

CHAPITRE DOUZE

ÉCRIRE LE DEUIL, C'EST APPELER À LE FAIRE : LA PERFORMATIVITÉ RITUELLE DES TEXTES LITTÉRAIRES RELATIFS À LA MORT

Myriam Watthee-Dehotte

Si l'on s'accorde sur le fait que le geste anthropologique par excellence est celui d'enterrer les morts, qui est une activité rituelle, il faut constater que la littérature l'accompagne invariablement : de la déploration des pleureuses face à la dépouille mortelle dont on ferme les yeux à l'éloge funèbre, en passant par le *Requiem*, qui signifie la séparation, et le *Dies irae*, qui traduit le sentiment des endeuillés confrontés au choc du décès, ou les élégies qui donnent droit à la nostalgie, les *memento mori* et les Tombeaux littéraires qui servent de support à la commémoration positive du défunt, voire les biographies *post-mortem* des hommes célèbres, il n'est aucune phase du rapport des hommes à la mort d'un des leurs qui ne soit accompagnée de textes littéraires. J'évoquerai ici en quoi les pratiques littéraires entretiennent des liens avec les rites commémoratifs et j'inviterai à observer, à travers un très modeste échantillon de textes, à quoi tient leur efficacité propre. La littérature de la mort gagne, à cet égard, à être envisagée sous son rapport à la ritualité, qui détermine en partie ses formes discursives : la création esthétique s'avère dépendante d'une finalité qui s'inscrit par le respect des phases, des postures et des investissements symboliques d'un rite particulier.

Comme le dit Marie-Frédérique Bacqué¹, il n'y a « pas de deuil sans rituel » (2000 : 19). Les rites permettent, selon leur triple fonction médiatrice, ordonnatrice et sécurisante, de faciliter le passage par les séquences successives du deuil dans le vécu. Au moment du décès, il s'agit : 1) d'évoquer le défunt, 2) de rejoindre sa mort sur le plan symbolique et 3) de séparer le règne des vivants et des morts afin de relancer les endeuillés dans la vie. Au moment ultérieur de l'élévation d'un monument funéraire pour commémorer le souvenir d'un mort, il s'agit de 1) se remémorer le défunt, 2) célébrer ce qu'il représente de constructif pour les survivants dans leur propre existence, dont il importe qu'ils gardent vivace la mémoire.

Il faut donc faire la part des choses entre les différents textes qui évoquent les défunts. La déploration au moment du décès, l'éloge funèbre prononcé lors des funérailles sont à distinguer du « Tombeau » littéraire, genre qui vise non pas tant à traverser l'instant présent de la séparation qu'à assurer positivement le temps futur du souvenir : il s'agit de construire le lieu de mémoire éternellement visitable, destiné à être tout particulièrement investi lors de dates anniversaires relatives soit à l'histoire singulière du défunt lui-même, soit à l'histoire collective dont il représente un maillon significatif. Pour prendre une comparaison en matière de monument, un tombeau n'est pas une *pietà*, même si un tombeau peut inclure une *pietà* au titre d'évocation du moment de la mort. Le deuil est à faire au moment de la mise au tombeau, il est fait au moment de la commémoration sur la tombe érigée, ou sinon il doit y engager concrètement. Je me focaliserai ici sur la performativité rituelle du « Tombeau littéraire », qui est une forme commémorative, un genre de circonstance similaire aux Tombeaux musicaux (Warthee-Delmotte, 2012 : 289-306). Le genre est clairement lié à un but précis : il est produit « pour commémorer ». La logique constitutive du Tombeau littéraire s'analyse dans son rapport à l'égard des cadres rituels collectifs, qui visent à rappeler le souvenir et fêter son importance dans l'instant présent et en vue d'un avenir.

Le genre du Tombeau littéraire est né en France à la Renaissance : le premier texte ainsi désigné date de 1531 ; il est dédié à Louise de Savoie, la mère de François I^{er}. À l'origine, c'est un genre collectif : un recueil de textes « réunissant des pièces funèbres de diverses formes poétiques comme le sonnet, l'épigramme, l'ode, le distique, l'épigramme, etc. Souvent écrits en plusieurs langues (latin, français, italien, espagnol, etc.), ces recueils sont publiés pour célébrer la mémoire d'un défunt plus ou moins réputé, qu'il ait été membre

de la famille royale, serviteur de l'État, officier, médecin, juriste, poète, etc. » (Castonguay Bélanger, 2002 : 55). De nos jours, les médias ont repris cette fonction par les numéros spéciaux de revues et les émissions d'hommage qui paraissent en l'honneur des grands hommes disparus. Ces productions sont souvent préparées et prévoient la possibilité de devenir des documents de référence rediffusés, à la différence des blogs, qui sont des registres de deuil éphémères.

