



« Il n'y a pas d'âge pour se sentir orpheline » : Anne Pauly et l'écriture du deuil

“There is no Age to Feel Orphaned” : Anne Pauly and the Writing of Mourning

Stéphane Chaudier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/2912>

DOI : [10.4000/recherchestravaux.2912](https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.2912)

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-241-3

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Stéphane Chaudier, « « Il n'y a pas d'âge pour se sentir orpheline » : Anne Pauly et l'écriture du deuil », *Recherches & Travaux* [En ligne], 97 | 2020, mis en ligne le 12 novembre 2020, consulté le 16 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/2912> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.2912>

Ce document a été généré automatiquement le 16 novembre 2020.

© Recherches & Travaux

« Il n’y a pas d’âge pour se sentir orpheline » : Anne Pauly et l’écriture du deuil

“There is no Age to Feel Orphaned”: Anne Pauly and the Writing of Mourning

Stéphane Chaudier

Pour Joël

- 1 « C’est drôle, jamais l’on ne pense / Qu’au-dessus de dix-huit ans, / On peut être une orpheline / En n’étant plus une enfant¹. » Le *je* se masque sous le *on* ; apparemment mal adapté à la douleur, l’adjectif *drôle* cerne pourtant l’étrangeté de la situation avec une élégance rare, qu’Anne Pauly pourrait revendiquer². C’est *drôle* en effet de se rendre compte que le mot évoquant l’enfance démunie, privée de protection, puisse aussi s’appliquer à des adultes censés incarner et avoir atteint l’équilibre, l’âge de la maturité, la maîtrise de soi. Cette bizarrerie explique peut-être pourquoi des artistes rendent public cet événement qui, par sa banalité même, semble devoir se resserrer tout entier dans la clôture de l’intime, avec interdiction d’en sortir sous peine d’attenter à l’authenticité du vécu. Dans « Rémusat », la chanson saisit la cantrice — qui demande à être identifiée à la chanteuse³ — au moment où se ferme la porte de l’immeuble longtemps occupé par la mère et la fille. La référence au seuil appelle irrésistiblement, par l’attraction de l’analogie, l’image des seuils de la vie ; la mère qui l’a faite fille la fait désormais orpheline ; voilà que change le regard de Barbara sur elle-même : « Vous ne m’avez pas quittée / Depuis que vous êtes partie. / Vous m’avez faite orpheline / Le jour où vous êtes partie ». Il est évidemment impossible de croire que l’instant où la chanteuse « quitte » ces lieux chargés de mémoire soit précisément celui où elle formule, de manière aussi nette et juste, ce cadeau que la mère « fait » à sa fille : ce don du souvenir qui compense en partie l’absence. La brièveté de la chanson oblige l’artiste à condenser l’expérience du deuil en un temps magiquement pur : la porte pivote ; l’ultime adieu s’exprime en musique et en mots dans la tête de l’orpheline ; la chanson naîtrait dans ces quelques minutes qui coïncident avec la durée même de la

chanson. C'est impossible ; et c'est à cela pourtant que nous croyons : à l'engendrement d'une œuvre par l'émotion. Sur le pas de la porte aurait été conçu le poème qui évince le reproche par la négation — « Vous ne m'avez pas quittée » — au profit de la litote parfaite, procès sans objet, îlot vierge de l'émotion résorbée, sublimée : « Depuis que vous êtes partie » ; mais dire la douleur, la chanter, ce n'est pourtant pas l'abolir ; les derniers mots de la chanson font réapparaître la forme verbale répudiée cinq vers plus haut : « Et je suis une orpheline / Depuis que vous m'avez quittée ». Le mot « orpheline », enfin assumé en première personne, grave dans le marbre fluide du chant cette vérité si lourde à porter, si légère à chanter — et le processus n'aura duré qu'un peu moins de trois minutes.

- 2 C'est un tout autre rapport au temps que construit le récit d'Anne Pauly, ne serait-ce que parce que le récit, même bref, de 138 pages, couvre non seulement tout le spectre de l'événement (la mort, l'inhumation, la maison à vider et à vendre, l'évolution du chagrin) mais aussi, par le biais des analepses, de vastes portions de passé : la vie du défunt, la vie en famille, la maladie et l'agonie peuvent figurer dans ce qui s'apparente à la fois à une chronique, à un portrait du père disparu et une méditation sur le deuil. Dans la chanson de Barbara, le geste (« Et j'ai refermé la porte / En murmurant votre nom ») et le lieu (« Moi j'ai quitté Rémusat ») justifient l'écriture de la chanson, son projet de concentrer la phénoménologie du deuil en l'inscrivant dans un espace-temps motivé ; mais qu'en est-il dans le récit d'Anne Pauly ? Au nom de quoi transformer l'épreuve du deuil en récit littéraire ? Veut-elle apporter au lecteur un document humain et l'inviter à se reconnaître en lui ? Témoigner une fois encore que la pointe extrême de la singularité se noue, par l'écriture, à l'universel ? Mais à quoi bon vérifier ce que nous savons être vrai ? S'agit-il simplement de rendre hommage au père en lui offrant le tombeau de mots qui rachètera le double malheur pour lui d'être mort, et de n'avoir pas eu la vie qu'il méritait ? S'agit-il, pour la survivante, de payer une sorte de dette morale ? D'engager une sorte de course littéraire contre (ou avec) le chagrin, tant il est vrai que la tristesse, le désarroi, sont d'excellents combustibles pour la création ? On peut donner à l'écriture toutes sortes de justifications, morales, psychologiques, lyriques — et toutes sont légitimes. Si le récit d'Anne Pauly semble rendre un son aussi neuf, malgré le caractère topique du sujet traité, c'est bien parce qu'il invite à chercher dans les replis du texte la raison qui l'a fait naître. Le texte lentement transforme l'intuition confuse en certitude qu'un être aimé, c'est d'abord et avant tout une « âme » :

Oui, sûrement, il avait exagéré et pourtant, c'était bien cette âme-là que j'avais sentie à proximité de la mienne pendant toutes ces années et c'était bien cet homme-là qui, entre deux saouleries, m'avait serrée dans ses grands bras à chaque fois qu'il avait senti que l'angoisse m'agrippait avec ses mains noires. Et cette femme le savait [...]. (AO, p. 116-117)

- 3 Que ces deux expressions, « cet homme-là » et « cette âme-là », l'une densément matérielle, l'autre finement spirituelle, puissent se recouvrir exactement, et que cette découverte se fasse et se dise dans le cadre d'une vie et d'un récit délestés de toute croyance religieuse, de tout exposé métaphysique, voilà selon moi la pointe de ce récit et sa justification. Si « l'âme » est quelque chose de réel et qu'on peut appréhender y compris dans une existence cabossée, il faut alors raconter comment on a pu accéder à elle, et comment en faire sentir la présence. Le style, cette réalité indissociable de la coulée verbale, n'est-il pas ce qui peut le mieux suggérer la présence de cette âme vivante, y compris dans l'intermittence de ses manifestations ? Le livre d'Anne Pauly,

petit à petit, se découvre à nous comme étant *inspiré* par la présence d'une âme, cette réalité si forte et si fragile en même temps, et qui constitue peut-être le complément d'objet sous-entendu du verbe mobilisé par le titre du récit : *Avant que j'oublie*. Oublier quoi ? Sans doute la précieuse conjonction de « cet homme-là » et de « cette âme-là », telle qu'elle a été comprise par la narratrice, non dans une révélation fulgurante l'ayant arrachée au quotidien, mais au terme d'un cheminement tortueux au cœur même de l'immanence.

