un retour à la vie, à l'espace profane. En fait, l'écrivain n'évoque qu'une seule descente par l'escalier :

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

Notons que cette descente fait partie d'un rêve : la descente et la renaissance qu'elle représente ne sont possibles que dans des conditions oniriques. Le rôle du père écrivain est central dans ce rêve : c'est lui qui ramène sa fille de la mort, qui la ressuscite. Ce rêve est une manifestation de la culpabilité ressentie par le narrateur qui n'a pas pu sauver ou garder en vie sa fille. D'ailleurs, il peut également faire allusion à l'écriture du père qui fait renaître sa fille. Comme un fantôme, l'enfant n'est pas lourde et elle reste supérieure à son père tant par le fait qu'il la soulève que par sa nature divine. Sur ce point, rappelons que le narrateur déclare « [u]n enfant malade peut aisément passer pour un saint. Un enfant mort peut sans mal être pris pour un dieu » (*Tous les enfants sauf un* 81). Par sa mort, Pauline s'élève au rang de déesse. L'escalier relie le sacré et le profane et symbolise le passage de la vie à la mort, et plus rarement de la mort à la vie. Mais pour le narrateur endeuillé, l'appartement familial, même relié par l'escalier au

sacré, ou peut-être justement parce qu'il est relié au divin, est trop symbolique de la relation avec Pauline et il ne peut retourner y vivre après le décès.

Il n'y a pas que l'escalier qui amoindri la distance entre le sacré et le profane ; les objets de l'autre côté du seuil passent pour banals alors qu'ils comportent l'empreinte de la défunte et le pouvoir de symbolisation qui contribue à sa divinisation. Ceux-ci comportent une dimension sacrée, car à l'instar des lieux constitutifs du décor rituel, ils sont fondamentaux dans le soutien qu'ils offrent aux endeuillés. Outre favoriser le travail de deuil, les objets assurent un support et représentent tangiblement la mémoire (Déchaux, *Les liens du souvenir* 63). L'importance accordée aux effets personnels de l'enfant s'explique par le potentiel identitaire que ceux-ci recèlent : le narrateur cherche des traces de son enfant ou même des retrouvailles et donc s'attache aux objets que l'enfant aimait, touchait. Le père endeuillé cultive à sa façon une relation avec ces objets : soit il les conserve, soit il s'en débarrasse (Roudaut 109)⁶.

Suite à la perte de leur fille après une longue bataille contre le cancer, le narrateur et sa femme se rendent à l'appartement familial et emballent les effets personnels de celle-ci :

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

La mort leur offrant qu'un bref moment de lucidité, les parents procèdent avec urgence à l'évacuation des effets personnels de Pauline. L'acte mécanique est dépourvu d'émotion pour éviter que les objets occasionnent des souvenirs et que le narrateur, déjà vulnérable et susceptible à leur influence, ne les conserve. Le narrateur se débarrasse des objets dont la présence est la plus insupportable ; autrement dit, en raison du lien très personnel et tactile entre Pauline et les objets, il range tout ce que la fillette a touché. Tout bien considéré, il cherche une rupture claire et précise entre le présent et le passé. Emballer et ainsi cacher les objets de Pauline marque en fait le début d'une nouvelle période dépourvue de tout lien concret avec la fillette. Cela entraîne également un déménagement en province. Quelques mois plus tard lorsque le narrateur revient à la maison familiale parisienne, il remarque que quelques boîtes sont toujours dans la chambre de Pauline. En voyant le plus gros des cartons, il imagine Pauline « prisonnière » à l'intérieur (*Toute la nuit* 295). Cette boîte, son « vrai cercueil » (*Toute la nuit* 295), contient non seulement des affaires de Pauline, mais aussi la petite fille, comme si la fillette s'était manifestée pendant son absence :

