



HAL
open science

” Les portraits d’enfants morts dans ”The Book of Memory” de Paul Auster (The Invention of Solitude) ou la tentation du nécrologue ”

Sophie Vallas

► To cite this version:

Sophie Vallas. ” Les portraits d’enfants morts dans ”The Book of Memory” de Paul Auster (The Invention of Solitude) ou la tentation du nécrologue ”. Images of Fear/ Les Images de la Peur, Oct 2008, Aix-en-Provence, France. pp.69-81. halshs-01057614

HAL Id: halshs-01057614

<https://shs.hal.science/halshs-01057614>

Submitted on 4 Mar 2023

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

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

Les portraits d'enfants morts dans "The Book of Memory" de Paul Auster (The Invention of Solitude) ou la tentation du nécrologue

Sophie Vallas

Université de Provence, Aix-Marseille 1

In *The Invention of Solitude* (1982), a strange autobiographical text which Paul Auster published just before the novels that made him famous, the official task Auster assigns to himself is first to evoke the recently deceased father, Samuel, and to tear him away from too violent a death thanks to a desperate and awkward biographical attempt (« Portrait of an Invisible Man »). But in the second part of this peculiar book (« The Book of Memory »), which partakes of the extensive self-analysis, the philosophical essay and the literary reflection, Auster, who now refers to himself as "A." and has just separated from his wife, turns to his two-year-old son, Daniel, and weaves his moving image into a whole gallery of dead, sometimes iconic children whose portraits he lyrically conjures up. As the text develops, Daniel is more and more closely associated with Anne Frank, Anatole Mallarmé and others, and the reader becomes aware of A.'s fascination with the unbearable yet tormenting possibility of the death of his son. This paper aims at analyzing how this taboo phantasm, the death of one's own child, haunts the text. The duty of erecting a literary tomb for the dead father turns into the awesome possibility of becoming the necrologist of the son. By alluding to Mallarmé's heartrending poems written by the bed of his dying son, by using Collodi's *Pinocchio* as a recurrent intertext, A. develops a reflection both on writing as an ex-voto and on the inconceivable death as a dreadful, yet powerful driving force for writing.

The Invention of Solitude, paru confidentiellement en 1982 avant l'immense succès des premiers romans d'Auster, a souvent été présenté comme le tombeau que Paul Auster érigea à la mort soudaine de son père (1979), à la fois comme un hommage douloureux rendu à ce père absent et « invisible » et comme une façon de payer sa dette puisque l'héritage qu'Auster toucha à cette occasion lui permit de devenir véritablement écrivain. Le texte, biographique et autobiographique, se compose de deux récits : « Portrait of an Invisible Man », dont l'écriture est contemporaine de l'événement, se consacre entièrement à la mort de Samuel Auster et à la réaction stupéfaite et douloureuse de son fils pris dans la tourmente des rites (obsèques, réflexion sur la généalogie paternelle...). Le second récit, « The Book of Memory », commence quelques mois après cette première période et en est la conséquence directe. Auster, orphelin, devient A. et parle de lui-même à la troisième personne. Récemment séparé de sa femme et de son fils de deux ans, Daniel, en proie

à une extrême solitude et traversant de toute évidence une crise existentielle, A. entame un texte qui semble se construire sous nos yeux, fait de paragraphes épars tenus par une structure lâche et pourtant étrangement cohérente, de réflexions personnelles entremêlées d'analyses littéraires ou philosophiques sur des thèmes tels que la solitude, la mémoire, la mort, la voix ou l'écriture. Les citations abondent, illustrant les propos de A. ou les faisant naître.

Au cœur de ce texte touffu, sombre, très poignant, se trouve Daniel, le fils, que A. voit par intermittences. Dans « Portrait of an Invisible Man », Daniel apparaissait déjà furtivement, ouvrant le texte (Auster lui prépare son petit déjeuner lorsque le téléphone sonne pour annoncer la mort de Samuel) et le fermant (c'est l'image de Daniel endormi, « his sweet and ferocious little body, as he lies upstairs in his crib asleep » (69), qui clôt le texte tombeau du père/ grand-père). Mais « The Book of Memory » est littéralement construit autour de l'enfant. D'abord parce qu'on le voit à de multiples reprises, accompagner son père au cinéma par exemple (ensemble, ils découvrent Superman), en train d'écouter une histoire (tous les deux se délectent de Pinocchio, le texte de Collodi), ou se promenant dans New York, et à chaque fois, A. raconte une anecdote qui a trait au comportement ou aux paroles de son fils et dont il propose une longue analyse. Un épisode, surtout, frappe le lecteur : A. et sa femme récupèrent leur fils confié pour la journée à ses grands-parents, et s'inquiètent de son état de santé. Après une visite paniquée chez un médecin qui envoie Daniel à l'hôpital, il s'avère que l'enfant est atteint d'une pneumonie avec complications asthmatiques et il est placé sous une tente à oxygène pendant plusieurs jours. A son chevet, rongé par l'inquiétude et la compréhension de ce qui aurait pu se passer, A. se rend compte qu'il donnerait sa vie contre celle de Daniel, et a le sentiment de devenir, à ce moment précis, véritablement le père de son fils.