Le Tombeau littéraire s'avère lié à une quête ou à une revendication identitaire ; il vise à consolider plusieurs identités : celle du mort d'abord, reconnu comme une personnalité socialement importante, mais aussi celle de la communauté à laquelle il appartenait et qui forme le groupe des endeuillés qui doit se reconstruire, et enfin celle des écrivains qui honorent le défunt (Flegès, 2005 : 72).

Marie-Ange Boirel-Souriac (2008) fait remarquer que, parmi les pratiques commémoratives, le Tombeau littéraire est l'une des plus normatives : il révèle l'ensemble des mythes qui, dans l'imaginaire de son époque, définissent l'identité sociale et littéraire. L'auteur doit cadrer avec l'axiologie attendue de ce que le linguiste Dominique Maingueneau appelle la « communauté discursive », dont il distingue les deux types étroitement imbriqués : « celles qui *gèrent* et celles qui *produisent* le discours. Un discours constituant, en effet, ne mobilise pas que des auteurs, mais une variété de rôles socio-discursifs chargés de gérer les énoncés : par exemple, pour la littérature les critiques littéraires des journaux, les enseignants, les libraires, les bibliothécaires, etc. » (2008 : 53). Dans le domaine précis de la littérature, Stanley Fish (2007) appelle cela la « communauté interprétative », c'est-à-dire celle qui partage les codes interprétatifs d'une société donnée, qui juge en fonction d'eux la capacité d'un auteur à produire des formes et des images symboliques pertinentes pour la collectivité, et qui assurera en retour son autorité littéraire. Il faut comprendre à cet égard que la forme même du Tombeau, et non seulement ses contenus sémantiques explicites, est symboliquement signifiante, parce qu'elle est source de légitimation.

Le Tombeau littéraire joue un rôle en tant qu'élément particulier du rite commémoratif en ce qu'il s'appuie sur le deuil dans sa phase finale, c'est-à-dire la relance constructive des endeuillés dans la vie. Le texte légitime le défunt en soulignant ce qui, dans son portrait, fait sens pour la communauté des endeuillés qui lui survit. Ainsi, à la Renaissance, la variété des textes réunis constitue un portrait polymorphe qui honore les différentes facettes de la personnalité de l'individu décédé, non tant telle que celle-ci a pu être que telle qu'elle est perçue et légitimée, et la qualité des interventions

1. Secrétaire générale de la Société française de Thanatologie et de la Fédération européenne « Vivre son deuil ».

réunies indique celle du mort pour sa communauté. Sur l'horizon de cet hommage, la collectivité édifie et conforte l'axiologie qui la fonde en tant que communauté symbolique. Et les écrivains eux-mêmes prennent place dans une communauté de lettrés qui se reconnaît un lien particulier, une dette ou une filiation positive envers le disparu.

Ainsi le « Tombeau de Marguerite de Savoie » (1531), dont j'extrais ici le poème de Clément Marot :

De Madame la Régente, mère du Roy

Celle qui travailla pour le repos de mainz

Repose maintenant, pourquoi criez, humains ?

Gardez bien le repos qu'elle vous a donné,

Sans luy rompre le sien, puisqu'il est ordonné.

Ce texte versifié dans le mètre noble qu'est l'alexandrin, vise à rendre hommage à Marguerite de Savoie au départ de *topoi* visant sa légitimation au nom de valeurs sociales partagées : la fonction de la Régente en tant que pacificatrice. Il commémore sa figure en mettant l'accent sur un cadre collectif. À la Renaissance, l'immortalité visée est en effet celle du modèle social dont le défunt a été un acteur ; ce que l'on sacralise, c'est la société et ses valeurs, au service desquelles le défunt a œuvré ; l'individu qu'il était importe moins que l'œuvre qu'il a laissée, dont la valeur repose prioritairement sur le service social. Sa mort est de ce fait un incident dépassonné qu'il faut clore sereinement pour se tourner vers l'avenir de la communauté. Dans ce contexte Renaissance, l'immortalité du poète lui-même lui est assurée par le texte laissé en partage à la communauté, élément de cohésion du groupe conforté dans ses principes identitaires.