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

La véritable cause de ce fantasme centrée sur la boîte est sans doute l'envie de retrouvailles. Le narrateur désire tellement revoir sa fille qu'il scrute l'appartement espérant recevoir un signe d'elle et à la moindre trace, c'est-à-dire en voyant les boîtes, il se convainc de l'avoir trouvée. Les effets personnels de Pauline, même lorsque bien rangés à l'intérieur d'une boîte, possèdent autant de vie et de potentiel identitaire qu'ils équivalent non seulement au cadavre de Pauline, mais aussi à son corps vivant. Pauline renaît de ces objets et son père se culpabilise de l'avoir abandonnée. Le narrateur veut se racheter en délivrant sa fille de sa prison pour de nouveau être avec elle : « Je me voyais éentrant ce cube, découvrant son corps intact dans le fouillis tendre des personnages en peluche, la voyant s'éveiller à un nouveau et incompréhensible matin » (*Toute la nuit* 295). Enfermé dans cette boîte, le corps de Pauline ne se putréfie pas, comme est le cas des saints dans la religion chrétienne. Ceci fait d'elle une entité sacrée, ou du moins de son corps un objet divin. Lorsqu'il ouvre la boîte, il ne trouve pas sa fille vivante, mais plutôt de nombreuses poupées, un « mélange de corps mièvres » (*Toute la nuit* 296). La symbolique de ces poupées est multiple : elles sont des « objets hybrides entre le vrai et le simulacre, l'animé et l'inanimé, le jouet et le fétiche, le sacré et le profane » (Lusardy 9). Ces poupées, avec lesquelles Pauline partageait un lien affectif et physique, sont tantôt des figurines inanimées à l'image d'une petite fille ordinaire, tantôt l'incarnation de la fillette décédée. En fait, ces jouets humanoïdes sont suffisamment à l'image de Pauline pour que le narrateur joue avec eux comme s'il jouait avec Pauline (*Toute la nuit* 296). Les poupées, ces objets inanimés profanes sont une présence de seuil qui donnent accès à un simulacre de l'enfant défunte désormais associée au sacré tout en permettant au père d'être en contact avec sa fille.

Par ces objets, Pauline continue en quelque sorte de vivre, tout d'abord de façon hallucinatoire, soigneusement conservée dans l'imaginaire du narrateur à l'instar d'une sainte chrétienne, puis sous forme d'objet-fantôme. Ces poupées font office d'objet-fantôme dont l'usage ou le contact est un « passage nécessaire pour accéder à la représentation de l'absence » (Laufer 68). Elles sont une forme acceptable de la mort, un élément mitoyen entre la réalité et l'imaginaire qui « donnent du corps à la vie psychique de celui qui souffre de la perte » (Laufer 71). Bien plus que des jouets ou des éléments du dispositif rituel, les poupées-fantômes agencent « un espace intermédiaire, condition de fabrication de fantasme, moulage psychique créant l'empreinte d'un lieu de sépulture nécessaire à la séparation » (Laufer 72). Le narrateur se penche sur ces objets du dispositif rituel afin de garder un lien tangible et concret avec Pauline tout en

conservant une image de sa fille qui est acceptable, c'est-à-dire où elle ne représente pas un squelette ou un corps en décomposition.

Néanmoins, la relation entre le père et ces objets évolue : alors que quelques mois plus tôt il refusait de les tenir pour éviter de s'y attacher en les gardant près de lui, il s'aperçoit maintenant en les revoyant que la relation avec sa fille passe justement par ces objets qui jouent le rôle d'intermédiaire entre le profane et le sacré, aussi bien que la vie et la mort. À la fin de *Toute la nuit*, le lecteur ne sait toujours pas ce que le narrateur fait des objets dans la boîte. S'il parvient à temporairement les cacher, il n'achève pas l'acte évacuatif, ce qui signifie qu'il souhaite maintenir ce lien un peu plus longtemps.

Le narrateur doit effectuer un choix entre la conservation et l'évacuation avec tous les objets ayant appartenu à l'enfant, mais antérieurement à ces décisions, il est confronté au cadavre ; avec cet objet, l'évacuation s'impose nécessairement. Pourtant, la dépouille est centrale à l'expérience du père : la mort biologique du corps de l'enfant déclenche le deuil du narrateur et provoque les rites. Cependant, avant même qu'il soit un cadavre, le corps de l'enfant est l'otage de la mort. Si le père dit que l'enfant malade est un saint, il décrit ce même corps comme le lieu d'un combat pour la survie. Il a recours au champ lexical de la défaite, de l'emprisonnement pour dépeindre la violence du cancer qui prend progressivement possession du petit corps et contribue à la préfiguration de la mort. Face à une défaite imminente, Pauline se retrouve déjà prisonnière de la mort, ligotée (*Toute la nuit* 39) et branchée à de multiples appareils médicaux :

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

Le corps malade de Pauline est désarmé, vulnérable et enseveli sous les multiples machines. Par le vocabulaire des machines (fils, sonde, tuyaux, outres structures métalliques), Pauline devient une excroissance de la machine, comme absorbée par elle. Il y a déjà une rupture avec la vie qui ne tient littéralement qu'à un fil. Cancéreux, le corps n'est qu'une saleté. L'enveloppe charnelle vivante et malade ne tient rien du sacré. Devant le corps de Pauline, duquel la vie vient de quitter, le narrateur affirme que « ce qui demeure sur le lit n'est plus l'enfant » (*L'enfant éternel* 392). Une fois attachée aux machines, Pauline perd son humanité. Une fois la mort survenue, le père ne reconnaît plus sa fille dans le cadavre. Ce n'est qu'une fois transformé par la thanatopraxie, c'est-à-dire la pratique médicale de conservation qui retarde la putréfaction, que le cadavre se rapproche d'un objet sacré. Ces techniques effacent le

mieux possible les traces de la mort sur le cadavre et, ce faisant, accordent plus de temps aux vivants pour accomplir les rites funéraires. Le corps suspendu entre la vie et la mort échappe à la fois au profane de la vie et à la putréfaction de la mort.