S'ouvre alors une réflexion sans cesse interrompue et reprise sur l'horreur que représente la mort d'un enfant. A bien y regarder, on comprend rétrospectivement que cette réflexion morbide a débuté avant l'épisode de la maladie de Daniel : « The Book of Memory » est, en effet, saturé d'enfants morts, des enfants plus ou moins célèbres, et Auster a déjà convoqué leurs visages, leurs portraits, à différentes reprises dans une litanie qui s'intensifie après le passage sur la maladie de Daniel. Petit à petit, se compose sous les yeux du lecteur une galerie de portraits d'enfants morts prématurément, tragiquement. Avec délicatesse et application, A. égrène des visages tant pour lui-même que pour son lecteur, visages parfois connus de tous, voire icôniques. C'est d'ailleurs celui d'Anne Frank, symbole des enfants martyrs, qui fait naître le récit : de passage à Amsterdam, A. a visité la maison d'Anne Frank et s'est surpris, en larmes, dans la chambre de la jeune fille : « Not sobbing, » précise-t-il, « as might happen in response to a deeper inner pain, but crying without sound, the tears streaming down his cheeks, as if purely in response to the world. It was at that moment, he later realized, that The Book of Memory began » (82-83). Au premier tiers de ce livre de la mémoire, A. envisage même une illustration pour son texte. D'abord, dit-il, après plusieurs

pages blanches, on afficherait de vieilles photographies de famille en essayant de remonter dans le temps aussi loin que possible pour chaque portrait— on pourrait réaliser, donc, des arbres généalogiques photographiques. « Afterwards, » continue-t-il, « several sequences of reproductions, beginning with the portraits Rembrandt painted of his son, Titus. To include all of them » (97), note-t-il avant d'énumérer et d'esquisser les toiles amoureusement peintes par un père, tout au long de sa vie, un père qui verra son fils le précéder dans la mort. Aux côtés de Titus Rembrandt, le portrait de Wat, huit ans, qui pose fièrement au côté de son père, Sir Walter Raleigh— ce père que la mort de Wat, adolescent, laissera déchiré, désormais indifférent au billot que lui réserve depuis longtemps un roi hostile ; Anatole Mallarmé impose ensuite sa « radiance » qu'une terrible maladie lui arracha patiemment à huit ans, laissant ses parents éplorés ; il est suivi par Anne Frank, cette photographie qu'elle aimait tant et sur laquelle elle bâtissait ses rêves hollywoodiens ; puis vient Mur, le fils adoré de Marina Tsvetayeva, qui survécut à une naissance épique pour mourir à vingt ans, à la guerre ; enfin, les « enfants du Cambodge », victimes d'une guerre effroyable, et les « enfants d'Atlanta », victimes de crimes en série d'origine raciste, glissent leurs portraits dans les pages de ce livre de la mémoire de plus en plus sombre, autant de portraits qui, en 1979, au moment où Auster commence son texte, crèvent les pages des médias. Quelques pages plus loin, Etan Patz, six ans, le plus célèbre des petits poucets avalés par les rues de New York, vient ajouter son sourire insouciant et rappeler violemment l'horreur d'une disparition inexplicée (la date de son enlèvement, en 79, est ensuite devenue Journée Nationale puis Internationale des Enfants Disparus, et la photo d'Etan, d'abord placardée partout dans le pays, a ensuite été la première d'une longue série à figurer sur des briques de lait, aux Etats-Unis, pour garder l'espoir de le retrouver— Etan Patz est ainsi devenu le symbole des enfants volatilisés) ; « The dead children. The children who will vanish, the children who are dead. Himmler : "I have made the decision to annihilate every Jewish child from the face of the earth." Nothing but pictures », conclut alors A. « Because, at a certain point, the words lead one to conclude that it is no longer possible to speak. Because these pictures are the unspeakable » (98).

L'indicible, donc, ce dont les mots ne peuvent plus se charger. Ces portraits doivent donc prendre le relais et souligner, après une série de photographies de famille sur plusieurs générations, le moment où, précisément, la chaîne s'interrompt, l'enfant disparaissant brutalement avant ses parents. Si cette galerie fantasmée demeure invisible puisque les photographies et toiles évoquées ne sont pas reproduites, A.s'efforce néanmoins de faire exister ces petits fantômes dans « The Book of Memory », si bien nommé, multipliant les références, les anecdotes à leur propos, rappelant l'amour que leurs parents leur portaient, les circonstances terribles de leur mort. A la lecture du texte, on a envie de voir ou revoir ces portraits qu'on connaît souvent, la beauté de Titus paré de chapeaux improbables, le visage lumineux d'Anne Frank, le costume marin d'Anatole Mallarmé, et de découvrir les visages plus anonymes que l'on devine pourtant, ceux, lointains, des enfants

cambodgiens, ceux des enfants d'Atlanta, tous noirs, jeunes, lumineux. Imaginer cette galerie de portraits, la réaliser soi-même puisque A. ne le fait finalement pas malgré les infinitifs injonctifs qu'il utilise (« Several blank pages. To be followed by profuse illustrations. [...] To look at these with utmost care. Afterwards, several sequences of reproductions, beginning with [...] To include them all [...] To be followed by [...] »), revient à collecter des visages souriants, à dresser un nécrologe, certes, un registre contenant le nom des morts et leurs dates de naissance et de décès, mais un nécrologe illustré, coloré, car ces portraits, en eux-mêmes, ne sont en aucune façon morbides.

