

Donner corps à la perte: Figures du deuil parental dans *Puisque rien ne dure* de Laurence Tardieu

Elise Hugueny-Léger

Comment survivre à la mort d'un enfant? Comment, pourquoi, écrire cet événement? Comment mettre en mots le vide, l'absence, l'effroi, l'incompréhensible? Comment accepter de mettre un point final à un texte sur l'être absent alors que le deuil ne finit potentiellement jamais? Dans les dernières décennies, les circonstances délicates de la mort d'un enfant ont donné lieu à de nombreux textes littéraires, souvent autobiographiques, comme ceux de Laure Adler, Hélène Cixous, Philippe Forest, ou Camille Laurens.¹ Dans ces textes, au-delà de la singularité de chaque deuil et la spécificité des choix d'écriture qui l'accompagnent, des traits en commun émergent: tout d'abord, la difficulté à mettre en mots un événement pour lequel ni les individus ni le langage ne sont préparés; ensuite, malgré la perte de l'enfant, le sentiment de garder un lien de filiation et de rester à jamais le parent de cet être disparu.² La mort d'un enfant invite à se questionner sur la validité et la pertinence des théories du deuil et ses représentations. Là aussi, des points de convergence se font voir, parmi des auteurs qui s'érigent contre l'idée d'étapes du deuil³ qui se dérouleraient dans un certain ordre et qui aboutiraient finalement à une forme de conclusion, à une mise à distance de l'événement, à une capacité à 'aller de l'avant', une fois que l'on a 'fait son deuil'. Philippe Forest est l'un des auteurs critiques de ces théories, lui qui est venu à l'écriture littéraire après la mort de sa fille et qui refuse de voir le deuil comme une maladie, un symptôme, ou comme une étape qui devrait se terminer. À ses yeux, la douleur, le fait de penser à l'être disparu, de lui accorder une place dans la pensée et dans le langage, sont pour l'endeuillé 'le seul réconfort qui lui reste'⁴ et il propose de faire vivre ce deuil, d'accepter de vivre avec, au lieu d'essayer de le contenir, de consoler, dans le but illusoire d'éradiquer la souffrance.

À bien des égards, la mort d'un enfant représente un bouleversement dans l'ordre supposé naturel des choses. La psychanalyste Martine Lussier, dans *Le Travail de deuil*, note que la mort d'un enfant fait partie, avec les morts violentes, les suicides, ou le cas d'un enfant qui perd ses parents, de ce qu'elle nomme les deuils 'compliqués', qui ne suivent pas le même cheminement qu'un deuil 'normal'. Et d'ajouter: '[...] en ces circonstances, nous pouvons parler de traumatisme'.⁵ Cette catégorisation suggère que les schémas habituels proposés par les psychologues et psychanalystes pour penser le deuil ne conviennent pas pour expliquer l'après-coup sur les parents de la mort de leur enfant.⁶ La terminologie employée

1. Laure Adler, *À ce soir* (Paris: Gallimard, 2001); Hélène Cixous, *Le Jour où je n'étais pas là* (Paris: Galilée, 2000); Philippe Forest, *L'Enfant éternel* (Paris: Gallimard, 1997), *Tous les enfants sauf un* (Paris: Gallimard, 2008 [Gallimard, 2007]); Camille Laurens, *Philippe* (Paris: Gallimard, 2008 [P.O.L., 1995]). 2. Pour un aperçu des traits communs émergeant de ce type de textes, voir Gill Rye, 'Family Tragedies: Child Death in Recent French Literature', in *Affaires de famille: The Family in Contemporary French Culture and Theory*, ed. par Marie-Claire Barnet et Edward Welch, Rodopi, 2007, pp. 267–281. Dans cet essai, elle met en avant l'argument d'une parentalité qui ne cesse jamais ('continuing sense of parenthood', p. 281).

3. Étapes développées et popularisées par des publications telles que Elizabeth Kübler-Ross, *On Death and Dying* (London: Routledge, 1969); William J. Worden, *Grief Counseling and Grief Therapy: A Handbook for the Mental Health Practitioner* (New York: Springer, 1982).

4. Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, p. 129. Pour une discussion approfondie de ses réticences vis-à-vis des théories du deuil, voir Philippe Forest et Vincent Delecroix, *Le Deuil: entre le chagrin et le néant* (Paris: Philosophie éditions, 2015).

5. Martine Lussier, *Le Travail de deuil* (Paris: PUF, 2007), p. 21.

6. La mort d'un enfant est souvent perçue dans ses répercussions sur les parents. Or l'après-coup sur les grands-parents, ou sur les frères et sœurs est également un aspect significatif, pour lequel il manque de structures intelligibles. Pour ce qui est des représentations littéraires, on pense à la figure en creux du frère chez Modiano, ou récemment, au livre de Pennac, *Mon frère* (Paris: Gallimard, 2018).

par Martine Lussier peut cependant poser problème: en effet, existe-t-il vraiment des morts, et des deuils, ‘normaux’?⁷ Chaque mort, chaque deuil, n’est-il pas ‘à chaque fois unique’,⁸ sanctionné par la singularité de l’être qui vient de mourir et par les relations différentes qu’il avait avec chacun de ses proches? L’idée même de catégoriser les types de deuil n’est-elle pas gênante, voire indécente?