- 4 Le premier temps de cette étude dégagera les lignes de force qui inscrivent le livre d'Anne Pauly dans le cadre d'un genre, le récit de deuil ; ce genre a été répertorié par la critique, et assurément il existe⁴. *Avant que j'oublie*, œuvre exemplaire à cet égard, nous offre l'occasion de mieux en saisir le fonctionnement. La deuxième partie explore quant à elle ce lien troublant que crée le récit entre l'écriture, la manifestation d'un style, et d'autre part, l'âme du défunt, comme si le livre, quoique signé du seul nom d'Anne Pauly, était le fruit d'une sorte de collaboration vive entre le père et la fille : car écrire, n'est-ce pas faire apparaître dans et par les mots la réalité dont ils procèdent ? Indivise entre le père et la fille, recueillie par la survivante, cette réalité spirituelle est offerte au lecteur disposé à faire l'expérience d'une présence traversant la matière des mots.

1. Les partis pris d'un récit de deuil

- 5 Dans *Dites-lui que je l'aime*, Clémentine Autain, fille de Dominique Laffin, explique de manière très classiquement contractuelle ce qui a motivé le projet de son livre :
- Peut-être suis-je violente mais j'ai décidé de ne pas mâcher mes mots pour tenter de régler nos comptes et de me débarrasser de la boule qui se forme dans ma gorge dès que tu réapparais dans ma vie. Personne ne la voit, elle est tassée à l'intérieur mais je la sens. Je l'ai domptée et pourtant, elle m'habite encore au point d'imaginer que parler à un cadavre pourrait me rendre plus sereine. Je ne sais pas si tu comprends, tu ne dis plus rien⁵...
- 6 Adressé à sa mère, ce fragment est hérissé de *mais* ou de *pourtant* qui soulignent la difficulté de l'écriture à se frayer un chemin vers l'idée claire et distincte ; la nécessité de justifier le récit n'en apparaît que mieux. Mixte d'auto-analyse et de démarche spirituelle volontariste, le texte vise l'apurement des comptes, dont il espère un gain thérapeutique⁶. Rien de tel chez Anne Pauly ; *Avant que j'oublie* ne s'impose pas moins comme un récit de deuil en raison de quatre partis pris mis en œuvre avec constance par la narratrice : d'abord et avant tout le choix d'une chronologie sans date qui inscrit le deuil dans une durée réaliste, même si l'absence de repères détache la chronique de toute tentation diariste ; le modèle du journal écrit dans la chaleur de l'événement, ou se présentant comme tel, est refusé. À cela s'ajoute le geste délibéré d'inscrire le nom de l'auteur dans un texte qui, tout en se déclarant *roman*, se laisse lire comme une autobiographie ; le troisième point, et non le moindre, tient au désir et à l'assomption du réalisme ; l'écriture ne cache jamais sa prédilection pour les petites choses du quotidien, ces détails sans lesquels le récit de deuil se laisse tout entier absorber par l'analyse psychologique ; enfin, la trame chronologique est à la fois interrompue et enrichie par le flux des souvenirs ; justifiée par les accidents de la mémoire, l'analepse narrative restitue la densité de la vie passée par-delà le fil mince mais résistant de la

narration qui nous mène de la mort de Jean-Pierre Pauly à son inhumation, de son enterrement au règlement des problèmes matériels inhérents à toute succession.

- 7 « Le soir où mon père est mort » (AO, p. 7) : tels sont les mots qui ouvrent le récit. Rien dans les pages suivantes ne permet de dire quand s'est produit l'événement et ni d'apprécier quelle distance le sépare de la parution du roman. La précision avec laquelle est enregistrée la succession de choses à faire contraste avec l'ancrage flottant de tous les faits rapportés : « Le lendemain et les jours suivants, on a emprunté cette même route [...] pour aller s'occuper des papiers » (AO, p. 10). Le lecteur épouse le contenu d'un temps qu'il ne maîtrise pas : « Ensuite, il a fallu s'occuper des formalités » (AO, p. 11) ; « une fois qu'on a eu la date supposée de l'inhumation, il a fallu organiser la cérémonie du souvenir » (AO, p. 14). Plongés *in medias res*, nous participons au déroulement de la situation sans disposer des repères qui nous donneraient l'impression de la surplomber : la première partie (de la page 7 à la page 93) couvre les quelques jours qui séparent la mort des funérailles, « le mercredi suivant à 15 heures » (AO, p. 18). Cette indication semble flotter, comme un vêtement mal ajusté et sans signification, sur le corps d'une vérité qui résiste à toute prise rationnelle : la mort d'un homme. La deuxième partie adopte un tout autre dispositif temporel. « Quelques semaines plus tard » (AO, p. 95) : inaugurale, cette simple notation introduit dans le récit les souplesses de l'ellipse ; au temps linéaire et comprimé de la première partie, tout entier formaté par la contrainte sociale, s'oppose un temps dilaté par le jeu des affects et des disponibilités subjectives ; restant deux jours dans la maison de son père, la narratrice passe de « la stupeur » (AO, p. 95) à « une sensation d'accablement terrible » (AO, p. 101) ; elle éprouve successivement « un courage de carnaval » (AO, p. 103), puis une sensation de « vertige » (AO, p. 107) avant de trouver du réconfort dans la lettre émouvante et juste d'une amie de son père. « Je ne suis revenue dans la maison qu'au printemps » (AO, p. 120) : nouvelle ellipse. « Et puis, peu à peu, de semaines en semaines » (*ibid.*), la maison se range et se vide, et l'apaisement gagne ; mais l'indifférence hostile de François envers sa sœur la meurtrit et crée entre eux un fossé. « Noël », passé ensemble « histoire de », est à peine évoqué (AO, p. 123) et les « mois suivants » sont ceux d'une dépression : « ma joie de vivre s'était affaissée comme un vieux pont » (AO, p. 124) : « asthénie », « impatience », « rage » (AO, p. 125) conduisent à « une crise d'angoisse carabinée », précisément datée du « 15 mars » (AO, p. 127) et suivie d'une altercation avec deux militantes LGBT jugées naïvement arrogantes (AO, p. 128). On touche le fond à partir duquel la narratrice remonte la pente ; l'été s'achève sur une expérience de « catharsis » (AO, p. 134) et « fin septembre » (AO, p. 135), la visite à haut risque d'Anne Pauly chez son frère scelle une improbable réconciliation. Le livre s'achève sur cette note sereine.
- 8 Combien de temps s'est-il écoulé ? Rien ne permettrait de le dire si le récit ne glissait, dans son interstice le plus remarquable, le repère fondateur du « mercredi 7 novembre » figurant sur une lettre datée de « Novembre 2012 » (AO, p. 111) ; cette lettre est écrite par Juliette, lointaine petite amie puis amie épisodique de Jean-Pierre Pauly ; elle est envoyée à Anne pour évoquer la figure qu'était son père. L'indication qui sous-tend la chronique n'est donc pas prise en charge par la narration elle-même ; elle figure dans les marges du texte, offerte au lecteur par un discours venu d'ailleurs et cité comme un témoignage en faveur de ce défunt qui, à bien des égards, fait aussi figure d'accusé. Libre à l'exégète scrupuleux de reconstituer à partir de cet indice capital, longtemps retardé, la chronologie lacunaire du récit, de rattacher