Pourtant, portraits d'enfants disparus, enlevés brutalement à l'amour des leurs, ces images qui sont invoquées ici comme autant de stèles du souvenir, soulignent l'ambiguïté de toute représentation. Comme le rappelle Philippe Forest dans l'essai qu'il consacre à la mort d'un enfant, évoquant lui-même Maurice Blanchot :

L'image rend la réalité absente. Cela signifie qu'elle la fait à la fois revenir et disparaître puisqu'elle la restitue comme nécessairement manquante. Elle est le signe présent d'une absence. Je veux dire qu'elle est en même temps rappel de sa présence et rappel de son absence. [...] Il en va ainsi de toute représentation du monde : elle rend visible la chose qu'elle figure mais, se substituant à elle, elle témoigne de son évanouissement. A la limite, elle nous donne la chose comme image mais à la condition exclusive de l'avoir vue disparaître comme chose. Tel est le sacrifice de l'art dont on voit bien qu'il est aussi celui du deuil. (Tous les enfants sauf un 161)

« Donner la chose comme image », dit Forest, en échange de la perte de la chose. Dans un autre de ses essais, il conclut, sur le même thème :

Qu'elle [l'image] nous désigne sa disparition mais pour nous restituer aussitôt cela qui nous manque à jamais selon le simulacre éblouissant du don. Et il faut le regard second qu'appelle l'image pour que nous parvienne ainsi la vérité de notre vie, offerte et dérobée à la fois. Qu'elle nous donne la chose, mais qu'elle nous la donne comme perdue : voilà ce qui fait au fond la vérité pathétique de l'image. (Sarinagara 302-303).

Dans « The Book of Memory », les images qui sont données au lecteur, images qui demeurent virtuelles, verbales, mais qui sont si ancrées dans la mémoire collective qu'elles surgissent sans peine, sont celles de victimes dont A. veut désespérément se souvenir ; en permettant ce souvenir, néanmoins, ces images nous donnent effectivement ces enfants comme irrémédiablement perdus. Parce que le lecteur sait le tragique de leur disparition, les visages se figent inévitablement ; ils évoquent presque ces masques mortuaires fréquemment réalisés jusqu'au XIX^e siècle— les traits sont bien là, l'expression flotte encore, mais l'objet lui-même signifie la mort.

Dans cette ronde douloureuse entre bientôt Daniel. Lorsque A. évoque Etan Patz (qui disparaît au moment où A. se sépare de sa femme et de son fils) et la photographie de l'enfant que surplombent les mots « LOST CHILD », il trace lui-même le lien entre Etan et Daniel : « Because the face of this child did not differ drastically from the face of his own child (and even if it had, it might not have mattered), every time he saw the photograph of this face he was made to think of his own son— and in precisely these terms : lost child » (101). Après un rapide résumé de l'étrange disparition de l'enfant, il conclut :

A. began to realize that the presence of this disaster— superimposed on his own and admittedly much smaller disaster— was inescapable. Each thing that fell before his eyes seemed to be no more than an image of what was inside him. The days went by, and each day a little more of the pain inside him was dragged out into the open. A sense of loss took hold of him, and it would not let go. And there were times when this loss was so great, and so suffocating, that he thought it would never let go. (102)

La photographie d'Etan fait donc apparaître le visage de Daniel, et les deux événements se « superposent » ; l'extérieur (Etan, sa photographie placardée dans New York, la disparition) fait écho avec l'intérieur (Daniel, la douleur intime, le sentiment de perte) et la frontière s'efface, laissant un sujet « suffoquant » de douleur, comme lors de sa visite de l'Annexe, à Amsterdam. Si Daniel ressemble vaguement à Etan, il possède également, remarque son père, le même anniversaire qu'Anne Frank :

He notes, with a certain fascination, that Anne Frank's birthday is the same as his son's. June twelfth. Under the sign of Gemini. An image of the twins. A world in which everything is double, in which the same thing always happens twice. Memory : the space in which a thing happens for the second time. (83)

Fascination pour ce signe du hasard, thème austérien par excellence, pour ce hoquet de la mémoire qui semble rapprocher les deux enfants. Deux pages plus loin, A. rapporte une anecdote sur sa famille, originaire d'Europe de l'est, dont un membre, avant la guerre, a peut-être eu une histoire d'amour avec quelqu'un de la famille d'un ami anglais de A. — A. et son ami s'écrivent donc, partagent leurs sources, s'émerveillent de ce lien possible qui préexiste à leur amitié, et A. de noter : « What A. finds particularly fascinating about this story is that the man's name was the same as his son's. Some weeks later he reads the following entry in the Jewish Encyclopedia : AUSTER, DANIEL (1893-1962) [...] » (85), et il recopie consciencieusement la nécrologie d'un homme qui ne semble mentionné dans le texte que parce qu'il porte les mêmes nom et prénom que Daniel. Autre signe du hasard, autre sujet de « fascination » (le mot est employé dans les deux anecdotes) pour A. qui associe ainsi à plusieurs reprises son fils à des morts.