Le narrateur chez Philippe Forest voit le cadavre de Pauline avant et après les soins du thanatopracteur. Le corps de la jeune victime du cancer est injecté « d'un produit qui maintiendrait le corps en l'état pour les jours à venir » (*Toute la nuit* 61) et est maquillé discrètement pour « imit[er] les couleurs de la vie » (*Toute la nuit* 62). Le thanatopracteur précise que son travail est de s'assurer que le cadavre reste aussi réaliste et près de la vie que possible. L'objectif est de faire du cadavre aux reflets de la vie. Cependant, en voyant le corps embaumé le narrateur remarque qu'il n'est plus le même qu'avant la préparation : « Quelque chose de précieux et de délicat occupait désormais le centre d'une mise en scène immobile. Pauline était belle, mais la nature de sa beauté avait changé du tout au tout » (*Toute la nuit* 64). Il est remplacé par le cadavre préparé que le père compare à une « cérémonieuse poupée de cire » (*Toute la nuit* 64), semblable à une effigie et aux masques mortuaires des Romains (Julier-Costes 69). La dépouille est désormais un objet gracieux et ravissant dans son immobilité. Dans *L'Enfant éternel*, le narrateur remarque cette même transformation : « Pauline a changé de chair. Elle est belle d'une écœurante beauté d'artifice. Le formol fixe sa chair et l'endort. [...] Elle est belle d'une beauté impersonnelle de mannequin, de poupée à qui la vie n'aurait jamais été donnée » (394-395). Pauline, le sujet de cette phrase, semble accomplir elle-même l'action de se revêtir d'une nouvelle chair, sans l'aide de quelconque thanatopracteur, ce qui suggère qu'elle est vivante, voire « endormie » (395) à l'intérieur de ce corps de poupée. D'ailleurs, le choix du terme « endormi » est révélateur du désir psychique du narrateur qui espère un éventuel réveil. Pourtant, en décrivant sa fille comme une poupée, le narrateur souligne bien la fixité de son état et, par conséquent, il l'éternise. La poupée sans nom⁷, sans voix et sans pouls devient le substitut de la fillette décédée. Le cadavre-poupée est une variante des poupées-fantômes de la chambre ; il symbolise le moment transitionnel entre la vie et la mort, le sacré et le profane. Les deux versions des poupées fonctionnent de la même façon, à une différence près : le cadavre-poupée, quoique momentanément immuable, ne peut être conservé au-delà d'un certain temps, la thanatopraxie ne pouvant que retarder la putréfaction. Sous cette forme, il doit obligatoirement être évacué. Cependant, l'image idyllique de l'état de sa fille que le narrateur retient est rassurante et lui permet de progresser dans son deuil. Au contraire, les poupées-fantômes ne sont aucunement sujettes au risque de décomposition.

Il semble ainsi que l'existence de Pauline se multiplie : la petite fille paraît avoir une vie posthume qui passe par le biais des poupées, d'une part, et par les apparitions spectrales d'autre part. Le narrateur endeuillé est convaincu de l'existence du double spectral de sa fille victime de cancer. Dès l'épilogue de *Toute la nuit*, il affirme à propos de Pauline que : « Disparu, son corps continuait à vivre à sa façon fantomatique. Sans