LE TOMBEAU SYMBOLISTE ET SYMBOLIQUE

Le genre du Tombeau littéraire connaît une résurgence remarquée à la fin du XIX^e siècle chez les symbolistes, avec leur chef de file Mallarmé, qui écrit trois Tombeaux en hommage à trois hommes de plume : en 1876, le « Tombeau d'Edgar Poe », œuvre de commande pour commémorer l'érection d'une statue à l'écrivain, un quart de siècle après sa mort ; en 1893, le « Tombeau de Charles Baudelaire » lorsque l'on érige un monument au poète vingt-six ans après sa disparition ; en 1896, le « Tombeau de Paul Verlaine » pour le premier anniversaire de sa mort et l'inauguration d'un monument au Jardin du Luxembourg. Il s'agit de trois œuvres de circonstances, liées à la production de monuments publics qui assurent une forme de sacralisation. Les trois hommages mallarméens ont été publiés par lui

dans des collectifs : recueil d'hommages ou revues : le « Tombeau d'Edgar Poe » est une œuvre de commande pour *A Memorial Volume*, le « Tombeau de Charles Baudelaire » est publié dans la revue *Plume* et le « Tombeau de Paul Verlaine » paraît dans la *Revue Blanche*.

Si Mallarmé reprend le terme de « Tombeau » à la tradition littéraire Renaissance, son travail, cette fois solitaire, témoigne d'un changement radical de la communauté discursive à laquelle il s'adresse. Il ne s'agit plus d'honorer l'acteur d'une identité collective, mais un individu particulier, et même un « maudit » ; le poète n'agit plus au nom de l'autorité politique, mais seulement de la confrérie marginale des créateurs. Autrement dit, la communauté sollicitée et consolidée par ce geste n'est pas sociale au sens global mais élitaire, et non hiérarchique mais de l'ordre du réseau électif : la singularité créatrice se trouve légitimée par l'un de ses pairs, qui réaffirme à cette occasion sa fratrie symbolique à l'intérieur de sa communauté discursive particulière. D'où le caractère hermétique de la langue mallarméenne, qui revendique fièrement le droit à s'éloigner « des mois de la tribu » :

Le tombeau d'Edgar Poe (1896)²

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,

Le Poète suscite avec un glaive nu

Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu

Que la mort triomphait dans cette voix étrange !

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu

Proclameraient très haut le sortilège bu

Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief !

Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief

Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne

Calmé bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,

Que ce granit du moins montre à jamais sa borne

Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

Le Tombeau mallarméen honore désormais une singularité créatrice qui a refusé d'être récupérée par la collectivité. Il cherche à donner voix à un inclassable, légitimé par ses pairs, une élite de lettrés en porte-à-faux avec les normes admises. Dès lors, la commémoration s'opère selon des modalités inverses de celles en vigueur à la Renaissance : l'auteur parle désormais

2. Première parution dans *La Plume*, 15 mars, n° 166, p. 177 ; repris dans *Œuvres complètes* (1945) (Paris : Gallimard - Bibliothèque de la Pléiade) : 71.

non pas *pour* le mort mais *avec* le mort (Maucond'huy, 2005 : 10-22), il est en quelque sorte son ventriloque, dans une écriture qui se veut fidèle en esprit à ce qui est sacralisé, c'est-à-dire la singularité d'un individu et la seule manière de lui rendre hommage est donc de lui écrire un texte tout aussi singulier.