Ce phénomène d'association morbide culmine avec un passage consacré à la mort d'Anatole Mallarmé. Anatole est mort à huit ans, après de longs mois de douleur puis d'agonie pendant lesquels ses parents se désespèrent à son chevet. Mallarmé fait état de son désespoir dans sa correspondance, et il esquisse également une série de poèmes, elliptiques et confus, qu'il ne termina jamais. Ces fragments ne furent découverts que dans les années 50, et publiés en l'état sous le titre *Pour un tombeau d'Anatole*. A. expose brièvement cette situation, explique qu'en 1974 il a traduit une quarantaine de fragments, puis les a oubliés. En 1979 néanmoins, après la maladie de Daniel qui l'a tant effrayé, A. exhume (« dug out » (109)) ses brouillons, les retravaille et les publie dans *The Paris Review*, accompagnés d'une introduction et d'une photographie d'Anatole. Dans « *The Book of Memory* », A. reproduit une partie de sa traduction, quelques fragments dans lesquels Mallarmé s'adresse à son fils mourant, lui demandant de l'entraîner dans la tombe, ou bien lui promettant d'utiliser le reste de sa vie pour lutter et annuler la mort, le texte s'arqueboutant désespérément contre le « néant moderne » qui l'envahit. Père déchiré entre le silence qui l'étreint devant une mort qui s'approche, insoutenable, et le besoin de parler, d'écrire pour conserver une vie qui s'éteint, irrattrapable. Le texte exhale la douleur de Mallarmé, respire le deuil déjà là, au chevet de l'enfant. La fille de Mallarmé expliqua que son père ne put jamais terminer le poème, regrettant de ne parvenir, comme Hugo l'avait fait après la mort de Léopoldine, à faire entrer la mort d'Anatole dans son œuvre. Pour A., traduire *Pour un Tombeau d'Anatole*¹ apparaît très clairement comme un ex-voto :

The act of translating them was not a literary exercise. It was a way for him to relive his own moment of panic in the doctor's office that summer : it is too much for me, I cannot face it. For it was only at that moment, he later came to realize, that he had finally grasped the full scope of his own fatherhood : the boy's life meant more to him than his own ; if dying were necessary to save his son, he would be willing to die. And it was therefore only in that moment of fear that he had become, once and for all, the father of his son. Translating those forty or so fragments by Mallarmé was perhaps an insignificant thing, but in his own mind it had become the equivalent of offering a prayer of thanks for the life of his son. A prayer to what ? To nothing perhaps. To his sense of life. To the modern nothingness. (109-110)

Dans ce passage, les images qui se superposent sont d'abord celles de Mallarmé et de A. ; l'expression « it is too much for me, I cannot face it » est la traduction d'une phrase tirée de la correspondance de Mallarmé qui évoque son fils à l'agonie, passage que A. a traduit, utilisé dans sa préface à sa traduction et cité dans « *The Book of Memory* » quelques lignes avant cette reprise dans son propre texte. La prière que A. adresse indirectement au « néant moderne » s'inscrit, elle aussi, dans la pensée mallarméenne : l'expérience poétique de Mallarmé, on le sait, a d'abord été celle d'une violente découverte du néant, rencontré au creux-même du vers, un néant dans lequel le

¹ La traduction des fragments, accompagnée d'une préface signée par Auster, paraîtra d'ailleurs en 1983: *A Tomb for Anatole*, cf. bibliographie.

poète doit apprendre à vivre et à écrire ; l'expression « néant moderne » se retrouve, ensuite, dans un fragment écrit au chevet d'Anatole, au creux même de la maladie. Avec la maladie et la mort de son fils, « [Mallarmé] découvre la même chose, différemment », résume Philippe Forest qui a lui aussi travaillé sur Mallarmé et Anatole, avant de rappeler le contenu de l'un des fragments : « “Quoi, ce que je dis est vrai— ce n'est pas seulement musique...” » (L'enfant éternel 212).

Pourtant, la différence entre Mallarmé et A. est considérable : l'un souffre effectivement la torture de la mort d'un enfant, tandis que l'autre remercie pour la guérison du sien. Pour Mallarmé, le drame est tout d'abord redouté, fantasmé comme les fragments le laissent à penser, puis vécu ; pour A., seul le fantasme demeure. Daniel ne meurt pas ; bien au contraire, la maladie permet une naissance, celle de A. comme père de son fils. Pourtant, l'ambiguïté demeure, et lorsque A. clôt ce long passage consacré à Mallarmé père et fils, il mentionne une étrange anecdote : un de ses amis, un poète particulièrement attaché à Daniel, lui confie qu'en feuilletant une revue dans une librairie, il est tombé sur la photo d'Anatole Mallarmé : « “For a second I thought it was your son. The resemblance was that striking” », avoue-t-il. « A. replied : “But those were my translations. I was the one who made them put in that picture. Didn't you know that ?” And then R. said : “I never got that far. I was so struck by the picture that I had to close the magazine.” » (113). La superposition, désormais, concerne bien Anatole et Daniel, l'enfant mort et l'enfant survivant, qui se ressemblent au point de semer le doute, réunis dans une traduction (que l'on peut définir, également, comme un espace où quelque chose se produit pour la seconde fois) au parfum d'action de grâce.