cesser d'être identique à elle-même, elle était devenue une lumineuse jeune fille » (*Toute la nuit* 17). Le narrateur s'affiche décidé dans ce premier instant de l'existence du double ; pourtant, un épisode hallucinatoire remet tout en question. Pendant son bref retour à l'appartement familial, le narrateur reçoit un appel, décroche le téléphone et entend la voix de Pauline : « L'idée ne parvenait pas jusqu'à mon esprit qu'elle puisse être vivante ou qu'existe quelque chose comme son fantôme revenu vers nous. Je ne croyais pas aux fantômes, mais je faisais confiance à ma folie » (*Toute la nuit* 298). Envisager sa fille sous cette forme fantomatique ne le dérange pas, lui qui auparavant associait Pauline vivante à un fantôme parce que son crâne lisse lui rappelait le « petit fantôme gentil des dessins animés » (*Toute la nuit* 301). Dans une sorte de prophétie auto-réalisatrice, le narrateur considère que Pauline « revient vers [lui et sa femme] sous la forme à laquelle » il l'a « condamnée » (*Toute la nuit* 302). Néanmoins, il déclare ne pas croire aux fantômes et continue de nier leur existence tout en précisant que « Pauline [est] morte » (*Toute la nuit* 302). Ce déni persiste jusqu'à l'hallucination visuelle qui se déroule à l'école de Pauline : « Les fantômes n'existaient pas. J'étais seul avec ma démençe douce. [...] Tout à l'heure, j'irais chercher le fantôme de Pauline à l'école et, pour m'en empêcher, il faudrait faire appel à la police. Je m'obstinerai à ne pas vouloir sortir de ce que les autres prendraient pour un cauchemar, mais qui, en réalité, serait le plus radieux de mes rêves » (*Toute la nuit* 302). Sa position sur la possibilité d'une existence fantomatique change radicalement lorsque des retrouvailles posthumes deviennent plausibles ; il suspend sa propre incrédulité dans l'espoir de revoir sa fille. Il accepte pleinement sa folie et part à la recherche du fantôme. Il retrouve le double de Pauline et la reconnaît grâce aux « vêtements familiers » (*Toute la nuit* 307). En fait, le fantôme de Pauline se manifeste dans une forme plus humaine et charnelle que fantomatique : « j'ai senti la réelle densité de ses membres, de son buste contre moi » (*Toute la nuit* 307). Alors que sa folie se concrétise dans des sensations physiques, le narrateur reste toujours lucide par rapport à la situation : « Je ne doutais pas que Pauline fût effectivement morte. Pourtant, elle n'avait pas cessé d'exister » (*Toute la nuit* 308). Même si à la fin de cet épisode hallucinatoire le narrateur avoue que « rien [...] n'a été » (*Toute la nuit* 312), il n'en reste pas moins qu'il désire profondément retrouver sa fille. Effectivement, il fait preuve d'une obsession avec l'image de celle-ci qui le trouble, d'où le déni final. Le psychologue Jean-Luc Héту note que l'intense désir de retrouvailles avec le défunt peut parfois éveiller chez l'individu endeuillé un sentiment hallucinatoire : « Il croit le voir, l'entendre, sentir sa présence, et ces impressions sont pour lui si vives qu'il s'en trouve par la suite troublé, comme s'il avait été victime d'hallucination. La recherche du défunt et l'obsession de son image vont bien sûr se traduire aussi par une intense activité de rêves, dans lesquels le sujet vivra toutes sortes de situations avec le défunt » (184). Ce que le narrateur vit se qualifie d'hallucination qui traduit l'insatiable envie de retrouver Pauline et la possibilité d'une existence au-delà de la mort.

L'écriture comme dispositif rituel

Selon Bachelard, « les mots [...] sont de petites maisons, avec cave et grenier. [...] Monter l'escalier dans la maison du mot c'est, de degré en degré, abstraire » (139). Dans ce sens, nous considérons l'écriture comme faisant partie du dispositif rituel au même titre que les seuils architecturaux et les objets dans la mesure où l'acte d'écrire est un seuil symbolique. Or, il est clair, du point de vue du narrateur forestien, que l'écriture n'a pas de dessein thérapeutique ou salvateur : « Je ne sais pas si mes romans m'ont guéri de la douleur d'avoir perdu ma fille. Je ne le pense pas » (*Toute la nuit* 161), ou bien encore : « Je continue de penser pourtant que la vraie littérature ne répare rien du désastre de vivre » (*Toute la nuit* 162). Enfin, le narrateur ajoute qu'« [il] n'y a pas de salut en littérature » (*Toute la nuit* 163). Et pourtant, le père écrivain reconnaît le paradoxe; toutefois il ne cesse d'écrire : « Mais, bien sûr, à la littérature, on n'échappe jamais » (*Toute la nuit* 166). Aude Leblond l'explique ainsi : « Ce refus du roman et de l'écriture est donc prétéritif. Philippe Forest l'assume et emprunte une voie de traverse pour sortir de l'aporie : écrire, mais rester dans l'insatisfaction, écrire en revenant toujours sur ses pas » (240). Le narrateur écrivain se retrouve ainsi dans un cercle vicieux : s'il croit que l'écriture n'aboutit à rien et n'apaise pas la douleur qu'il ressent, il ne peut toutefois pas y échapper. Son projet d'écriture revient à se rapprocher « d'une vérité de l'expérience qui s'ancre non dans les faits mais dans la reprise littéraire de la vie »⁸ (Snauwaert 115). Chaque nouveau livre dans lequel il explore sa perte est comme une tentative condamnée à l'insuccès : son incapacité d'accéder à un nouveau palier ou une nouvelle marche sur l'escalier du deuil ne l'empêche pourtant pas d'écrire. Plutôt, l'auteur essaie d'apporter des corrections, des précisions et de la justesse à ce qu'il a dit dans le précédent ouvrage, ainsi avançant vers une vérité plus complète. Cette quête du mot juste pour honorer sa fille apparaît dans *Toute la nuit* lorsqu'il dit, « Pas de poésie cette fois-ci, beaucoup moins d'emphase et de lyrisme »⁹ (81), puis dans *Tous les enfants sauf un* : « Il me semble qu'il aurait fallu tout présenter sans aucun article : dire très directement les événements tels qu'ils se sont déroulés de manière à faire entendre, sans littérature, ce que, dans le monde d'aujourd'hui, peuvent signifier la maladie et la mort d'une enfant » (9-10). Dans ce sens, ses mots construisent l'escalier ascensionnel du dispositif rituel symbolique qui cherche à déboucher sur la perfection ou même des retrouvailles qui s'avèrent impossibles. Quoique le narrateur écrivain écrive, il ne peut franchir ce seuil symbolique; c'est comme s'il essayait de gravir un escalier roulant qui descend.