En gardant ces réservations en tête, et les précautions qu’elles exigent, je souhaite me concentrer sur un texte qui représente, à plusieurs égards, une manifestation de deuil que l’on pourrait qualifier d’anormal ou compliqué, et évaluer dans quelle mesure l’espace textuel et les stratégies littéraires permettent d’en esquisser la singularité. Le roman de Laurence Tardieu, *Puisque rien ne dure*, relate, selon les mots de l’auteure,

[l’] histoire, évidemment bouleversante, d’un couple très heureux qui un jour brutalement perd un enfant, celui-ci disparaît, le couple attend en vain son retour, fous de douleur tous deux ils se séparent, quinze ans après, au moment de mourir, la femme veut revoir son compagnon.⁹

Par rapport à d’autres textes littéraires qui traitent de mort d’enfant, celui-ci se démarque à plusieurs égards: premièrement, il s’agit d’un texte fictionnel, non autobiographique, alors que la majorité des textes récents portant sur la mort d’un enfant tiennent du registre du témoignage et se conforment à une identité auteur.e-narrateur.trice. Deuxièmement, la mort relatée dans *Puisque rien ne dure* n’est pas due à des causes naturelles ou médicales, ni à un suicide, mais il s’agit d’une disparition, probablement un enlèvement, scénario de ceux qui alimentent la fascination populaire et médiatique, d’autant plus quand le corps n’est jamais retrouvé.¹⁰ Enfin, le texte de Tardieu fait état d’une double disparition: le présent diégétique est celui des retrouvailles entre deux parents, quinze ans après la disparition de leur fille, alors que la mère est en phase terminale d’une maladie, et qu’elle meurt à son tour à la fin du texte. Dans ce sens, les multiples chambres d’échos qui ponctuent ce livre — échos textuels, temporels, thématiques, échos dans l’incarnation physique de la mort et du traumatisme — proposent un paradigme narratif pour tenter de mettre en mots la disparition d’un enfant et l’impact du deuil sur le couple parental qui se sépare, tiraillé entre amnésie et excès de mémoire. Cet essai vise à examiner les stratégies mises en œuvre par Tardieu pour saisir la particularité de ce deuil. En analysant le double deuil qui s’inscrit dans ce livre — la mort de la fille et celle de la mère — je suggère que Tardieu instaure une représentation de la perte à travers les notions d’intégration et d’enveloppement, qui se déploient dans les possibilités créatrices du corps du texte littéraire, et du corps maternel.

Deuil et traumatisme: une temporalité bouleversée

7. Dans leur essai ‘The Course of Normal Grief’, Stephen R. Shuchter et Sidney Zisook utilisent aussi l’acception ‘deuil normal’ (‘normal grief’), tout en admettant que cette expression pose problème et que l’on ne devrait pas tenter de définir ou circonscrire le deuil, seulement en observer le mouvement. In *Handbook of Bereavement: Theory, Research, and Intervention*, ed. par Margaret S. Stroeve, Wolfgang Stroebe et Robert O. Hansson (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), pp. 23–43 (p. 23).

8. Expression empruntée à Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde* (Paris: Galilée, 2003).

9. Laurence Tardieu, *L’Écriture et la vie* (Paris: Busclats, 2013), p. 32.

10. On se souvient de la frénésie médiatique qui a entouré l’affaire Madeleine McCann, et qui perdure encore, bien au-delà du Royaume-Uni. Le roman de Tardieu n’est pas le seul à inventer la disparition d’un enfant, sans que le corps ne soit retrouvé: c’est aussi le cas du roman *Summer* de Monica Sabolo (Paris: Lattès, 2017), même si dans ce cas, la personne qui disparaît est une jeune femme de dix-neuf ans, dont on apprend à la fin du roman que sa disparition était volontaire, non accidentelle.

IL N'EST NULLE DOULEUR QUE LE TEMPS N'APAISE.

Auteur inconnu et très certainement mort. Dommage. J'aurais bien aimé lui demander:

Combien de temps?¹¹

Si un deuil 'compliqué' peut s'apparenter, selon Lussier, à une forme de traumatisme, les analyses proposées dans les *trauma studies* peuvent être utiles pour proposer une structure intelligible à des événements qui semblent échapper à la compréhension et à la narration, même quand ils peuvent être expliqués par des causes médicales. Pour Cathy Caruth, dans *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, un traumatisme se manifeste d'abord dans la transformation du rapport au temps: 'What causes trauma, then, is a shock that appears to work very much like a bodily threat but is in fact a break in the mind's experience of time.'¹² C'est effectivement une rupture temporelle que produit la mort d'un enfant: celui ou celle à qui l'on a donné la vie n'est plus, alors que nous continuons à vivre, à occuper l'espace de notre corps et de notre souffle. Les jours et les mois qui suivent, la pensée manipule le temps et les images vécues, transformant des bribes de vécu en souvenirs, créant des images toutes fictives de ce qui n'aura jamais lieu, transformant ainsi non seulement le passé, mais aussi l'avenir et ses possibles. Comme l'a écrit Camille Laurens,