La référence à Anatole et son père semble ainsi permettre à A. de vivre une expérience effrayante par procuration, de fantasmer l'inimaginable, la mort de Daniel, mais de rester au seuil du fantasme, sur la rive. De même pour tous ces portraits d'enfants morts, disparus, assassinés, portraits suspendus tout au long du texte : ils figurent l'insoutenable, mais permettent également de frôler un réel insupportable et fascinant à la fois. Ces images font peur parce qu'elles se superposent avec un fantasme inavouable. Philippe Forest analyse très bien la place de l'enfant mort dans la société du XIX^e siècle, une société qui n'a « pas encore fermé les yeux sur la mort », qui « ne se dérobe pas devant l'énigme noire » que pose la mort des enfants. Bien au contraire, poursuit-il

l'enfant mort est l'antithèse romantique par excellence, le point de grâce où par anticipation se rejoignent et s'unissent toutes les contradictions : la vie et la mort, la beauté et la laideur, l'inachevé et le définitif. L'étonnant n'est donc pas que Hugo et Mallarmé aient, avec leurs contemporains, rêvé cette image de grâce et d'horreur. Le vertige vient de cette vérité : ironique et implacable, la vie a vérifié leur rêve. Ce qu'ils avaient désiré et craint, il leur a fallu le connaître, hors des mots, et dans l'expérience nue de leur affection réelle. Leur songe avait creusé le vide où ils allaient effectivement se perdre. (L'enfant éternel 206)

Et tous les deux entreraient violemment dans un monde où, selon le célèbre vers d'Hugo, « Il faut que l'herbe pousse, et que les enfants meurent » (« A Villequier »).

Mallarmé, au chevet de son fils, écrivait à ses amis qu'il savait que la mort approchait mais qu'il se reprochait de l'attendre tant cela lui semblait la rendre possible ; écrire sur la mort imminente d'Anatole faisait naître une superstition, celle d'en hâter la venue, celle d'un père qui se ferait nécrologue avant l'heure. Comment oser penser la disparition de l'enfant, même au moment où la maladie le ravage ? La psychanalyse, bien entendu, s'est penchée sur ces fantasmes parentaux, quoiqu'avec difficulté, si l'on en croit des études récentes. Freud, par exemple, eut beau postuler que les trois tabous qui fondaient la culture (le meurtre, l'inceste et le cannibalisme) fondaient également les rapports parents-enfants, il était davantage prêt à évoquer le parricide que l'infanticide, les fantasmes de meurtre du père plutôt que ceux de la mort fantasmée des fils. Ainsi, dans son interprétation de l'histoire d'Œdipe, c'est le meurtre de Laïos que Freud retient ; le fait que ce père se soit d'abord rendu coupable du rapt et du viol de l'enfant de son protecteur, et se soit ainsi vu interdire de jamais avoir un fils, est passé sous silence, comme est passé sous silence l'abandon de son fils si menaçant, les pieds cloués, sur une colline où les bêtes sauvages ne tarderaient guère à venir le dévorer. Or, dans ce cas, comme dans bien d'autres si l'on en croit nombre de psychanalystes, l'infanticide est intimement mêlé au parricide, car « l'enjeu infanticide-parricide est au cœur de toute relation parent-enfant » (Houssier, « Le "Struwwelpeter" » 91). Schématiquement, la violence du père peut se déclencher devant la menace que soulève la naissance du fils, rival potentiel ; de son côté, le fils peut développer une peur de ce père menaçant, potentiellement castrateur. Les récits mythologiques dans toutes les cultures, les récits bibliques, sont ainsi emplis d'enfants sacrifiés, dévorés, assassinés par leur père ou leur mère, et nombre de commentateurs ont souligné que le projecteur, s'il est braqué sur la douleur des parents infanticides, l'est rarement sur leur culpabilité. L'épisode biblique du sacrifice ou de la ligature d'Abraham, par exemple, fait figure de symbole du tabou de l'infanticide et du sacrifice humain, et a donné lieu à d'innombrables commentaires. Abraham tour à tour prostitue sa femme, rejette Ishmaël, le fils que lui a donné sa servante et qu'il condamne à l'errance, et se tient prêt à sacrifier son second fils, Isaac, bien que Dieu, si l'on y regarde de près, ne le lui demande pas expressément²— le doute est permis, selon la traduction que l'on choisit de privilégier. Pourtant, dans l'imaginaire collectif et dans les trois grandes religions monothéistes, Abraham est « le père d'une grande nation », la figure paternelle par excellence³.

Comment penser l'infanticide, donc ? Comment même accepter de penser le fantasme de l'enfant mort ? Il faut au minimum trouver quelque écran qui permette d'approcher le fantasme

² Voir, par exemple, Marie Balmory, *Le Sacrifice interdit* (cf. bibliographie).