Par ailleurs, les mots du narrateur placent la fillette sur un piédestal : cet enfant est le noyau autour duquel le père construit ses textes. Ce qu'écrivit le père narrateur sert à faire de Pauline un « être de papier » (*L'enfant éternel* 399); il a le pouvoir de l'engendrer et de l'immortaliser. Grâce à ce nouveau statut, Pauline échappe aux bornes

temporelles : depuis sa mort, il y a deux décennies, la fillette n'a cessé de vivre à travers les textes dans lesquels elle figure implicitement ou explicitement. Pour accentuer l'immortalité et, par extension, la divinité de Pauline, le père écrivain a recours au récit *Peter Pan* de J.M. Barrie. Ces références itératives au texte de Barrie inscrivent Pauline dans l'histoire de ce petit garçon qui refuse de grandir. Peter Pan, qui est présent tout au long de *L'enfant éternel* devient presque un personnage secondaire. Le narrateur dit même que lui et sa femme l'appellent le « chéri » de Pauline (370). L'enfant partage donc une relation personnelle et intime avec ce personnage fictif. Plus encore, les paratextes qui introduisent chacune des neuf parties proviennent du texte de Barrie et suivent le développement et la progression du récit; ensemble, ces bribes forment une sorte de version condensée de l'histoire de Peter Pan. Cet abrégé constitue plus qu'un texte enchâssé; il s'entremêle véritablement à la vie de Pauline. Le narrateur ne peut dissocier les deux histoires; par conséquent, Pauline, l'héroïne de son histoire, est présentée comme l'homologue du célèbre jeune garçon¹⁰. Hormis la différence du sexe de Pauline et Peter Pan, ces deux enfants morts en bas âge sont l'analogue l'un de l'autre; outre par les paratextes, Peter Pan est présent par le biais de Pauline. De même, Pauline s'incruste dans les histoires de ce personnage fictionnel. Par exemple, le narrateur, sa femme et sa fille inventent de nouvelles aventures à partir de l'histoire de Pan : « Mais le Peter Pan qu'a connu Pauline n'appartient qu'à elle. Les aventures racontées par Barrie n'avaient fourni qu'un prétexte [...]. Chaque soir un nouveau chapitre devait être écrit » (*L'enfant éternel* 370). Ainsi, la fillette s'approprie l'histoire du petit garçon et exerce sa liberté créative en réécrivant et adaptant à son gré le récit et en fonction de ce qu'elle vivait, comme le note Maïté Snauwaert : le narrateur décrit les « libertés prises avec le texte original afin d'adapter ce personnage aux besoins de l'enfant, au cours de sa maladie » (127). Dès lors, Pauline laisse sa trace dans les histoires de Peter Pan qui lui continue à vivre des aventures dans l'imaginaire de la jeune fille. Pauline entre dans l'histoire de Peter Pan, cet enfant « qui ne grandit pas parce qu'il ne *peut pas*, tout simplement parce qu'il est mort » (Prince 92). De surcroît, Pauline et Peter partagent le même titre, celui de « l'enfant éternel », car « l'enfant qui meurt est éternel » (*L'enfant éternel* 209). Peter Pan, l'enfant qui ne peut pas grandir, et Pauline, la fillette qui est décédée de son cancer, sont donc éternellement des enfants et leurs existences littéraires sont à durée indéfinie. Comme des figures christiques, ces deux enfants défunts vivent dans un monde supérieur au commun des mortels; ils sont hors du temps. À l'évidence, la juxtaposition de ces deux textes est compréhensible, car l'histoire de Pauline s'appuie sur « le grand texte nostalgique de la résistance au temps, l'emblème d'une défense de l'enfance, de la nécessité de la préserver » (Snauwaert 128). Le narrateur fait référence à Peter Pan parce que c'est le conte préféré de Pauline, mais surtout parce que les destins de ces deux enfants sont intimement liés. En incorporant Peter Pan à l'histoire de sa fille et inversement, le narrateur en fait des égaux avec le même ennemi : le temps¹¹. Peut-être qu'en enchâssant ces deux histoires, le narrateur