Peu importe l'âge auquel meurt un enfant: si le passé est court, demain est sans limites. Nous portons le deuil le plus noir, celui du possible. Tous les parents pleurent les mêmes larmes: ils ont des souvenirs d'avenir.¹³

Puisque rien ne dure est structuré en trois parties, toutes narrées à la première personne: 'Vincent (juin 2005)', monologue intérieur de celui qui se rend au chevet de son ex-femme Geneviève; 'Geneviève (1990)', journal tenu par cette dernière au moment de la disparition de leur fille Clara; et 'Ensemble (juin 2005)', où Vincent relate les retrouvailles avec Geneviève et les derniers moments de celle-ci. Cette structure permet d'appréhender le deuil dans l'épaisseur de la durée, tout en donnant à voir l'événement tel qu'il a été vécu au quotidien par la mère de Clara. En effet, à l'intérieur des deux tranches de présent narratif, une voix au jour le jour s'exprime: celle de Geneviève, la mère, qui, quinze ans plus tôt, s'est mise à écrire pour mettre en mots la disparition de leur fille, les recherches de la police, et l'impact de cet événement sur le couple. Son journal intime s'ouvre par un décompte des jours, comme manière de ceindre le temps, de s'ancrer dans une durée commune et partageable pour garder en soi une part de rationnel: 'C'est le douzième jour aujourd'hui. Chaque jour qui passe est plus difficile.'¹⁴ Entreprise d'autant plus ardue et nécessaire que la disparition de sa fille provoque chez Geneviève un décrochage par rapport au temps du quotidien:

Après ça je suis restée au moins deux heures sans bouger. Je crois que j'aurais pu rester plus longtemps, toute la journée, et même la nuit, et même le lendemain et les autres jours, tous les autres jours, jusqu'à ce que mon corps tombe à terre et que la vie en moi s'éteigne, oui, j'aurais pu m'éteindre, m'effacer, sans un cri, sans douleur. (*PRND* 45)¹⁵

11. Anny Duperey, *Le Voile noir* (Paris: Seuil, 1992), p. 13.

12. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: The John Hopkins University Press), 1996, p. 61.

13. Camille Laurens, *Philippe*, p. 68.

14. Laurence Tardieu, *Puisque rien ne dure* (Paris: Le Livre de poche, 2013 [Stock, 2006]), p. 33, ensuite abrégé par *PRND* suivi du numéro de page.

15. Cette déconnection s'exprime aussi par une mise à distance de l'espace-temps des nouvelles du monde: 'Nelson Mandela a été libéré aujourd'hui. Partout on ne parle que de ça: les journaux, la radio, la télévision.

Le journal intime agit ici comme double mouvement de consignation de l'expérience au jour le jour, et de mise en distance par rapport à cette temporalité. La forme même du journal, ses exigences, mais aussi ses limites, permettent d'appréhender un choc ou une difficulté à mesure qu'ils se produisent, mais sans savoir ce que le lendemain réservera. Par conséquent, reproduire ce journal, des années après sa rédaction, c'est laisser ce rapport au temps se dérouler devant nous, c'est voir se jouer une lutte contre le vide alors que le lecteur sait désormais, ironiquement, comment cette lutte va se terminer. Mais c'est aussi une manière de citer Geneviève, de lui donner une voix, alors que son corps et sa voix commencent à s'effacer. Pour Derrida, citer un être disparu est une manière de lui donner la parole, tout en sachant que citer nécessitera forcément une interruption. Comme il l'écrit à propos de la mort de Barthes, celui qui reste est tiraillé par un choix impossible, celui de citer ou ne pas citer, ce qui revient dans les deux cas à être infidèle au disparu:

Se contenter de citer, d'accompagner ce qui revient à l'autre, plus ou moins directement, lui laisser la parole, s'effacer devant elle, la suivre, et devant lui. Mais ce trop de fidélité finirait par ne rien dire, et ne rien échanger. Il retourne à mort. Il y renvoie, il renvoie la mort à la mort. À l'opposé, en évitant toute citation, toute identification, tout rapprochement même, afin que ce qui s'adresse à Roland Barthes ou parle de lui vienne vraiment de l'autre, de l'ami vivant, on risque de le faire disparaître encore, comme si on pouvait ajouter de la mort à la mort, et indéemment la pluraliser ainsi.¹⁶

Le journal de Geneviève s'achève par les mots suivants: 'J'arrive au terme de ce premier cahier. Demain j'en commencerai un autre. Si je m'arrêtais d'écrire, je crois que je mourrais. Seuls les mots me maintiennent en vie.' (PRND 73). Le journal est donc cité dans son intégralité en tant que cahier, mais interrompu dans son processus, et devient emblématique de cette tension entre écriture et mortalité. Geneviève donne ses cahiers à Vincent alors qu'elle sait qu'elle va mourir. En acquérant un destinataire, le journal de Geneviève, trace initiale de la disparition de sa fille, porte également la disparition imminente de celle qui l'a écrit, et devient un double journal de deuil. Le journal se substitue au corps de Geneviève comme empreinte de son existence, qui contient, sous sa couverture matérielle, sous l'enveloppe du corps maternel, le corps jamais retrouvé de sa fille. Grâce à cette structure enchâssée, la présence-absence de Clara, l'événement traumatique, et la voix maternelle se trouvent nichés au cœur du livre, enveloppés, comme protégés, par la voix de Vincent, celui qui va continuer à vivre.