³ Voir notamment Iqbal Al Gharbi, «Le sacrifice d'Abraham ou la fabrication culturelle des enfants. Approche psychanalytique» (cf bibliographie).

indirectement. Les contes de fées servent notamment à cela ; si leur fonction la plus évidente est de permettre à l'enfant qui les entend de la bouche de l'adulte de comprendre qu'ils lui sont adressés, de trouver ainsi « des points de contact avec sa vie psychique inconsciente » et de surmonter des peurs et angoisses grâce à l'ingéniosité et le courage de l'enfant-miroir du conte, ils offrent aussi la possibilité aux adultes qui les inventent et les racontent « d'expurger le sadisme parental, forme secondaire des fantasmes infanticides » (Houssier, « Pierre l'ébouriffé » 501). Autrement dit, les méchants oncles et les ogres, les acariâtres belles-mères et les mégères, sont autant de substituts parentaux qui menacent, humilient, égarent, dévorent, maltraitent une progéniture qui, conventionnellement, triomphera, et qui, fugacement, autorisent les parents conteurs à donner cours aux sentiments ambigus qu'ils abritent et dont toute relation parents-enfant est composée ; le conte met en scène, canalise et désarme les frayeurs et pulsions qui demeurent non grata dans la réalité. Dans « The Book of Memory », A. lit et relit à son fils l'un des classiques de la littérature enfantine, Pinocchio. Lucide, il sait que ce conte le ravit tout autant que Daniel parce qu'il met en scène un fils qui, au travers d'aventures éprouvantes, cherche à retrouver son père dont il a été séparé par sa propre faute ; c'est d'ailleurs la scène des retrouvailles dans le ventre du Grand Requin et de l'évasion des deux personnages qui est la préférée de Daniel, et que A. analyse longuement : le fils en devenir, celui qui n'a cessé d'accumuler bêtises et mensonges, le « good bad boy » pour reprendre l'expression de Leslie Fiedler, celui qui n'est pas encore « a real boy », sauve le père de la mort. « The son saves the father », écrit A. ; « This must be fully imagined from the perspective of the little boy. And this, in the mind of the father who was once a little boy, a son, that is, to his own father, must be fully imagined. Puer aeternus. The son saves the father » (134). Puer aeternus, l'enfant éternel. L'expression est étrange, qui peut tout à la fois décrire Peter Pan, l'enfant qui refuse de grandir dans une obstination au fond morbide, que l'enfant qui meurt. « [...] —mais/libre, enfant/ éternel, et partout/ à la fois », écrit Mallarmé au chevet d'Anatole, et Philippe Forest lui emprunte ce vers brisé pour en faire le titre de son recueil : « L'enfant qui meurt est éternel [...] L'enfant est proche encore mais déjà il jouit du prestige de distance qui n'appartient qu'aux morts. Il est lui et, déjà, n'est plus lui. Le deuil le transforme qui, paradoxalement, précède la mise en bière effective » (Forest, L'enfant éternel 209).

Enfant éternel, donc, éternellement enfant mais enfant mourant et déjà mort. Il sauve le père, mais à quel prix ? Qui dira jamais assez les souffrances inouïes endurées par Pinocchio tout au long de ses aventures, Pinocchio dont les pieds brûlent, dont le corps de bois tour à tour se balance au bout d'une corde, « raidi comme par un grand froid » (Collodi 111), manque d'être frit avec quelques poissons, devient âne et échappe de peu à la noyade ; Pinocchio qui endure le froid, la faim et la douleur comme une bête de somme ; Pinocchio que la fée bleue amène jusqu'à la métamorphose, certes, mais avec des méthodes éducatives dont on a maintes fois souligné la grande cruauté (Perella). Certes, le fils sauve le père et devient un vrai petit garçon, exauçant ainsi les rêves de