l'histoire intime du deuil aux rares et rapides allusions à l'histoire collective : après l'enterrement, pendant le pot, le lecteur assiste à quelques embryons d'échanges sur *Camille redouble*, film effectivement sorti le 12 septembre 2012 ; les « débats » sur le mariage pour tous » sont évoqués page 127, et son adoption « à l'Assemblée », le 23 avril 2013, à la page 131. Peu importe, somme toute, ces précisions factuelles, puisque l'essentiel est ailleurs : en partie soustraite au temps commun, immergée dans une durée façonnée par la mort, par les tâches qui en découlent, par les affects qu'elle suscite, la narratrice vit une réalité qui n'est pas située *hors* du monde mais à *côté* de lui. Il est très significatif que l'indication qui raccroche le récit à la temporalité ordinaire soit fournie par la lettre de Juliette, petit chef-d'œuvre de générosité, modèle probable et possible déclencheur du récit d'Anne Pauly : véritable carrefour du récit, moment fondateur, cette lettre relie Anne à son père, la narratrice à elle-même, et l'histoire des Pauly à celle des lecteurs. Dans le face-à-face asphyxiant entre Anne et la mort, le salut, si l'on peut dire, vient d'un tiers. Nous y reviendrons.

- 9 La deuxième caractéristique majeure qui permet de lire *Avant que j'oublie* comme un récit de deuil tient à l'emploi du nom de l'auteur dans le texte. Certes, le livre porte l'indication générique de *roman* (AO, p. 5) et la quatrième de couverture précise même : *premier roman*. Mais que valent ces indications qu'on devine ou qu'on craint avoir été imposées à l'écrivain pour de légitimes motifs commerciaux ? L'essentiel n'est pas le paratexte, mais le texte. Il est intéressant à cet égard que le prénom de l'auteure apparaisse très tôt, mais dans un cadre conflictuel : « Sache-le Anne, jamais tu ne me domineras », l'avertit son frère, l'irascible François (AO, p. 14). Plus révélateur encore, c'est face au vieux curé, figure d'autorité morale, qu'Anne, pour se faire reconnaître de lui, déclare son identité : « “Bonjour, je suis Anne, la fille de Jean-Pierre Pauly, il est décédé avant-hier” » (AO, p. 16). Tous les doutes sont levés : sous le pavillon du roman, c'est bien un récit autobiographique que nous lisons en contrebande. Alors que le curé prononce son « prénom de façon très articulée », la narratrice note : « C'était étrange d'être nommée si distinctement, mais ça me faisait du bien, ça me redonnait une forme, des contours, une existence propre loin du maelström général. » (AO, p. 37) Ce qu'esquisse la parole d'un prêtre un peu gâteux, c'est au récit qu'il reviendra de l'accomplir : redonner « forme », « contours » à ce moment de la vie vécu comme un « maelström ». Et c'est à nouveau l'homme d'Église qui oblige la narratrice à achever, non sans humour, son autoportrait peu flatté : « Un instant j'ai pensé lui répondre : “Non, mon père, je suis une grosse gouine nullipare parce que le patriarcat m'interdit de faire famille avec qui je veux.” Mais, isolé au fond de sa petite église avec ses psaumes pour toute compagnie, le pauvre n'y était pour rien et en pareilles circonstances, démolir le patriarcat me semblait particulièrement inutile » (AO, p. 17) : preuve, s'il était besoin, que la conviction militante n'exclut nullement le tact et la délicatesse.

- 10 Le troisième trait susceptible de définir la poétique d'*Avant que j'oublie* est, lui aussi, d'emblée affirmé :

On avait rangé les placards, mis la prothèse de jambe, le gilet beige, les tee-shirts et les slips dans deux grands sacs Leclerc, plié la couverture polaire verte tachée de soupe et de sang, fait entrer dans la boîte à médicaments – une boîte à sucre décorée de petits Bretons en costume traditionnel – le crucifix de poche attaché par un lacet à une médaille de la Vierge, à un chapelet tibétain et à un petit bouddha en corne. (AO, p. 7)

- 11 De toute évidence, ces lignes tiennent à nous faire sentir la pesanteur du réel. L'énumération des actions (*on avait rangé, fait entrer, plié*), procédure plate, gestes sans relief, croise la liste des objets quotidiens. Complaisance ? Je ne crois pas : à l'évocation factuelle de la maladie s'ajoute la première esquisse, oblique, subtile, d'un portrait moral qui occupera l'ensemble du livre : le défunt se révèle déjà par ses humbles possessions. Le livre comporte aussi de nombreuses listes ; ce sont autant de compromis instables entre la dénonciation du réel hétéroclite, envahissant, désordonné, et la jubilation de déployer, par la poésie des noms, la profusion ou la complexité de nos petites vies. Le réalisme de Pauly n'est pas sec, chirurgical ou objectif. Il est gorgé d'affects. Qu'on juge : « On était à peu près aussi immobiles que les deux gros bougeoirs sans bougies posés là pour égayer la pièce. » (AO, p. 74) L'observation aiguisée du détail est prise en charge par la sensibilité à vif d'un sujet grinçant, sarcastique, qui ne veut pas s'abandonner au pathos. Ou encore, cette description, vibrante d'indignation, des fameux fauteuils Everstyl :