La temporalité et la disparition sont, de surcroît, inscrites au cœur même du titre du roman, 'Puisque rien ne dure'. La conjonction de subordination 'puisque', placée en début de proposition, induit que la phrase n'est pas achevée, que c'est à nous de la compléter. Mais d'où provient cette injonction? Est-ce la voix de la raison qui nous rappelle que chacun peut mourir à chaque instant ou être confronté à la mort d'un proche ('puisque rien ni personne ne dure, alors profitons de chaque instant')? Est-ce la voix des conventions sociétales et leur injonction à aller de l'avant lorsqu'on traverse un deuil ou une étape douloureuse ('puisque rien ne dure, même pas le chagrin, alors séchons nos larmes')? Ce titre est lui aussi une citation, qui provient d'une chanson de Michel Berger reprise par France Gall, 'Les princes des villes'. En choisissant ce titre, Tardieu tisse une intertextualité discrète avec un couple marqué par une double tragédie, un double deuil, la mort du père puis celle de la fille, à quelques années d'intervalle. Dans cette chanson, la proposition n'est pas terminée non plus, et revient à chaque refrain:

Nelson Mandela libéré. L'Afrique du Sud en liesse. Ce doit être un jour de grâce. Je ne peux pas participer à cette joie collective.' (PRND 39).

16. Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, pp. 71–72.

Puisque rien ne dure vraiment/ Mais les princes des villes/ N'ont pas besoin d'armure/
Dans les grandes voitures/ Les rêves sont faciles/ Et leurs nuits de vinyl/ Sont collées
sur les murs/ Mais rien n'est vraiment sûr/ Et l'avenir fragile/ Pour les princes des
villes.¹⁷

Laissée en suspens, l'incomplétude de cette proposition vient comme contredire le message que rien ne dure. De surcroît, dans le livre de Tardieu, le titre 'Puisque rien ne dure' est débouté par l'expérience même du deuil, qui ne s'arrête jamais tant qu'on vit. 'Rien', comme 'jamais', est un mot problématique à utiliser alors qu'on ne vivra pas toujours, 'un mot d'immortel' comme l'écrit Barthes dans son *Journal de deuil*.¹⁸ Contre l'idée souvent admise de tourner la page une fois qu'on a 'fait' son deuil, ce qui suggérerait que ce travail a une fin, nombre d'écrivains, de philosophes et psychanalystes ont remarqué que le temps modifie certes notre perception de la disparition d'un être cher, mais que la durée ne supprime jamais complètement le processus de deuil, qui est sans limites. À ceux qui disent que le temps apaise le chagrin et fait passer le deuil, Barthes, quelques mois après la mort de sa mère, écrit: 'Non, le Temps ne fait rien passer; il fait passer seulement l'*émotivité* du deuil.'¹⁹ Philippe Forest et Vincent Delecroix, dans leur dialogue sur le deuil, insistent sur le fait que le deuil est interminable.²⁰ On sait par ailleurs que Freud, suite à des expériences personnelles, a revu sa position sur l'idée d'un deuil qui devrait se terminer, au risque de devenir une pathologie s'il perdure. Martine Lussier cite la belle lettre de Freud à Ludwig Binswanger, alors que ce dernier vient de perdre un fils:

On sait que le deuil aigu que cause une telle perte trouvera une fin mais qu'on restera inconsolable, sans trouver jamais un substitut. Tout ce qui prendra cette place, même en l'occupant entièrement, restera toujours quelque chose d'autre. Et à vrai dire, c'est bien ainsi. C'est le seul moyen que nous ayons de perpétuer un amour auquel nous ne voulons pas renoncer.²¹

Le laps de temps qui sépare le moment d'une mort et la mise en mots de celle-ci est significatif, et révélateur du lent processus qu'est le deuil. Si certains ressentent le besoin de s'exprimer très rapidement après la disparition d'un proche, d'autres nécessitent un laps de temps parfois très long avant de chercher à mettre en mot cet événement — l'événement devant être compris à la fois comme la mort d'un être aimé, et son après-coup. Philippe Forest a entrepris de rédiger *L'Enfant éternel* peu de temps après le décès de sa fille, tandis que Laure Adler a écrit *À ce soir* dix-sept ans après la mort de son fils Rémi. Elle présente ce texte comme dicté par un incident qui semble lui rappeler avec brutalité que le temps s'est arrêté depuis la mort de son fils, ou plutôt, que si le temps a continué à couler, il a coulé comme répétition de la même date, pendant des mois et des années. Alors qu'elle rentre chez elle, secouée par un accident qu'elle a failli provoquer, elle écrit:

17. 'Les princes des villes', chanson composée par Michel Berger en 1983 pour l'album 'Voyou', interprétée par Berger et reprise dix ans plus tard par France Gall. France Gall a été confrontée à un double deuil, avec la mort de son conjoint Michel Berger en 1992 puis leur fille Pauline en 1997. Laurence Tardieu m'a confirmé par courriel que le choix du titre provient bien de cette chanson.