Gepetto ; il devient un « bon petit garçon » comme il le dit lui-même dans la dernière phrase du conte, travailleur et obéissant, mais il a dû abandonner pour cela la poursuite insouciant et égoïste du plaisir, la curiosité insatiable de l'enfant qui s'éveillait au monde, et le chemin merveilleux de l'école buissonnière. Qui dira jamais assez les souffrances de ce morceau de bois d'emblée rebelle que les mains de Maître Cerise tentent de façonner en pied de table, puis que celles, plus aimantes, de Gepetto, transforment en un pantin dont il attend tout— amour, sagesse, obéissance et soutien dans sa vieillesse ? Pas A., qui ne se concentre que sur l'exploit du fils qui sauve son père. Lorsqu'il revient au texte de Collodi pour une seconde analyse, A. se penche sur un passage qui contient à ses yeux « the essential creative act of the book » (163). Avalé par le léviathan, Pinocchio s'évanouit et, revenant à lui, ne sait plus où il se trouve, et Collodi écrit : « Around him all was darkness, a darkness so deep and so black that for a moment he thought he had been dipped head first into an inkwell » (162). A. souligne que le pantin étant fait de bois, la phrase, d'un point de vue métafictionnel, renvoie à Collodi qui, littéralement, plonge sa créature dans l'encrier et s'en sert comme d'une plume. Pinocchio est le porte-mine, l'instrument dont Collodi se sert pour écrire ce texte dont d'autres écrits ont révélé la nature autobiographique, avance A. : le pantin est un double de l'auteur qui, à cinquante ans, plonge dans l'encrier pour écrire son enfance, pour rédiger son propre livre de la mémoire. L'interprétation est séduisante, et nul doute que Collodi a effectivement revécu ses expériences d'écolier espiègle à travers les aventures de son pantin— c'est d'ailleurs bien l'expérience qu'ont faite tous les enfants qui ont un jour écouté le conte. Mais pour Carlo Lorenzini, journaliste et auteur de divers livres pédagogiques à une époque où l'Italie, jeune pays récemment unifié, se préoccupait avec inquiétude de l'éducation des masses, la dimension paternelle ne semble guère pouvoir être écartée de ce conte qu'il écrivit sous le pseudonyme de Collodi, empruntant le nom du village de sa mère : comme Gepetto et la fée bleue, parents de substitution de Pinocchio, Collodi, en bon père soucieux de l'avenir de sa créature, veut faire de Pinocchio un enfant raisonnable, sage, travailleur et respectueux de la société dans laquelle il doit trouver sa place, même s'il est douloureusement conscient de la violence qu'un tel apprentissage suppose. Pinocchio est un morceau de bois que Gepetto taille et retaille, tout comme Collodi qui en fait un crayon permettant l'écriture.

Souffrir et permettre l'écriture des pères. Est-ce là la tâche des fils, dans Pinocchio comme dans « The Book of Memory » ? Paul Auster, fils de Samuel, devient écrivain et nécrologue de son père à la mort de ce dernier, et, dans « Portrait of an Invisible Man », il explique à quel point ce texte sur le père tente d'en repousser la disparition, la mort. L'écriture, donc, est à la fois résultat de la mort du père et tentative de l'annuler. Dans le second volet du même volume, l'écriture seconde, au travers de la traduction, est soudainement vécue par A. comme paiement sonnante et trébuchant pour la survie du fils, Daniel. La possibilité de la mort de Daniel se trouve à l'origine de la traduction des fragments de Mallarmé, et à l'origine également du « Book of Memory » du fait des associations

systématiques que A. opère entre son fils et les enfants morts qui hantent son texte. Trois générations d'Auster sont donc ici entremêlées dans un réseau complexe de liens étouffants : fils qui doit mettre le père au tombeau tout en l'en arrachant, père libérant la parole du fils mais le condamnant dans le même temps à un devoir nécrologique écrasant, fils/père fantasmant la mort du fils jusqu'à participer à la construction d'un tombeau destiné à un autre enfant mort... Au tout début du « Book of Memory », A. note : « When the father dies, he writes, the son becomes his own father and his own son. He looks at his son and sees himself in the face of the boy. He imagines what the boy sees when he looks at him and finds himself becoming his own father » (81). La confusion des trois générations est ici reflétée par les ambiguïtés des pronoms personnels sujets, réflexifs et possessifs (he, his, himself), et l'ensemble n'est en rien facilité par le fait que le narrateur fait référence à lui-même à la troisième personne, utilisant une simple lettre pour toute identité : A. comme Auster, comme anonyme, comme le symbole d' « everyman »... le choix de la lettre a donné lieu à quantité d'interprétations, presque autant qu'une autre, célèbre, écarlate. A. comme Abraham, peut-être, celui qui fantasme un sacrifice que personne ne lui demande. Le fantasme d'infanticide, écrit Florian Houssier, est, entre autre, « le symptôme d'un père en souffrance dans sa généalogie » (« Pierre l'ébouriffé » 500). Quelle meilleure définition pour Auster et A. dans *The Invention of Solitude*, texte bifide, cri de souffrance d'un fils né d'un père « invisible », absent, distant, d'un écorché en manque d'une peau, d'une identité, d'un nom, d'une filiation ?

A quoi aura servi la galerie de portraits des enfants morts, que le lecteur du « Book of Memory » gardera longtemps dans sa propre mémoire ? A esquisser la question insoluble, torturante, de la souffrance des enfants, répond A. : « He can go no further than this. Children have suffered at the hands of adults, for no reason whatsoever. Children have been abandoned, have been left to starve, have been murdered, for no reason whatsoever. It is not possible, he realizes, to go any further than this » (154-155). Le passage expose la détresse de A., l'impasse dans laquelle il se trouve : « He can go no further than this », répète-t-il, constatant encore une fois l'inutilité du langage. Dans ce passage, pas d'allusions directes à l'histoire, à une guerre, à l'extermination des enfants juifs, comme on a pu le voir précédemment. Les formulations sont désormais générales, universelles : les termes « children » et « adults » sont grammaticalement indéterminés et leur emploi est ainsi purement notionnel ; le present perfect qui les accompagne sonne ici de façon à la fois insupportablement éternelle et réelle, la répétition des expressions insistant sur une réalité ininterrompue, universelle des événements. D'une certaine façon, l'écriture de A., à ce moment précis, fait écho au choix dérangeant de Freud pour le titre de son texte célèbre, « On bat un enfant », titre plus tard paraphrasé par Serge Leclair dans *On tue un enfant*. Sujet indéterminé (« on »), objet qui l'est tout autant (« un enfant »), formulations à la fois vagues et implacables qui renferment, dans les deux cas, des ambiguïtés dérangeantes, l'indétermination permettant toutes les

combinaisons fantasmatiques possibles : quel est cet enfant que l'on bat, qui se cache derrière le on, qui en tire quelle satisfaction ?