Stéphane Mallarmé, le père du Symbolisme, mouvement esthétique qui émerge en réaction contre le rationalisme et le productivisme de l'ère industrielle pour valoriser l'immatériel et l'idéal, dans les trois Tombeaux célèbres qu'il compose en hommage à Poe, Baudelaire et Verlaine, recourt au régime sémiotique du symbole selon Peirce, celui qui lui fait aimer dans la langue la rose en tant que « l'absente de tout bouquet » (1945 : 368). Il faut rappeler la distinction sémiotique opérée par Peirce, qui différencie le mode du symbole, où le signe renvoie au référent par convention (les mots d'une langue sont des signes arbitraires, mais admis par convention dans une communauté linguistique) et le mode de l'indice, qui fait signe par l'empreinte d'une présence qui peut s'être absentée (ainsi la cicatrice renvoie à la blessure, et la fumée au feu). Le texte de Mallarmé ne vise aucunement à trouver l'homme (« Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine », 1945 : 71). Car c'est l'âme immortelle qui réside dans ses textes qu'il vise. Le défunt Edgar Poe se retrouve, étant désormais une œuvre achevée, « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change » (1945 : 71)³. Son Tombeau souligne que la mort est pour le poète défunt non tant une fin qu'un départ : celui de l'œuvre, qui ne se réalise pleinement qu'à la disparition de celui qui l'a écrite, afin que les lecteurs portent plus avant son texte et lui fassent déployer ses potentialités sémantiques. L'auteur met l'accent sur la métamorphose *post-mortem* de ce créateur, cet homme de l'art qui, comme le dit Pierre Jean Jouve, est « complètement différent sur ce point de la majorité des hommes. L'artiste est celui qui met sa mort en valeur » (1987 : 1124). Le Tombeau mallarméen est donc un cénotaphe, tombeau vide, lieu qui renvoie au registre symbolique (conventionnel) et non à l'indicible, se désintéressant de la corporalité périssable du défunt pour reporter l'intérêt sur l'immortalité de ses œuvres. C'est la croyance de sa communauté symbolique propre, à son époque, et c'est cela même qui provoque l'émotion.

La typologie des textes écrits en souvenir d'un mort s'éclaire lorsque l'on perçoit combien les Tombeaux officiels mallarméens se distinguent radicalement des 202 feuillets que l'auteur a écrits à la mort de son fils

3. Selon la phrase emblématique qui ouvre son Tombeau d'Edgar Poe, Anatol Mallarmé invite le lecteur à effectuer, de Verlaine, un « immatériel deuil ».

Anatole, arraché à la vie à l'âge de huit ans à peine en 1879, qu'il a gardés au secret et n'a jamais eu l'intention de publier, puis qu'il a demandé à sa fille Geneviève de brûler après son décès. Ce qui distingue les lambeaux de textes écrits pour Anatole des Tombeaux littéraires extrêmement construits écrits pour Baudelaire, Verlaine et Edgar Poe est ce qui sépare la mise au tombeau de la commémoration. La déploration mortuaire est comme une *pietà* : ce qui est pris en charge, c'est la séparation douloureuse d'avec le mort dans sa corporalité même, expérience déchirante et insurmontable pour Mallarmé qui ressasse une impossibilité à la dire qui n'a d'égale que l'épouvante devant un deuil, impossible à faire, de la chair de sa chair (1961, feuillet 79). L'expérience vécue est celle du débordement, d'une impuissance qui s'exprime soit par le balbutiement, soit par le ressassement.

malade au
printemps
mort en automne
c'est le soleil
la vague
idée la toux
(feuillet 3)
Il *effet général*
(il doit)
Est-il mort ? (c. à.
d. frappé à mort)
(non)
et revient-il déjà
(dans l'espace du
doit mourir)
du futur terrible
qui l'attend ?
(feuillet 69)

Par opposition, la commémoration des Tombeaux littéraires, pour l'auteur symboliste, considère le défunt dans l'émotion d'un souvenir sacralisant et dans une sorte de désincarnation. Tantôt le deuil est à faire, tantôt il est déjà fait en s'appuyant sur la notion d'âme, notion importante à son époque. Pour reprendre les termes d'Élodie Blogie (2011 : 65), dans le premier cas (la déploration), il s'agit d'écrire « contre » : contre l'insupportable privation d'un être cher et, plus généralement, contre le temps dévorateur des hommes ; dans le second (le Tombeau), il s'agit plutôt d'écrire « pour » : pour se remémorer les apports du défunt et reconnaître qu'au-delà de la

perte de sa présence, quelque chose demeure qui contribue à façonner le vécu et à ouvrir positivement à l'avenir. Aujourd'hui, si l'on lit encore ces tombeaux hermétiques, ce n'est plus pour l'« âme » des morts mais pour le bonheur d'une certaine musicalité littéraire (Verlaine disait que la poésie devait être « de la musique avant toute chose »), selon un critère esthétique exclusivement, qui désormais fait partie de l'histoire culturelle. Les personnalités évoquées ne sont, depuis lors, plus comprises comme des rebelles, mais comme des modèles et, par ailleurs, le fait qu'on leur consacrait un monument de pierre au moment de la rédaction des Tombeaux par Mallarmé prouve que leur statut était déjà, pour une part, légitime.