18. Roland Barthes, *Journal de deuil* (Paris: Seuil, 2009), p. 21.

19. Barthes, *Journal de deuil*, p. 111.

20. Philippe Forest en conversation avec Vincent Delecroix, 'Répliques', France Culture, émission du 10 juin 2017 intitulée 'La question du deuil', <<https://www.franceculture.fr/emissions/repliques/le-grand-demenagement-du-monde>> [consulté le 27/06/2018]. Forest, dont la fille est décédée d'un cancer à l'âge de quatre ans, a relaté cet épisode bouleversant dans *L'Enfant éternel* (Paris: Gallimard, 1997). À travers les publications suivantes, il n'a cessé d'y revenir. Dix ans plus tard, quand il rédige *Tous les enfants sauf un*, il notera que le temps n'a rien changé à son chagrin.

21. Martine Lussier, *Le Travail de deuil*, p. 37.

Au moment de prendre le bain, j'ai enlevé ma montre, une montre offerte par l'homme que j'aime et où l'artiste a inscrit sur le cadran, en demi-cercle, *À ce soir*. J'ai constaté que le cadran était totalement embué. On dit que la peur crée des sécrétions toxiques. *À ce soir* était comme effacé. La date, elle, était bien visible.

Treize juillet. Dix-sept ans après la mort de Rémi.

Le texte qui suit s'est imposé à moi juste après. Il a surgi de la nuit.²²

Cet exemple souligne bien à quel point certains événements du présent peuvent réveiller des souvenirs qui, s'ils semblaient sommeiller, embués, étaient toujours bien vivants. Le livre de Tardieu fonctionne de manière similaire: c'est la maladie de la mère, et sa mort à venir, qui viennent réactiver la mémoire et engendrent les retrouvailles du couple parental. Quinze ans plus tard, le deuil est toujours un processus en cours, qui travaille, c'est-à-dire agit, sur les parents. La temporalité de ce récit est ainsi une manière d'éclairer les réactions des deux parents et le 'mode de survie' que chacun adopte pour continuer à vivre.

Les répercussions sur le couple parental: séparation et intégration

Dans le livre de Tardieu, les deux parents portent et vivent leur deuil de façons très distinctes: peu après la disparition de leur fille, ils se séparent, incapables de porter ensemble le deuil qui leur revient. Le deuil est une expérience individuelle, difficilement partageable, même quand certaines de ses manifestations sont collectives. Les conventions sociétales — l'annonce d'un décès, les rituels, religieux ou non, qui suivent, la durée officielle du deuil dans certaines cultures — ne prennent pas en charge la manière dont chacun internalise et vit *son* deuil, adjectif possessif qui indique que le deuil est aussi la perte d'une partie de soi. Philippe Forest remarque que notre société a tendance à éviter les parents qui ont subi un deuil, les mettant à l'écart dans une zone de douleur intouchable: 'L'expérience du deuil est celle de l'exclusion, et, dans le cas du deuil parental, elle se trouve redoublée.'²³ Forest remarque aussi qu'il est courant qu'un couple ayant perdu un enfant — d'autant plus s'il n'a pas d'autre enfant ou n'en fait pas un autre — se sépare, mettant fin à un 'nous' devenu impossible, ce 'nous' qui porte en creux, entre les deux parents, la trace de l'enfant disparu: '[...] même dans le couple le plus uni, il y a comme un seuil au-delà duquel il n'est plus tout à fait possible de dire "nous".'²⁴ Comment, en effet, continuer à vivre ensemble quand l'unité fragile de la famille éclate, quand chaque parent va intégrer et exprimer le deuil — son deuil — à sa manière?

Dans *Puisque rien ne dure*, après leur séparation, les parents suivent des trajectoires opposées, mais toutes les deux conformes aux attentes sociétales. Pour Geneviève, le souvenir de Clara est resté vif, comme si après sa disparition, elle avait intégré, englouti, sa fille, comme si elle avait pris en charge sa mémoire. Incapable de 'faire son deuil', elle s'est retranchée du monde et ses bruits, répondant ainsi à l'impératif exprimée par Forest: 'Des parents en deuil, parce qu'elle n'en supporte pas le spectacle, la société de consolation exige une chose et une seule en somme: qu'ils disparaissent.'²⁵ Vincent, en revanche, semble avoir

22. Laure Adler, *À ce soir*, p. 13.

23. Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, p. 110.

24. Forest, *Tous les enfants sauf un*, pp. 139–140.

25. Forest, *Tous les enfants sauf un*, p. 142.

‘refait sa vie’ avec une autre femme, selon la formule consacrée (sans toutefois avoir eu d’autre enfant). Pour y parvenir, il a comme anesthésié les souvenirs de son autre vie, avec Clara et Geneviève. Alors qu’il se rend au chevet de Geneviève, il se remémore:

De ça aussi j’étais jaloux: que la petite soit restée en elle. Moi, je l’avais perdue.