estime que la vie de sa fille atteindra le statut de mythe que connaît Peter Pan.¹² Plus d'un siècle après sa parution, l'histoire de Peter Pan résonne toujours avec les lecteurs et le public qui le découvre en bande dessinée, programme radiophonique, film, jeux vidéo, entre autres.¹³ L'écart temporel qui sépare la rédaction du texte de Barrie, apparu « il y a très longtemps, il y a un siècle, c'est-à-dire quelque part entre le temps des hommes historiques et le nôtre » (*L'enfant éternel* 370) et le présent du narrateur suggère que le destin de Pauline est de devenir aussi intemporelle que celui de Peter Pan.

Même une décennie après la mort de Pauline, le narrateur attire l'attention sur l'importance du texte de J.M. Barrie. Certes les références à Peter Pan sont comparativement rarissimes dans *Toute la nuit* (219, 299) et *Tous les enfants sauf un* (156). Néanmoins, l'auteur choisit de tirer le titre de son essai de la première phrase de *Peter Pan* : « Sur la tombe de Pauline, sur la stèle rose au-dessus du gravier blanc, où ne figure aucune croix, nous avons fait inscrire la première phrase du roman de James Barrie, *Peter Pan*, qui dit : « Tous les enfants, sauf un, grandissent. » C'est cette phrase qu'on lisait aussi sur le bandeau rouge de *L'enfant éternel*. C'est elle dont je fais maintenant le titre de ce nouvel essai » (*Tous les enfants sauf un* 156). En choisissant ce titre, le narrateur retourne aux sources et montre, en quelque sorte, qu'il tente toujours et en vain de construire cet escalier qui organise son travail de deuil et permet possiblement les retrouvailles. En réalité, le père écrivain souffre encore de cette perte et avoue qu'il n'est pas « guéri de la douleur d'avoir perdu » Pauline, car « sinon un seul livre aurait suffi » (*Tous les enfants* 161).

L'escalier du mot reste alors inachevé; par conséquent, l'auteur revient sur cette perte et ces références à *Peter Pan*. En plus de l'emprunt dans le titre, l'auteur utilise également la référence pour la stèle de Pauline. La pierre tombale, bien évidemment, participe au dispositif rituel funéraire : outre signaler l'appartenance familiale, elle identifie et présentifie le défunt. De même, elle représente la permanence et la durabilité, ne serait-ce par le matériau dont elle est fabriquée. Ainsi, ce livre est à l'image de la pierre tombale de Pauline : par lui, la fillette défunte est identifiée, présentifiée, pérennisée. Cette idée de l'écriture comme monument funéraire qui se substitue à la personne défunte¹⁴ l'établit alors comme constitutif du dispositif rituel.

Les trois textes du triptyque créent un dispositif rituel symbolique qui, en conjonction avec le dispositif concret sur lequel l'auteur se penche, fait ressortir la futilité de la quête de l'enfant. L'intertextualité ne réussit pas à échapper au paradoxe de l'écriture. Plutôt, « [l]a référence intertextuelle chez Philippe Forest [...] est placée sous le signe de la reprise. Le cercle vicieux de la reprise, qui imprime à son œuvre son élan, ramène toujours à l'impossibilité de la consolation, réitère également l'hommage, à la fois à l'enfant perdu et aux écrivains de la perte. Cette écriture se peuple ainsi de revenants que l'auteur cherche à rejoindre » (Leblond 255). De même, la (ré)écriture du moment tournant dans la vie du narrateur ne débouche jamais sur un franchissement du deuil symbolique, c'est-à-dire sur des retrouvailles concrètes. Ainsi, la recherche de la

Pauline que le narrateur a connue et la guérison du deuil est perdue d'avance : la fillette vivante, charnelle, a été emportée par le cancer et est bien évidemment désormais injoignable et la douleur de la perte est toujours ressentie. Or, grâce aux lieux, aux objets et à l'écriture, le narrateur retrouve des versions poupée, fantomatique, et papier de sa fille. Ces incarnations lui permettent de renouer des liens avec Pauline dont l'existence tient d'ores et déjà du sacré et de l'immortalité. Synonyme de cette pérennisation de Pauline est la résistance à l'oubli. Le père endeuillé s'investit avec enthousiasme dans ce dispositif qui recèle des souvenirs et des traces de la trépassée, car faire le contraire revient à absenter ou abandonner Pauline. Le deuil du narrateur est effectivement inconsolable, en revanche le dispositif rituel invite à l'atténuation de la crainte que Pauline ne « disparaiss[e] une deuxième fois » (Brohm 31) en faisant de la fillette une figure divine et éternelle.