J'ai ouvert la fenêtre en grand, [...] actionné la télécommande du fauteuil tout confort à housse lavable qu'on vend une fortune à des gens qui vont mourir dans six mois. Des fauteuils à la con : sur Le Bon Coin, on en trouve des centaines, pris en photo dans des intérieurs marron sous tous les angles et dans toutes les positions. Particulier vend arrogante merveille de sophistication mécanique pour corps délabré stade final. Très peu servi. Prix à débattre. (AO, p. 60)

- 12 La littérature prend en charge la pesante facticité de l'objet (*télécommande, housse lavable*) mais la dépasse par l'exercice de l'ironie : déjouant le code, la petite annonce imaginaire offre à la narratrice l'occasion de communiquer sa hargne envers le cynisme marchand.
- 13 Outre le recours à une chronologie tendue, quoique partiellement floutée ou biaisée pour des raisons d'expressivité, l'usage du nom propre et la mobilisation d'un lexique réaliste, *Avant que j'oublie* se signale enfin par la richesse des analepses qui se déploient dans toutes les directions du passé, du plus récent au plus éloigné. Il s'agit parfois de flashes mémoriels, comme celui qui étreint la narratrice observant la colère de son frère face à l'entrepreneur des pompes funèbres :

Alors que naseaux dilatés, il pinaillait sur le capitonnage satin dans un vocabulaire ampoulé, j'ai eu des remontées. Je revoyais papa couteau à la main, immense et ivre mort, courir après maman autour de la table en éructant : Lepelleux, arrête de péter dans la soie et occupe-toi de ton ménage plutôt que de sauter au cou du curé. (AO, p. 12)

- 14 La parenthèse se referme assez vite, parce que l'urgence du présent rappelle le passé à l'ordre. Il suffit pourtant d'une attitude, d'un objet, pour que ce dernier revienne et lui saute au visage. Ainsi : « J'ai regardé dans la bibliothèque, comme ça, pour voir. J'ai retrouvé et réouvert un livre de Lao-tseu [...], qui me fascinait quand j'étais enfant. » (AO, p. 21) La boîte de Pandore du souvenir s'ouvre ; le texte s'écarte de son fil chronologique, digresse, mais est-ce une digression ou le sujet même du livre que cette ouverture du présent au passé ? Ce sont autant de petites madeleines : un détail contient tout un fragment de comédie humaine ou familiale. Il permet à la narratrice de ressaisir tel aspect de la personnalité du père ; sans cesse rectifiée, complétée, la figure de Jean-Pierre se nuance, s'étoffe. Cet art du portrait en situation est relayé par des récits itératifs (rituels familiaux) ou singulatifs (événements exceptionnels, marquants) : « Un jour il nous avait carrément enfermées dehors [...]. » (AO, p. 24) Le passé ne nous est pas livré dans la coulée uniforme, interrompue, d'une mémoire

souveraine, comme chez Proust. Il est retrouvé de manière discontinue, intermittente, au gré des caprices du présent. « Je n'avais jamais été aussi réveillée que ces nuits-là. Je me repassais tout en boucle et surtout la scène où l'aide-soignante zélée avait provoqué l'accident. » (AO, p. 31-34) C'est la force du livre d'Anne Pauly : le récit se gonfle d'apports imprévisibles ; des subjectivités ou des points de vue multiples (ceux de la narratrice, de son père, sa mère, son frère) colorent un récit pourtant obstinément tendu vers sa finalité pratique (enterrement du père, à la fin de la première partie) ou éthique (dépassement du chagrin et réinscription de la narratrice dans le flux de la vie, à la fin de la deuxième partie).

- 15 Portrait d'un homme tourmenté, rendu malheureux et violent en partie malgré lui⁷, chronique d'une famille traumatisée, le récit n'oublie pas d'inscrire ces noirceurs sur le fond de l'histoire sociale ; mais il le fait sans lourdeur : « Ce bureau et ces livres qu'il feuilletait sans vraiment les lire [...] étaient, je crois, son rêve de sagesse, sa mise en scène à lui pour se venger d'une enfance de misère et d'un mépris social qu'il avait ressenti toute sa jeunesse. » (AO, p. 22) Inutile d'en dire plus ; le lecteur a compris ; il a dans sa bibliothèque toute l'œuvre d'Ernaux, de Bergounioux, de Michon, pour étoffer la remarque. À propos de l'alcoolisme de son père, la narratrice note : « Bien sûr c'était une autre époque : on recommandait à la population de consommer de la bière les jours de canicule [...]. Dans la France de Giscard, il fallait se comporter comme un homme et il avait joué, comme tant d'autres, la comédie de son temps. » (AO, p. 42) Toutes les dimensions du temps, intimes et collectives, entrent en résonance.
- 16 Mais à s'en tenir là, le livre d'Anne Pauly ne serait que la mise en œuvre, parfaitement maîtrisée et signe d'un vrai talent littéraire, des *topoi* d'un genre repérable, qui hante notre contemporanéité littéraire pour des raisons politiques et morales fort bien perçues par la narratrice :
- On m'avait dit en brandissant comme une menace un rouleau de sacs-poubelles, quand quelqu'un meurt, il faut agir, trier, ranger, répartir, écrémer [...]. Et plus vite que ça. C'est comme ça qu'on fait, c'est ça qu'il faut faire, tu devrais faire ça, ça t'aidera c'est sûr. Mais je ne voyais pas comment m'y prendre et encore moins par où commencer. Plus qu'affreuse, l'idée me semblait surtout incongrue, hors sujet, lointaine [...]. Je n'avais en outre, pour le moment, ni huissier sur le dos, ni date butoir ni aucun agenda sauf celui que préconisaient les livres de développement personnel et que relayaient, terrifiés par les entre-deux, les gens qui m'entouraient, patients, à l'écoute, compréhensifs, ma pauvre chérie, mais quand même pressés de me voir tourner la page. Moi, je préférerais ne pas. (AO, p. 95-96)
- 17 Qu'est-ce que le deuil si ce n'est cette chance et cette malchance offertes à l'individu trop bien adapté de mesurer à quel point la vie excède la caricature qu'en donne un monde de plus en plus mercantile⁸ ? Une faille s'ouvre et il faudrait la suturer le plus vite possible tant notre société nous apprend et nous oblige à être allergiques au négatif, ce temps mort pour l'action rentable ; le temps *critique* de la vulnérabilité qui se découvre et s'éprouve est aussi celui de la remise en cause. L'existence même du chagrin renvoie l'éloge du bien-être à son imposture : « L'injonction au bonheur, affichée partout, était particulièrement pénible » (AO, p. 125). La douleur, qui nous désajuste du présent, est aussi une manière de résister à « l'injonction » consumériste. Tout cela est vrai, mais tout cela est bien connu. Il faut donc en venir au point le plus ténu et cependant le plus original, le plus fort, sans doute, du livre d'Anne Pauly. *Avant que j'oublie* ne s'interroge jamais frontalement sur son origine, sa genèse ; il n'effleure jamais la question de sa rédaction ; il refuse d'alourdir le récit de deuil par des considérations sur le processus de l'écriture ; en écartant les procédés devenus