Perdue en moi je veux dire. Je n’arrivais pas à la retrouver. Rien d’elle: ni sa voix, ni son visage, ni ses expressions. Pas même son rire. C’était ça le plus terrible: qu’il ne me reste rien d’elle. Comme si elle n’avait jamais existé. (PRND 27–28)

À travers ces réactions, nous retrouvons les deux mouvements contradictoires mais pourtant contigus dont Derrida note qu’ils sont intrinsèques au processus de deuil — l’intégration et la distance:

Dans le deuil, nous devons admettre que l’ami est maintenant à la fois ‘en nous’ et déjà au-delà de nous, en nous mais tout autre, si bien que rien de ce que nous lui disons ou disons de lui ne peut le toucher dans son altérité infinie.²⁶

Le deuil requiert en effet l’intégration de l’autre en nous, de son souvenir, mais aussi l’acception que cet autre est désormais au-delà de nous, et que les paroles que nous aimerions lui adresser, ou exprimer à son sujet, ne pourront pas l’atteindre. Quand les deux parents se retrouvent enfin, une constante les unit: aucun des deux n’a ‘fait son deuil’. Leurs douleurs sont encore bien vives, vivantes, et quand leurs deux deuils osent se toucher et s’exprimer, ils se transforment au contact l’un de l’autre. Lorsque Vincent rejoint Geneviève et cherche à trouver les mots justes pour l’accompagner, il sait que cette dernière

[I]’attend en bas, silencieuse, qui attend que je lui parle de Clara, que je lui donne toutes les images que j’ai conservées d’elle, mais comment lui parler de Clara puisque je ne sais plus rien d’elle, puisqu’il ne me reste rien, ni de sa voix ni de son visage, j’ai chassé au plus profond de moi toutes les images jusqu’à en oublier que j’avais été un père? (PRND 105)

En parlant avec Geneviève, Vincent laisse affluer les souvenirs, et commence à revivre des moments de leur vie à trois, qu’il avait bloqués:

Je sens les images remonter en moi, une série de vagues de plus en plus puissantes, un flux et reflux contre lequel je ne peux désormais plus rien. Geneviève est contre moi, je sens la vie palpiter encore en elle, et Clara est avec nous, entre nous. Clara est là, entre nous deux, sa mère et son père. (PRND 109–110)

L’image de la succession de vagues dit bien les effets secondaires d’une perte, ses répétitions, qu’elles soient déplacées, modifiées ou amplifiées. Freud, dans *Au-delà du principe de plaisir*, fait état du processus de répétition qui suit un choc: pour lui, le traumatisme se donne à lire non comme le choc initial mais bien comme ses contrecoups, alors que l’esprit ne parvient pas à assimiler ce qui s’est produit.²⁷ Dans une perspective contiguë, pour Cathy Caruth, un traumatisme est la répétition de l’événement violent, inattendu, incompréhensible: ‘[...] trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena.’²⁸ Pourtant, dans le livre de Tardieu, le reflux incontrôlable

26. Pascale-Anne Brault et Michael Naas, ‘Compter avec les morts. Jacques Derrida et la politique du deuil’, introduction à *Chaque fois unique, la fin du monde*, pp. 15–56 (p. 29).

27. Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (Paris: Payot, 1927 [1920 pour le texte original]).

28. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, p. 91.

d'images ne propose pas une répétition de ce qui serait l'événement déclencheur du traumatisme. Dans ce cas particulier d'une mort non élucidée, les parents n'ont aucun souvenir, aucune représentation du moment de la disparition de leur fille, ni de sa mort, ou de la découverte de son corps. En l'absence de représentations visuelles de l'événement traumatique, la pensée bute sur des images positives, celles de l'avant. Les souvenirs de leur vie à trois ('Clara est là, entre nous') viennent s'y substituer comme représentation concrète des moments où elle était encore vivante, de ce qui *a été*, pour utiliser l'expression de Barthes quand il envisage la photographie comme trace de mortalité dans *La Chambre claire*.²⁹ Le mouvement de répétition suggère bien une forme de traumatisme, d'événement qui échappe à la compréhension et à la raison, mais dans ce cas particulier, le nœud même du traumatisme est absent et empêche aux parents de tenter de l'affronter.