A. enchaîne alors sur un passage tiré des Frères Karamazov, posant la question de l'existence d'une morale dans un monde où les enfants souffrent : «“ But then there are the children”, says Ivan Karamazov, “and what am I to do with them ?” And again : “I want to forgive. I want to embrace. I don't want any more suffering. And if the sufferings of children go to make up the sum of sufferings which is necessary for the purchase of truth, then I say beforehand that the entire truth is not worth such a price” » (155). Karamazov refuse de payer ce prix exorbitant que représente l'acceptation des souffrances des enfants au nom d'une vérité religieuse qu'il préfère sacrifier, la jugeant décidément trop onéreuse. « The Book of Memory », lui aussi, s'indigne du sort réservé à tant d'enfants dont les portraits pourraient s'aligner indéfiniment. Pourtant, son narrateur, qui se cache peut-être derrière un masque impersonnel et une initiale, ne peut s'empêcher de fantasmer la mort du fils, et la douleur du père qui écrirait ce fils, nécrologue en puissance ; il ne peut s'empêcher de participer à l'édification du tombeau pour un petit A., Anatole, étrange double de Daniel, tombeau auquel Mallarmé lui-même avait renoncé, peut-être, comme le suggère Philippe Forest, parce que son érection supposait « l'acquiescement au néant » (L'enfant éternel 219). Combien coûte ce frisson ? Que rapporte la manipulation de ce fantasme effrayant par lequel on s'approche de ce que Philippe Forest désigne comme l'une des figures de « l'impossible réel », la mort de l'enfant (Tous les enfants sauf un 83) ? Faut-il toucher cet « impossible réel » du doigt, toucher le fond de l'encrier de Collodi, le fond de l'estomac du grand léviathan, l'indicible (« the unspeakable »), pour enfin trouver une voix (c'est d'ailleurs l'histoire de Jonas, l'un des intertextes du « Book of Memory ») ? The Invention of Solitude est sans doute ce monument funéraire dressé par Auster pour son père, monument qu'ont commenté nombre de critiques ; mais au cœur de cette nécropole s'esquisse aussi la possibilité d'une stèle, au nom du fils. Peut-être faut-il parfois que les enfants meurent, pour que les pères écrivent.

I can go no further than this.

Ouvrages cités

- AL GHARBI, Iqbal. « Le sacrifice d'Abraham ou la fabrication culturelle des enfants. Approche psychanalytique ». Arabpsynet e-Journal 4. Oct-Nov-Dec 2004. 40-45.
<http://www.arabpsynet.com/Archives/OP/apnj4Garbilkbel.pdf>
- AUSTER, Paul. The Invention of Solitude. 1982. London : Faber and Faber, 1988.
- BALMARY, Marie. Le Sacrifice interdit. Freud et la Bible. Paris : Grasset, 1986.

- COLLODI, Carlo. Les Aventures de Pinocchio. Histoire d'un pantin. 1881-83. Trad. de l'italien par Nathalie Castagné et Jean-Michel Gardair. Paris : Gallimard « Folio classique », 2002.
- FOREST, Philippe. L'enfant éternel. Paris : Gallimard, 1997.
- Sarinagara. Paris : Gallimard, 2004.
- Tous les enfants sauf un. Paris : Gallimard, 2007.
- FREUD, Sigmund. « On bat un enfant : contribution à l'étude de la genèse des perversions sexuelles ». 1919. Névrose, psychose, perversion. Paris : PUF, 1997.
- HOUSIER, Florian. « Le "Struwelpeter", ou les cachettes de la libido ». *Imaginaire & Inconscient* 18 (2006/2) : 83-94.
- « Pierre l'ébouriffé et les souhaits infanticides : du conte à la clinique de la parentalité ». *Psychiatrie de l'enfant* 50 (2007/2) : 483-502.
- HUGO, Victor. « A Villequier ». *Les Contemplations*. 1856.
- LECLAIRE, Serge. On tue un enfant. Paris : Le Seuil, 1975.
- MALLARME, Stéphane. Pour un tombeau d'Anatole. Paris : Le Seuil, 1961.
- A Tomb for Anatole; Translated and with an Introduction by Paul Auster. San Francisco : North Point Press, 1983.
- PERELLA, Nicolas. « An Essay on Pinocchio ». *Italica* v. 63, n°1 (Spring 1986) : 1-47.
- PRADO DE OLIVEIRA, L. E. « Sur le meurtre d'enfant ». *Revue Dialogue* 116. 1992.
<http://pradodeoliveira.com/fr/meurtre-denfant.pdf>