communs du *work in progress* ou de la mise en abyme, il fait des six ans qui séparent la fin du récit de la publication du livre une sorte de « blanc » mystérieux qui enveloppe l'œuvre, une ouate protectrice qui excite la curiosité du lecteur ; cet écart temporel constitue la caisse de résonance interne à l'histoire. Le texte d'Anne Pauly n'en est pas pour autant une œuvre naïvement persuadée du caractère non problématique de l'expression des émotions et discours littéraires qui la prend en charge : en littérature, l'écriture de soi ne cesse jamais d'être un défi. En étudiant les ressources que le style d'Anne Pauly se donne, on montrera comment, discrètement, elle figure l'existence d'un lien énigmatique entre le deuil et l'écriture, qui tous les deux mettent crucialement en jeu la question de la présence et de l'absence.

2. Genèse secrète d'un style

- 18 Il est vrai mais peut-être réducteur de penser que tout le livre expie, à la manière de *La Vie de Rancé* de Chateaubriand, mais sans l'apparat et l'étai d'un catholicisme aujourd'hui moribond, une faute originelle. « Dans la bibliothèque, il y avait aussi tout un tas de random books offerts à la Noël par des cousins et des voisins, des livres mal choisis à la veille du réveillon dans des FNAC surbondées [...]. Moi aussi j'avais couru à la FNAC Saint-Lazare avant de prendre le train. Moi aussi, je m'étais dit "Ça fera bien l'affaire", tout comme pour le voisin ou le cousin, alors qu'il s'agissait de mon propre père. Dès fois on n'est pas attentif, et après, trop tard, les gens sont morts » (AO, p. 27). Pour l'écrivain en devenir qu'est déjà Anne Pauly, la bibliothèque parentale suscite une sorte de jugement dernier résonnant dans la trame vulgaire du quotidien : « Mais quelle odieuse et égoïste conne ! » (AO, p. 28), conclut la narratrice, qui ne se ménage guère. Le livre qu'elle n'a pas su offrir au vivant, il faudra donc l'écrire pour demander pardon au mort, à contretemps, certes, mais c'est chose faite page 86 :

Mais dans le froid de la nuit, encore effrayée par la manière dont l'histoire s'était terminée, je ne cessais de poser ma main sur ma bouche comme un bâillon pour empêcher mon âme de hurler au-dehors et les seules pensées dont j'étais capable tournaient autour de la même idée : j'étais désolée, j'aurais pu faire mieux, j'aurais pu faire plus. PARDON, JE SUIS DÉSOLÉE. (AO, p. 86)

- 19 Les mots sont significatifs : « l'histoire » peut-elle se « terminer » là, par ce « bâillon » posé sur « l'âme » en peine ? Non. Mais faut-il pour autant s'en tenir à ce passage à l'acte marqué par la typographie ? Le « j'étais désolée » pensé, ruminé à l'imparfait devient un « JE SUIS DÉSOLÉE », s'imprimant dans la chair du texte grâce à un présent éternisé, dramatiquement souligné par d'inhabituelles lettres majuscules, à la manière d'une inscription funéraire sur la pierre tombale d'un monument littéraire dressé par la culpabilité. Indiscutablement, la honte préside à l'écriture. Mais la crise ainsi ouverte ne se résout pas uniquement par le *mea culpa* de l'écrivaine.
- 20 Consacré au thème de la transmission d'un beau domaine viticole en Bourgogne, alors que les questions économiques et juridiques de la succession rencontrent la psychologie de la filiation, l'avant-dernier film de Cédric Klapisch porte un titre éminemment polysémique : *Ce qui nous lie*⁹ est à la fois ce qui unit et entrave les personnages. Pour que la culpabilité cesse d'agir à la manière d'un lien qui paralyse et fasse place à ces liens qui libèrent, il convient sans doute de partir à la recherche de ce qui relie père et fille — ce *je ne sais quoi* et ce *presque rien*¹⁰ qui est à la fois du corps et autre chose que le corps, sans cesser de se manifester par lui ou en lui :

Pourtant il restait beau car en lui, les âges se superposaient : son corps céda, son visage s'affaissa mais son esprit restait intact [...]. Dans ce corps fatigué, il y avait aussi, sous la peau blanche, molle et desquamée, encore un peu de superbe, une certaine allure, un tombé d'épaule, une arrogance, une manière de se tenir debout devant un lavabo, même à bout de souffle et sur une seule jambe. Parfois, quand je me vois sur des photos, je décèle un peu de quelque chose et je suis fière d'en avoir hérité même si c'est aussi ce qui m'éloigne des standards acceptables du féminin. (AO, p. 46-47)

- 21 L'être de Jean-Pierre, le père de la narratrice, est curieusement clivé, et c'est le temps qui, en altérant partiellement le sujet, révèle cette altérité interne : il y a le corps, vaincu, et l'esprit résistant. Mais cet esprit rebelle, où le localiser, comment le définir ? C'est certes encore du corps, comme le marque le jeu des prépositions (« dans *ce corps fatigué* », « sous *la peau blanche* », je souligne), mais cela se dit en d'autres termes (« superbe », « allure », « arrogance »), termes parfois vagues (« une manière », « une certaine allure », « un peu de quelque chose ») parfois déroutants (« superbe », « arrogance »), qui peuvent autant séduire qu'irriter, et dont la réalité perceptible (« il y avait », « je décèle ») s'affirme parfois contre le corps (« même à bout de souffle ») et parfois grâce à lui (« un tombé d'épaule »). Deux certitudes s'imposent : d'une part, ce que je ne sais quoi à la fois évident et indicible transite d'un corps à l'autre, du père à la fille ; d'autre part, tous ces mots qui cherchent à l'appréhender sont placés sous la dépendance d'un vocable impossible (*beau*, dans « *il restait beau* »), qu'on ne peut que montrer, en espérant que l'autre, le lecteur, à défaut de partager le jugement de goût, comprenne ce qu'il signifie pour celle qui l'emploie. Si Jean-Pierre, selon sa fille, mérite qu'on parle de lui en termes esthétiques, qui conviennent aussi pour cet artefact qu'est un livre, c'est en raison d'une affirmation orgueilleuse de soi, de sa différence, mesurable essentiellement en termes d'écart :