Le corps de la mère comme tombeau

Les questions qui touchent au deuil se trouvent ainsi redoublées, compliquées, quand la perte ne s'accompagne pas d'un corps — autrement dit, quand le corps de la personne disparue, présumée morte, n'est jamais retrouvé, ne peut pas faire l'objet d'une sépulture ou d'un rituel cérémonial. Martine Lussier rappelle que l'une des premières étapes du deuil est l'épreuve de réalité, qui est favorisée par la confrontation avec l'objectivité crue du cadavre. Cependant, cette étape est bouleversée 'lorsque le corps, pour une raison quelconque, ne peut être vu'.³⁰ Que ces disparitions soient provoquées volontairement — fugue, suicide — ou subies — enlèvement, accident —, la question du corps, de sa matérialité même, se pose pour les proches. Dans ces cas, le terme de 'disparition' — qui est fréquemment utilisé, tout celui de 'perte', comme manière d'euphémiser la mort, pour contourner les mots 'mort' ou 'décès' — acquiert le relief d'une présence en creux, celle de la personne disparue et des dernières images que nous avons d'elle. Avoir un proche qui disparaît sans être retrouvé est une expérience des plus douloureuses qui soit, qui est loin de fonctionner comme euphémisme du deuil, au contraire: ces circonstances posent la question des circonstances du décès, de la matérialité du corps, de la sépulture, de la date à retenir comme date-anniversaire, autant d'éléments qui restent sans réponses définitives. Comment, par ailleurs, enclencher le processus de deuil — ce processus à la fois personnel, incommunicable et pourtant sanctionné par des signes collectifs — quand persistera toujours ce 'cher espoir', ce 'sale espoir'³¹, celui de la vie, celui de retrouver vivant celui ou celle qui a disparu? Et, quand toute trace d'espoir semble avoir disparu, comment officialiser une perte avec des funérailles ou une stèle? Comment enterrer un être sans être certain que cette personne ne vit pas ailleurs? Un tombeau est-il un tombeau lorsqu'il est vide? Les étapes 'traditionnelles' du deuil sont-elles applicables à des cas de disparition et de corps jamais retrouvé? On voit une manifestation de ces interrogations dans *Un roman russe*, où Emmanuel Carrère fait se rejoindre deux histoires d'absents sans sépultures: son grand-père, disparu au lendemain de la deuxième guerre mondiale, supposé assassiné parce qu'il avait collaboré, dont '[o]n n'a jamais retrouvé [le] corps. Il n'a jamais été déclaré mort. Aucune tombe ne porte son nom.'³² et un prisonnier hongrois de cette même guerre, qui s'est retrouvé dans un asile psychiatrique russe, sans que ses proches n'en soient jamais informés, et qui y a passé plusieurs décennies avant d'être enfin retrouvé et réuni avec les siens, tel un vivant revenu des morts. Alors que la famille du Hongrois avait décidé d'officialiser son deuil, même sans corps, la famille du grand-père de Carrère se prend encore à 'rêver de son retour'.³³

29. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris: Gallimard/Seuil, 1980).

30. Martine Lussier, *Le Travail de deuil*, p. 97.

31. Je reprends les mots de Jean Anouilh dans *Antigone* (Paris: La Table ronde, 2008 [1946]), p. 95.

32. Emmanuel Carrère, *Un roman russe* (Paris: Gallimard, 2009 [P.O.L., 2007]), p. 70.

Dans *Puisque rien ne dure*, Tardieu écrit, sous la plume de Geneviève, que '[l]e plus difficile, c'est la non-certitude, cette probabilité, même infime, que vous puissiez la retrouver encore. Cette brèche vous laisse dans l'errance, vous empêche de commencer à faire votre deuil.' (PRND 59). Lorsque le couple se retrouve, l'une des premières paroles de Geneviève à Vincent se réfère à ce trou, cette inconnue, qui est plus insupportable que tout le reste: 'Que son corps n'ait jamais été retrouvé... Aucun vêtement, rien. Qu'on n'ait jamais rien su de ce qui s'est passé... Je ne peux pas le supporter, je ne peux plus.' (PRND 86). De manière significative, c'est alors qu'elle sait qu'elle marche vers sa propre mort que Geneviève prononce ces mots, alors que son corps est affaibli par la maladie, qu'elle a besoin qu'on lui prodigue des soins et qu'on s'occupe d'elle, comme si elle redevenait une petite fille, alors que le tracé de ses mots laisse 'croire à l'écriture d'un enfant, on aurait pu sourire, froisser la feuille, la jeter à la poubelle et l'oublier; mais non, ce n'est pas un enfant, c'est Geneviève qui meurt.' (PRND 11). Dans un mouvement entrecroisé, il semblerait donc que le corps maternel devienne, dans son apparence même, un réceptacle au corps de leur fille, un tombeau dont Geneviève sait qu'il est sur le point de se fermer.

La fin du roman confirme ce mouvement. Dans le langage courant qui entoure la perception de la mort, on entend souvent comme consolation que la personne décédée va 'retrouver' les siens dans l'au-delà, et qu'on pourra la 'retrouver' soi-même quand le moment viendra. Lorsque Geneviève rend son dernier souffle, Vincent voit sur son visage celui de leur fille, comme si les deux visages, les deux corps, ne faisaient qu'un, comme si Clara mourait enfin, son corps superposé à celui de sa mère qui lui offre une sépulture:

Et c'est à ce moment, comme je serre Geneviève contre moi et que je dépose un baiser sur ses paupières closes, sans savoir si elle peut encore en éprouver la douceur, que le visage de Clara surgit devant mes yeux, aussi vrai, aussi réel que si mon enfant se tenait à mes côtés. C'est la première fois que je revois ses traits avec une telle netteté. L'image est d'une telle violence que je laisse échapper un gémissement comme si on m'avait atteint en plein cœur. (PRND 118)