Notes

¹ Cette question est à la base de notre thèse doctorale dans laquelle nous traitons des rites entrepris par le personnage du père endeuillé dans la littérature française contemporaine.

² Le psychanalyste note que la différence entre le deuil et la mélancolie est difficilement cernable, mais que lorsque le deuil est sévère, profondément douloureux et prolongé, il se transforme en mélancolie. De plus, une personne mélancolique souffre d'une baisse en estime de soi et de la perte de la capacité d'aimer, entre autres. Voir Sigmund Freud. « Deuil et mélancolie » dans *Œuvres complètes. Psychanalyse Volume XIII 1914-1915*. Trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis. Presses universitaires de France, 1988 : 261-278.

³ Forest distingue l'autofiction, écriture qui selon lui permet de découvrir les origines ou l'identité d'un sujet, de ce qu'il nomme le « roman du Je », écriture qui exprime le sentiment de perte. Le rapprochement de cette perte va de pair avec le rapprochement de la vérité et du réel. Voir à ce sujet le chapitre II intitulé « Le roman du Je » de *Allaphbed 3*, p. 111-201, et Philippe Forest, *Le roman, le Je*, Pleins Feux, 2001.

⁴ La famille vend son appartement à Londres pour revenir s'installer dans leur appartement parisien où se situe l'escalier rouge. Notons également qu'à ce point-ci du récit, Pauline a déjà subi des traitements pour sa tumeur qu'ils appellent sa « boule » (*Toute la nuit* 175). La fillette attribue le déménagement à la guérison.

⁵ En italique dans le texte.

⁶ Roudaut établit ces catégories après avoir mené des enquêtes auprès de personnes endeuillées. Elle note que celles-ci choisissent plus souvent de conserver les objets que de s'en débarrasser.

Ceux qui veulent se défaire des effets personnels ne les détruisent jamais ; ils préfèrent plutôt les donner ou les offrir à autrui. (110)

⁷ Le narrateur chez Philippe Forest réfléchit à plusieurs reprises sur la question du nom et de la dépouille. Lorsque Pauline meurt, on ne la nomme plus : « Les morts perdent d'abord le droit d'être nommés. [...] Pauline a d'autres noms maintenant... On peut dire aussi : le corps, la dépouille... Par délicatesse, cependant, on ne dit pas : le cadavre » (*L'Enfant éternel* 394). Un corps sans vie est un corps privé de nom, d'individualité. Le personnel hospitalier prend soin d'éviter le terme cadavre qui évoque le danger d'infection et de contamination de la mort qui persiste jusqu'au lavage du corps lors des soins de thanatopraxie (Mauro 163). Le narrateur de *Toute la nuit* se consacre brièvement sur la façon détachée et impersonnelle de nommer le cadavre : « Mais ce prénom, [la secrétaire médicale] ne le prononçait pas. Elle se savait en charge des morts dont l'identité, dès l'instant du trépas, se dissout, se défait. Dans ses phrases, elle disait tantôt : le corps (pour tout ce qui relevait du traitement médical du cadavre), tantôt : la dépouille (quand il était question de démarches auprès des administrations et de l'état civil). Les noms, les prénoms n'existaient plus, leur pertinence s'était perdue, ils étaient désormais comme une monnaie qui n'a plus cours » (57). Le corps médical s'empêche d'utiliser le prénom de l'individu pour se référer à la dépouille avec une terminologie précise selon le contexte. Le prénom désigne la personne de son vivant, tout comme les mots « dépouille » et « cadavre » servent dans la mort, et donc ne peut identifier l'individu décédé. Le patronyme est significatif, car il identifie le défunt et « marque sa place ineffaçable (vacante bientôt) » (*Toute la nuit* 48).

⁸ En italique dans le texte.

⁹ En italique dans le texte.

¹⁰ Dans son étude de l'œuvre forestienne, Maïté Snauwaert propose une autre lecture de ces multiples références intertextuelles selon laquelle « le narrateur se donne le rôle de celui qui accompagne les enfants dans la mort » (131). Forest se compare au personnage de Peter Pan dans la mesure où il se considère comme celui qui accompagne les enfants dans la mort. Snauwaert suggère une comparaison entre Pauline et le personnage de Wendy, l'enfant qui refuse de suivre Peter Pan. Voir son la partie « Peter Pan et le temps de l'enfance » dans son manuscrit, *Philippe Forest, La littérature à contretemps*. Éditions Nouvelle Cécile Defaut, 2012 (126-137).

¹¹ Dans l'histoire de Peter Pan, plusieurs symboles dénotent le passage du temps, tels le sablier et le *Jolly Roger*, le blason des pirates dont l'image représente un squelette sur fond rouge ou noir. Cependant, la représentation la plus célèbre reste le crocodile qui ronronne comme une horloge et qui annonce le temps qui avance et la mort qui approche. Pour une analyse plus approfondie, consulter l'article de Nathalie Prince, « Peter Pan, un conte à rebours ».