La vue de ce vieil échassier déplumé au ventre énorme, seulement vêtu d'une petite casaque à imprimés bleus et d'un slip trop grand, a effrayé une mamie en robe de chambre qui passait par là à pas de souris. Cette dégaine, cette absence de gêne physique dans la façon de se présenter au monde, c'était tout lui : il vandalisait par sa seule présence l'imaginaire des secrétaires et des comptables. (AO, p. 63-64)

- 22 Qu'est-ce que Jean-Pierre ? Une « façon de se présenter au monde » qui choque par sa liberté, exactement comme Anne, qui prétend défier les « standards acceptables du féminin ». Orgueil et liberté sont des notions proches : quel motif de fierté plus immédiat, plus irréfutable, que la conscience d'être un soi singulier, singulier par son refus de la soumission généralisée ? L'étymon *singularis* (« unique, seul, solitaire, particulier, exceptionnel ») rapproche le *singulier* du *sanglier* : le porc solitaire (*porcus singularis*) est tout aussi bien qualifié de *savage*. La littérature, on le sait, et le roman en particulier, ont pour vocation de recueillir et d'assumer cette pointe extrême du singulier¹¹.
- 23 Changeons de cap. « Mon Dieu, que son humour allait me manquer. » (AO, p. 65) Pour dire le père, c'est à un autre vocable labile, insaisissable, que se réfère le texte : *humour*¹². Cet humour semble passer, par une étrange osmose, du père à la fille, laquelle, dès la deuxième page du livre, impose ce ton unique à l'occasion du portrait si vivant qu'elle brosse de ce père qui vient juste de mourir :

Je m'étais retrouvé seule avec lui, mon macchabée, ma racaille unijambiste, mon roi misanthrope, mon vieux père carcasse, tandis qu'au dehors tombait doucement la nuit. Non tandis qu'au dehors, en direct du septième étage de l'hôpital de Poissy – *tadaaaa!* –, tellement magnifique, quelle écrasante beauté Maïté, les lumières de la

ville et le ciel orangé de la banlieue. Il aimait ça, les couchers de soleil. Il nous appelait toujours pour qu'on vienne les regarder. (AO, p. 8)

- 24 La figure appelée par la tradition *épanorthose* (ou rétraction, reformulation), si manifeste dans la réfutation-répétition (« Non tandis qu'au dehors »), fait entendre deux voix : la première sage et douce, la seconde, débridée, marque l'irruption d'un *daïmon* qui n'est plus seulement socratique : il n'interdit pas de parler, mais il oblige à dire, au risque de l'hyperbole (« tellement magnifique », « quelle écrasante beauté »), du ridicule parodiquement puéril (l'emphatique onomatopée « *tadaaa !* » en italique et entre tirets dans le texte), la formule ludique (« quelle beauté Maïté »). Voilà qui donne le ton. Dans ce texte de deuil coruscant, on trouvera des énoncés flottants au discours direct (« On avait sorti du chevet des petits sachets de moutarde, une compote abricot, un paquet de BN, *faut pas se laisser entamer*, une pince à épiler en plastique », AO, p. 7, je souligne), interdisant ou non d'attribuer le propos à tel ou tel énonciateur (« Il était déjà pris par l'angoisse de ce qui allait advenir. Il m'a attiré à lui. Fais-moi un p'tit lebec », AO, p. 60), mais aussi des mélanges de registres (« notre enfance trash mais chantante », AO, p. 10), des îlots citationnels venus du fond de l'enfance (« *il a continué d'engueuler le croque-mort et j'ai fermé* ma boîte à camembert », AO, p. 12, souligné par le texte), bref toutes sortes de trouvailles inventives qui déjouent le pathos de la situation par ce qu'il faut bien appeler l'humour, parfois un peu noir, des Pauly :

Dans le miroir de l'ascenseur, nos gueules d'adultes, défaites. Coucou l'impact de la mort, bisous. Et la plus-que-certitude, en étant côte à côte, chacun avec sa part de gènes, qu'on était bien les enfants du défunt. (AO, p. 9)

- 25 Humour teinté d'ironie. Ainsi, lors de la messe des funérailles de son père, la narratrice dit à sa compagne Félicie : « C'est le grand jour, t'es prête ? Nous n'aurions, pensais-je, plus d'autre occasion d'avancer bras dessus, bras dessous dans l'allée centrale d'une église, et, d'une certaine façon, c'était bien mon père qui m'accompagnait jusqu'à l'autel. » (AO, p. 78) En amalgamant mariage et funérailles dans un court-circuit sémantique, est-ce d'elle-même, du rituel religieux ou du patriarcat que se moque Anne Pauly ? Cette ironie aux cibles multiples, qui n'épargne pas l'ironiste et qui tend vers l'autodérision manifeste, a incité Florence Leca et Anne-Marie Paillet à forger ce superbe mot valise, *humouronie*¹³ qui, en l'occurrence, convient très bien pour décrire le duo éthico-stylistique du couple que forment Anne et Jean-Pierre Pauly. L'un transmet et l'autre écrit ; sous la dictée de ce qui, en elle, commande, d'un commandement qui pour être impérieux, n'a rien d'intimidant, Anne Pauly écrit leur livre, livre de deuil, mais aussi de retrouvailles.
- 26 Le style, commerce des âmes ? Pour éviter que la formule ne tourne au sirop spiritualiste, nous avons pris la peine de souligner la part du corps et la présence de l'humour dans un tel commerce. Deux extraits étrangement contigus dans le récit confirment l'analyse. Le premier est consacré à ce qu'il faut bien les proses du père. Il s'agit d'« une petite étude comparative, tout ce qu'il y a de plus sérieux » (AO, p. 107) de différentes marques de piles électriques, testées sous l'angle de leur prix et de la différence entre la durée affichée et leur durée réelle. « J'étais été prise de vertige : voilà donc à quoi mon père [...] avait entre autres occupé son esprit les derniers mois de sa vie. [...] Certes, c'était plus élaboré que d'apprendre le Bottin ou de compter les voitures, mais ça puait quand même un peu la réclusion et le désespoir. Quoique, au fond, je comprenais très bien pourquoi il avait fait ça. » (AO, p. 107) Au cœur d'un double malheur, le premier tenant à la manie du père, le second à l'ignorance et à la découverte de sa fille, voilà que se met en place le processus cathartique qui résume

tout le livre. D'une part, le père a des raisons pratiques de s'intéresser à cet objet dont dépendent ses derniers plaisirs (la télévision et sa télécommande); d'autre part, la narratrice se persuade que « la dimension métaphorique de son geste ne lui avait pas échappé » (AO, p. 108); si trivial soit-il, ce petit rituel d'écriture l'aura sans doute aidé à rester lucide sur la fin prochaine, si angoissante, de l'énergie vitale (dans la pile) ou vivante (dans son corps). « Alors devant ce tableau fou et ces cercueils de piles épitaphées qui ressemblaient un peu à l'œuvre d'un dément, j'ai cru mourir d'amour et de mélancolie » (*ibid.*). Ayant touché le fond, le texte rebondit : cette « œuvre de dément », à bien y réfléchir, n'a-t-elle pas la beauté poignante et sobre d'un poème de Ponge ?