La mort de Geneviève lui permet, et permet à Vincent, dans une mesure, de 'retrouver' l'enfant de manière métaphorique, à défaut de pouvoir jamais la localiser géographiquement. On peut voir dans cette répétition de la souffrance, dans cet effet-miroir, une manière de susciter le pathos du lecteur, d'exploiter l'émotivité d'un tel sujet. Tardieu nous donne à voir dans l'agonie d'une femme en phase terminale d'une maladie, son ex-compagnon à son chevet, qui lui lit des vers de Verlaine pour accompagner son dernier souffle. Mais on peut aussi y lire une manière de fournir un élément essentiel au déroulement du deuil: la visualisation de l'événement, en l'occurrence du moment de la mort. La mort de Clara était restée sans images, sans représentations, sans souvenirs, seulement avec la possibilité d'inventer, d'imaginer, ou de se référer à l'avant de l'événement. La mort de Geneviève ne va rien compenser, ni atténuer, ni réparer. Au contraire, en donnant une forme corporelle, visuelle à la perte, en incarnant la mort de leur fille, la mort de Geneviève va seulement permettre au processus de deuil de véritablement commencer, au chagrin de s'exprimer, pour le père qui reste. Pour Vincent, ce moment agit comme un appel du passé, la capacité à retrouver une mémoire effacée,³⁴ à convoquer les images du souvenir qui avaient comme disparu, et, *in fine*, à accepter que sa fille est morte, que ces images sont à jamais ancrées dans le passé, et qu'il peut continuer à vivre en les portant en lui. Le roman se termine alors qu'il envisage de parler enfin de Clara à sa nouvelle compagne:

33. Carrère, *Un roman russe*, p. 71.

34. L'amnésie suite à un choc est une manifestation courante du traumatisme. Dans *Le Voile noir*, l'incapacité d'Anny Duperey à se souvenir des années précédant la mort de ses parents en est un exemple troublant.

Mais peut-être aurai-je envie de lui montrer la photo de Clara et de lui dire que c'est ma fille. Peut-être aurai-je envie de lui parler de Clara, de ses longs cheveux et de son air grave, de ses cours de violon, de son amie Camille et des poupées qu'elle ne manquait jamais de coucher le soir dans son lit avant de s'endormir. Oui, je crois que je serai heureux de lui raconter notre histoire. (PRND 121–22)

La fin du livre, en opérant une superposition entre le corps maternel et celui de l'enfant, offre un tombeau à la fillette et inaugure, pour le père, une étape essentielle dans le processus de deuil et la manière de confronter ce traumatisme, sans qu'il soit suggéré que ce deuil doive se terminer, ou se résoudre.

Conclusion

Dans *L'Écriture et la vie*, Laurence Tardieu a écrit que '[l]e mouvement de la maternité est celui de l'enveloppement [...].'³⁵ C'est bien par une forme d'enveloppement que *Puisque rien ne dure* se déploie, à la fois dans sa construction et dans son contenu. Alors que le cadre théorique des études sur le deuil et le traumatisme ne convient pas exactement au cas délicat d'une disparition d'enfant dont le corps n'est jamais retrouvé, *Puisque rien ne dure* permet de réfléchir aux possibilités narratives et stylistiques de donner une forme littéraire à cet événement. Laurence Tardieu y met en mots une expérience de deuil que chaque parent redoute avoir à affronter un jour: la perte de son enfant, qui plus est dans des circonstances non élucidées — manière de donner forme, par l'écriture, à cette crainte originelle. Elle met les lecteurs face à une réalité que notre société préfère cacher ou ignorer: celle de la maladie, du chagrin, de la mortalité de tout un chacun. Grâce à la latitude que lui offre l'espace fictionnel, Tardieu écrit le deuil parental sous une forme qui laisse à voir non seulement la rupture que produit la disparition d'un enfant sur la perception du temps et sur le couple parental, mais aussi la spécificité du processus d'un deuil, quand le corps de l'être disparu n'est pas là pour signaler cette mort. De cette manière, un nombre de questions se posent, sur la manière dont un couple peut essayer de survivre à la mort d'un enfant, sur les limites de l'expression 'faire son deuil', et sur les ambivalences du corps maternel — un corps qui porte l'enfant en soi lors de la phase de gestation pour le voir ensuite grandir hors de soi, un corps qui, en donnant la vie, donne aussi la mort. Par sa structure et son contenu, le texte de Tardieu donne un corps à la perte. Corps textuel d'abord: l'inclusion de plusieurs voix narratives, de couches de récit, met en mots la peur ancestrale de la perte d'un enfant et donne la parole à deux perspectives parentales. Le journal de Geneviève, transmis à Vincent, matérialise sa présence et laisse une trace de son existence, mais aussi de celle de leur fille. Corps matériel ensuite: dans ce texte, le corps maternel se fait chambre d'échos de douleurs, de pertes, et de traumatismes tout en affirmant ses capacités de transmission et de transformation. En conclusion du livre, la mort de Geneviève nous amène à nous demander ce qui persiste, quand un être disparaît et que son corps n'est plus là, quand les voix et les lieux finissent par se taire, quand les traces d'un événement douloureux s'estompent. Qu'est-ce qui dure? Quand le texte s'achève, que reste-t-il sinon les mots et le silence, sinon l'activité laborieuse et solitaire de l'écrivain, qui s'accroche aux mots pour garder une trace de ce qui disparaît, sinon le signe respectueux d'une parole que l'on n'impose pas mais qui est là, dont les mots sont prêts à être lus ou entendus par ceux qui tourneront les pages? Parler pour ce ou ceux qui ont disparu, parler à leur place, sans qu'ils puissent nous entendre, c'est d'une certaine manière leur ravir la parole. Mais écrire ces mots, les consigner, et les laisser en partage, c'est aussi, comme l'exprime Derrida, une manière de ne 'pas ne pas laisser le silence l'emporter sur tout'.³⁶

35. Laurence Tardieu, *L'Écriture et la vie*, p. 73.