¹² À ce sujet, voir l'article de Nathalie Prince, « Peter Pan, un conte à rebours ».

¹³ Monique Chassagnol retrace les maintes représentations de Peter Pan depuis le début la publication de la pièce et du roman de Barrie, publiés en 1904 et 1906 respectivement (« Naissance et renaissance » 43-44).

¹⁴ George Pollock (« The Mourning Process, the Creative Process, and the Creation », David R. Dietrich et Peter C. Shabad (dirs), *The Problem of Loss and Mourning: Psychoanalytic Perspectives*. International Universities Press, 1989, pp. 27-59.) et David Aberbach (*Surviving Trauma. Loss, Literature and Psychoanalysis*. Yale University Press, 1989) affirment chacun que le travail de deuil peut produire une écriture qui fait office de mémorial au disparu.

Ouvrages Cités

- ABERBACH, David. *Surviving Trauma. Loss, Literature and Psychoanalysis*. Yale University Press, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. PUF, 1961 [1957].
- BAUDRY, Patrick. *La place des morts*. Armand Colin, 1999.
- BROHM, Jean-Marie. *Figures de la mort*. Beauchesne, 2008.
- CHASSAGNOL, Monique. « Naissance et renaissances d'un personnage et d'une histoire. », in *Peter Pan : Figure mythique*, édité par Monique Chassagnol, Autrement « Hors collection », 2010, pp. 12-45.
- . « Prologue », *Peter Pan : Figure mythique*, édité par Monique Chassagnol, Autrement « Hors collection », 2010, pp. 6-11.
- DÉCHAUX, Jean-Hugues. *Le souvenir des morts. Essai sur le lien familial*. Presses universitaires de France, 1997.
- . « Les liens du souvenir », *La Généalogie : une passion française*, édité par Marie-Odile Mergnac, Autrement, 2003, pp. 54-68.
- FOREST, Philippe. *Allaphbed 3. Le Roman, le réel et autres essais*. Éditions Cécile Defaut, 2007.
- . *L'enfant éternel*. Gallimard, 1997.
- . *Le Roman du Je*, Éditions Pleins feux, 2001.
- . *Tous les enfants sauf un*. Gallimard, 2007.
- . *Toute la nuit*. Gallimard, 1999.
- FREUD, Sigmund. « Deuil et mélancolie. » *Œuvres complètes. Psychanalyse Volume XIII 1914-1915*. trad. par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Presses universitaires de France, 1988, pp. 261-278.
- HÉTU, Jean-Luc. *Psychologie du mourir et du deuil*. Méridien, 1989.

-
- JULIER-COSTES, Martin. « La mort d'un proche : paroles et corps face à l'absence », *Codes, Corps et Rituels dans la culture jeune*, édité par Denis Jeffrey et Jocelyn Lachance), Presses de l'Université Laval, 2012, pp. 63-70.
- LAUFER, Laurie. « L'objet-fantôme, la poupée d'Oskar Kokoschka. » *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 56.2, 2004, pp. 67-76.
- LEBLOND, Aude. « « À la littérature, on n'échappe jamais » : statut et usage des réminiscences intertextuelles chez Philippe Forest ». *Cahiers de la NRF: Philippe Forest. Une vie à écrire*. Gallimard, 2018, pp. 239-255.
- LUSARDY, Martine. « Ces poupées qui ne veulent pas être que des jouets ». *Les Cahiers jungiens de psychanalyse*, 117.1, 2006, pp. 9-16.
- MAISONNEUVE, Jean. *Les rituels*. Presses universitaires de France, 1988.
- MAURO, Cynthia. « Du cadavre au défunt. Thanatomorphose et représentations sociales. » *Études sur la mort*, 137.1, 2010, pp. 159-165.
- POLLOCK, George. « The Mourning Process, The Creative Process and The Creation. » dans *The Problem of Loss and Mourning: Psychoanalytic Perspectives* édité par David R. Dietrich et Peter C. Shabad (dir.), International University Press, 1989, pp. 27-59.
- PRINCE, Nathalie. « Peter Pan, Un conte à rebours » *Peter Pan : Figure mythique*, édité par Monique Chassagnol, Autrement « Hors collection », 2010, pp. 83-111.
- ROUDAUT, Karine. *Ceux qui restent : Sociologie du deuil*. Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- SNAUWAERT, Maïté. *Philippe Forest, La littérature à contretemps*. Éditions Nouvelle Cécile Defaut, 2012.
- ZĂRNESCU, Crina-Magdalena. « Les symboles du passage : la porte et l'escalier. » *Caietele Echinox*, 26, 2014, pp. 99-104.