Une dernière fois, je l'ai admiré pour son esprit original et si mal compris, pour l'élégante précision de ses idées, pour son entêtement insensé à ne jamais s'être autorisé que ça alors qu'il avait tant d'ampleur, et pour m'avoir appris à être sensible à la poésie que dégagent les choses modestes. (AO, p. 108)

- 27 La dernière des quatre raisons avancées est sans doute la plus essentielle : elle fait déborder l'hommage rendu au père vers la perception de ce qui les lie, et qui n'est rien d'autre que la poésie. De la poésie sans mots des gens prétendument simples, de cette vision des choses, on peut dire qu'elle unit les âmes de ceux qui la ressentent. C'est de poésie encore, dans la lettre cette fois du premier amour de Jean-Pierre, Juliette, qu'il est question : elle énonce en termes littéraires, élégants, fermes, qui ne rendent pas du tout le même son que le « style » d'Anne Pauly, la croyance qui, telle une mise en abyme discrète, éclaire le cœur du récit : « Il reste d'une personne aimée et disparue une matière subtile, immatérielle : une absence que l'on peut ressentir comme une présence dont plus rien désormais ne peut ternir l'éclat » (AO, p. 111). Cette matière, comment faire croire à son existence, comment montrer son éclat, si ce n'est par l'écriture ? Juliette écrit une lettre, Anne Pauly un récit, et cette étude inscrit dans son titre les mots de la première, rapportés par la seconde : « *Il n'y a pas d'âge pour se sentir orphelin* ». (*ibid.*)
- 28 Mais Anne Pauly et son exégète aggraveront sans doute leur cas et les soupçons de leurs lecteurs respectifs en ajoutant ce qui suit. « Finalement, ce qui me semblait le plus difficile, c'était de ne plus l'entendre du tout, de ne plus avoir de nouvelles de lui » (AO, p. 128). Pour pallier ce manque, prennent place deux épisodes qui relèvent de ce qu'on pourrait nommer et railler par les mots d'*intuitions* ou d'*aperceptions surnaturelles*. Un jour de pluie, à la gare de l'Est, Anne croit reconnaître son père au volant d'une « R19 grise anormalement lente au pare-chocs abîmé » (AO, p. 130). Au volant, un vieillard qui lui fait signe. C'est tout et cela suffit. La toute fin du livre se déroule chez le frère d'Anne ; le repas de retrouvailles se passe exceptionnellement bien pour une raison aussi simple que saugrenue : Jean-François, le frère, et son fils, Tim, ont recueilli et adopté une pie dont les excentricités et l'affection un peu encombrante détendent l'atmosphère, délient les langues, relie les convives. Une pie : le mot est doublement logé au cœur du nom du père, Jean-Pierre Pauly ; sitôt son office rempli, la pie, pendant la promenade en forêt, s'envole et les quitte, pour vivre son existence d'oiseau. Faut-il le préciser ? Il y a toute une mythologie de la pie, corvidé charognard, oiseau des connaissances occultes, familier des magiciens et des sorcières, annonciateur ou messenger de la joie. Peu importe. Le texte s'en tient là : « Personne ne l'a dit mais à ce moment-là, c'est devenu clair pour tout le monde que l'oiseau n'était pas venu par hasard. » (AO, p. 138) Ce que personne ne dit, il faut bien qu'un texte le consigne, noir sur blanc, humoristique hommage rendu au plumage de la pie.

Conclusion

- 29 Nous étions prévenus, dès les pages 97-98 : alors que la voix de la mère, pourtant morte, continue de vivre par le répondeur automatique et par la décision de ne pas la faire taire — « on avait dû trouver qu'ils étaient cinglés, chez Pauly, de laisser un fantôme prendre les messages » (AO, p. 97) — ce dispositif « tout bête » alimente une sorte de communication des âmes :

Un mince îlot via lequel, par quelque effet magique de collision entre dimensions, nous aurions pu lui parler et elle aurait pu nous entendre. *Tuut*. Complications ici-bas, attendons instructions. Terminé. *Tuut*. Ne vous inquiétez pas, la mort n'est qu'un passage. Je vous aime, je vous attends, vous y arriverez. Terminé. *Tuut*. Découragement, fatigue, chagrin. Est-il passé ? Que faut-il faire ? Merci de faire signe. Terminé. *Tuut*. Il est bien arrivé. Il va bien. Pour vous aussi tout ira bien. Se faire confiance, être gentil. Terminé. *Tuut*. Évidemment, [...] aucun échange de ce type n'avait jamais eu lieu [...]. (AO, p. 98)

- 30 Objet métatextuel imprévisible¹⁴, sans prestige et populaire, ce répondeur téléphonique obsolète pourrait symboliser les vertus du texte littéraire qui le décrit. Les mots, comme des échos, se répondent d'une réplique à l'autre : *un passage, est-il passé ? ; vous y arriverez, il est bien arrivé ; il va bien, tout ira bien ; que faut-il faire ?, se faire confiance*. Ce sont des mots simples et sans prétention. Ils disent l'espoir et le mirage d'un amour réel mais non advenu, d'une douceur à laquelle la vie n'a pas su donner d'exaucement. C'est une sorte de prière profane, un aveu de précarité, une utopie du sentiment. Que la littérature puisse se ressourcer et se réinventer dans la prise en compte de cette humilité humaine, voilà ce dont témoigne le livre d'Anne Pauly.