CÉLÉBRER EN MODE INDICIEL

L'efficacité du Tombeau peut reposer sur un autre mode sémiotique que le symbole. Abordons à présent un exemple contemporain pour observer un autre type de texte commémoratif, cette fois chez un auteur féminin, élément identitaire à ne pas négliger dans la problématique qui nous occupe. Sur le plan de la réalité culturelle, en effet, ce sont les femmes qui accompagnent les mourants, ferment les yeux des morts, récitent en chœur les prières, accompagnent le défunt vers sa sépulture dans la posture des pleureuses et prennent sur elles l'expression du deuil collectif. La gestion concrète de la mort est, traditionnellement, au même titre que celle des naissances, une affaire de femmes. En France en particulier, l'ethnographe Yvonne Verdier, qui analyse les rôles féminins dans les grands rites qui conduisent de la naissance à la mort (1979), constate que les femmes se transmettent les gestes fondamentaux qui « font passer ». Elles s'occupent de ce qui est de l'ordre du faire (par exemple laver) et aussi du dire (par exemple conter, transmettre une série d'images, de figures). Elles prennent ainsi une part active dans la constitution d'un ensemble symbolique partagé par la communauté interprétative, ce qui est la condition d'efficacité des rites. Les femmes font ainsi le lien entre mythe, rite et existence sociale sur le plan concret et privé, au titre de service rendu à la société, tandis que les cérémonies à caractère officiel, politique et/ou religieux sont l'apanage traditionnel des hommes. On ne peut négliger ces éléments sociologiques dans le cadre de l'analyse des productions littéraires du deuil, même s'il faut évidemment tenir compte aussi des mutations survenues en matière de distribution sexuelle des rôles en Occident au XX^e siècle.

De façon comparable à Mallarmé, chez le poète contemporain Béatrice Bonhomme, deux recueils rendent compte du décès de son père, l'artiste Mario Villani. Au moment du décès, en 2006, elle écrit un long texte inti-

ulé *Mutilation d'arbre* qu'elle n'entend pas publier, puis deux ans plus tard, elle fait paraître sous le titre *Passant de la lumière* un recueil différent, structuré de six poèmes d'hommage au peintre défunt. Le premier texte, écrit au moment du décès, fait état du moment du trépas, et retrace les différentes phases initiales du processus de deuil par lesquelles passe tout endeuillé, telles que les analyse Marie-Frédérique Bacqué (2000 : 56-63), à savoir la sidération, le déni et la révolte⁴. Le second texte, qui est un Tombeau littéraire, retrace en six poèmes l'histoire d'une perte et d'un détachement progressif. L'endeuillée témoigne de son arrachement à un être de sa propre chair, mais elle accepte le « passage » de l'être disparu d'un état à un autre, ainsi que l'irréversibilité de son absence, et considère ce qui reste de lui, à savoir son œuvre de peintre.

à mon père,

Paysage de ta tombe

Et désormais tu dors en moi avec tes mains de géant avec tes yeux couleur de menthe.

Tu dors avec tes mains feutrées, la croix posée sur tes matins et maintenant tu restes couvert des larmes du silence.

Et désormais, demeure en moi avec ton corps de pierre ta respiration de dormeur dans l'eau originelle des matins de lumière.

La mousse a recueilli la pierre de tes mains, les rires de ta voix.

Tu dors en moi avec ta présence de vie sur le granit de la tombe, tes yeux fermés sur la lumière, ton cœur battant au creux du mien.

Et désormais, tu dors au centre du cœur avec tes mains de silence et de nuit, ton visage de pierre au centre de la pierre du corps et je porte la pierre de ta vie, la pierre de lumière.

Au centre de mon cœur avec l'oiseau de tes ailes qui se heurte contre la paroi de mes côtes et l'angoisse veloutée de ton absence à être.

Tu dors en moi dans la tranquillité insoumise de ta bataille, dans l'étroitesse meurtrie de tes pounmons de pierre.

⁴ Nous avons analysé ces éléments en détail dans la communication « Littérature et rituel performatif : la rite and the mourning », conférence d'honneur du colloque *Performing Rituals*, Aberystwyth University, Wales, 3 au 8 septembre 2012 (actes à paraître).