NOTES

1. Barbara, « Rémusat » [1973], *L'Intégrale*, édition de Joël July, Paris, L'Archipel, 2012, p. 169-170.
2. A. Pauly, *Avant que j'oublie*, Paris, Verdier, 2019, référence désormais abrégée en AO suivie du numéro de la page. Le récit d'Anne Pauly contient une allusion à *La Petite cantate* (AO, p. 89), autre chanson de deuil écrite par Barbara après la mort de sa pianiste, Liliane Benelli (cf. *L'Intégrale*, ouvr. cité, p. 85).
3. En droit, le *je* qui s'exprime dans une chanson n'a pas vocation à être assimilé à la personne publique qui donne, par son chant, existence à ce *je*, et encore moins à la personne privée qui se cache derrière elle ; mais en fait, la chanson invite de manière explicite l'auditeur à glisser d'une instance à l'autre, par des mots qui autorisent à interpréter la chanson comme autobiographique : « C'était triste, Rémusat / Depuis que vous n'étiez plus là / Et j'ai repris mes valises, / Mes lunettes et mes chansons ». Plus bas, le verbe *chante* au présent amalgame le texte de la chanson à la performance vocale, celle qui se réalise dans l'instant où nous entendons la chanson : « Et c'est pour vous que je chante, / Pour vous que je continue. » Sur la question de l'*ethos* en chanson, voir S. Chaudier et J. July, « *La voix, elle, ne ment pas* : créativité et mystification éthiques dans la chanson », *Babel : Littératures plurielles*, « L'éthos en poésie », université de Toulon et du Var, 2016, p. 283-300 (article accessible en ligne : <<https://journals.openedition.org/>

babel/4698>) et J. July, « Que reste-t-il de nos *ethe* ? », *L'Homme dans le style et réciproquement*, P. Jousset (dir.), Aix-en-Provence, PUP, coll. « Textuelles », 2015, p. 173-192.

4. D. Carlat, *Témoins de l'inactuel : quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2007 et L. Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2008.

5. C. Autain, *Dites-lui que je l'aime*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2019, p. 20. Le titre fait référence au film de Claude Miller [1977] qui a lancé la carrière de Dominique Laffin.

6. Le lecteur peut penser que le parcours du livre est un peu trop balisé par le diptyque reproches/réconciliation posthume. Mais après l'enquête qu'elle mène sur sa mère, Clémentine Autain découvre, et le lecteur avec elle, que les mots du titre résument à merveille le testament que Dominique Laffin aurait confié à ses amies proches : « *Dites-lui, à ma fille, que je l'aime* » (*Dites-lui que je l'aime*, ouvr. cité, p. 147).

7. « Pourtant il y avait des zones d'ombre et des pilules mal avalées : jamais, par exemple, il n'avait formulé le moindre regret pour ce qu'il nous avait fait subir, niant même que nous puissions en porter les stigmates. » (AO, p. 74)

8. « Toujours garde en réserve de l'inadaptation » conseille le perspicace et inquietant fils Kermeur au héros de *Paris-Brest*, un écrivain en devenir (T. Viel, *Paris-Brest*, Paris, Minuit, 2009, p. 79). Le discours littéraire contemporain n'est-il pas un éloge paradoxal de l'inadaptation, de ses multiples aspects, des mille et une ressources qu'elle offre au sujet désireux de résister au conformisme ambiant sans tomber pour autant dans les pièges ou les naïvetés de l'autodestruction ? Le succès de *Vernon Subutex* (V. Despentes, Paris, Grasset, 2015-2017) est le symptôme le plus visible de ce phénomène social.

9. C. Klapisch, *Ce qui nous lie*, 2017. Le titre québécois est particulièrement plat (*Retour en Bourgogne*) ; le titre de travail (*Ce qui nous noue*) est avouons-le moins heureux, car la cacophonie, volontairement parodique, ne rend pas justice à la gravité du film.

10. Toute la réflexion de Jankélévitch tend à donner à ces impondérables, réfractaires à l'analyse comme à la pensée, un statut ontologique et éthique privilégié : par ces deux concepts, le philosophe cherche à cerner ce qui pour lui est, vit et vaut superlativement.

11. Voir J.-L. Chrétien, *Conscience et Roman*, I. *La conscience au grand jour* et II. *La conscience à mi mi-voix*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009 (tome 1) et 2011 (tome 2).

12. Pour une approche littéraire de l'humour, voir en particulier la récente et stimulante synthèse de F. Leca-Mercier et A.-M. Paillet (dir.) *Le Sens de l'humour. Style, genre, contextes*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2018. Pour une étude de cas, voir S. Chaudier, « Humour de Toussaint », dans L. Himy-Piéri, J.-F. Castille et L. Bougault (dir.), *Le Style, découpeur de réel. Faits de langue, effets de style*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 397-413, [en ligne] <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01383044>>.

13. Dans *Le Sens de l'humour. Style, genre, contextes*, ouvr. cité. Voir les belles percées heuristiques de la page 20 (l'ironie porterait sur « l'autre que soi » et l'humour, moins sérieux, moins polémique, sur « les autres de soi » ou « en soi ») et l'éclairant tableau synthétique de la page 21. Quand les deux démarches s'interpénètrent, le mot *humouronie* s'impose.

14. Voir à ce sujet L. Fraisse et É. Wessler (dir.), *L'Œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2018.

RÉSUMÉS

Avant que j'oublie d'Anne Pauly, prix Inter 2020, est la chronique d'un deuil. Mais pas seulement. C'est aussi le portrait d'un homme, d'un père, à la fois singulier et typique, un homme du peuple, un homme de sa génération, un homme désastreux et attachant. Mais c'est aussi et surtout l'analyse d'un processus subtil. Dans et par l'écriture se déploie la présence d'une âme — à la fois disparue et cependant irradiant de sa présence concrète un style voué à la susciter et se modelant à son image. Transmigration des âmes : le père n'a pas seulement fait sa fille orpheline, il l'a faite écrivaine.

Avant que j'oublie by Anne Pauly was awarded the popular and prestigious Prix Inter. This so-called novel subtly chronicles the death of Jean-Pierre, the writer's father, and analyzes the bereavement she had to cope with. The reader discovers the portrait of a singular and typical working-class man, moving and unbearable at the same time, deeply rooted in his generation. The ironical narration conveys the very presence of a soul—shaping the style, crafting the words, leaving its print on the humor and the tone of the book and imbuing the “voice” of the narrator, who shows that becoming an orphan might be a weird way of becoming a writer.

INDEX

Mots-clés : récit de deuil, autobiographie, style

Keywords : grieving story, autobiography, literary style

AUTEUR

STÉPHANE CHAUDIER

Université Lille

Stéphane Chaudier est professeur de littérature française à l'université de Lille. Il est spécialiste de littérature contemporaine et a publié un essai : *Proust et le langage religieux : la cathédrale profane* (Champion, 2004).