Tu respires avec la respiration calmée d'un nageur de hauts-fonds dans l'eau originelle d'une transformation de méthode.

Et chaque élément de ton corps est une porosité de toi qui court le monde.

Tu dors en moi comme un placenta de pierre et de vie où coulent les liquides d'une métamorphose de souffle, où l'on soutient ta tête pour une nouvelle bataille de limon et de nuit.

Et désormais tu transformes ton corps en couleur et l'œuvre reste dans le regard si vert d'un matin de printemps.

Tu habites le monde et la pierre. Tu es là dans la pierre du monde et le squelette de ta vie est une merveille de construction fine, une pureté menue de chevilles quand se détachent les tendons et ne reste que la beauté magique de ton architecture de lumière, dans l'Iris de Suse des matins.

Tu habites par la dentelle d'un corps délivré du temps la tombe couverte de neige ou irisée d'un cristal de rythme l'architecture d'une construction, la blancheur nacrée d'une main devenue phalange.

Dans les transformations de ton corps opèrent les saisons comme des nidifications de feuilles.

Tu es posé sur l'étrangeré des mondes, dans le cœur dormant de la nuit, et les larmes coulent sur ton cercueil de neige, dans la dentelle de tes mains d'os et de pierre.

Tu restes cet élanement aussi beau dans la mort que dans la vie, cette architecture noble que jamais ne touche l'effroi d'une pourriture.

Tu t'en sors, tu passes par là, mais tu t'en sors avec ton visage devenu d'os et de nuit où creusent les orbites de tes yeux.

Mais ton regard est toujours là, ton regard de peintre posé sur le mannequin drapé.

Tu habites le monde des couleurs et le paysage se retrace derrière tes orbites dans la pureté inoubliable de ton élan vers le monde. (2008 : 9-11)

Le registre sémiotique qui assure l'efficacité du texte commémoratif de Béatrice Bonhomme est l'indice. Ce poème, contrairement au Tombeau mallarméen, n'est pas un cénotaphe, il donne une place à la corporalité. Il évoque de ce fait la décomposition cadavérique, mais comme transformation, « passage », au sens d'une ascèse, jusqu'à ce que la dépouille mortelle devienne « un corps délivré du temps ». La connotation dominante est celle d'une métamorphose qui se stabilise dans la beauté. Le passage du cadavre au squelette est compris comme un cheminement de purification. L'artiste disparu est toujours évoqué dans sa matérialité corporelle, mais il occupe la position de « gisant » (2008 : 9)⁵. Le Tombeau littéraire *Passant de la lumière*, en ce sens, fait voir l'homme au tombeau devenu pierre sans avoir été transi.

Béatrice Bonhomme trouve les forces de l'apaisement par référence des images de gestation. Cette image implique un moment de séparation naturelle par accouchement. En effet, le défunt, après avoir été figuré *in utero*, s'intègre ensuite au milieu et au rythme cosmique. Si l'endeuillée perd l'intimité viscérale qu'elle partageait avec le mort, il s'agit donc d'un mouvement naturel, qui ouvre à la présence au monde. Parallèlement, le défunt prolonge sa présence dans son œuvre qui, peu à peu, se substitue à lui avec la promesse d'un éternel renouveau. L'artiste dépasse donc sa finitude par la présence intemporelle de la création artistique, évoquée ici par des images très concrètes. C'est donc sur le mode sémiotique indiciel que Béatrice Bonhomme *fait reconnaître* Mario Villani, en tant que père et artiste. La puissance suggestive de son texte et sa performativité en matière de commémoration est la prise en compte, dans l'imaginaire convoqué, de la matérialité du vivant⁶.

Outre les images évoquées, le processus de mémoire et de célébration repose sur les particularités d'écriture du texte, qui induisent que le *dire* est aussi de l'ordre du *faire*. Ainsi, c'est d'emblée par un mode discursif que le Tombeau de Béatrice Bonhomme met en œuvre le régime indiciel dans son ambition de *faire reconnaître* le défunt. En effet, le disparu n'est pas évoqué

5. Philippe Ariès a fait remarquer que le gisant n'est pas, dans sa figuration, un homme couché, mais debout, quoique placé à l'horizontale ; il n'est ni mort, ni vif, mais « bienheureux », dans l'attente de la résurrection, comme la fille de Jaire : *Dormir, non est mori*, (1983 : 54-57).

6. C'est très souvent, je le note au passage, le mode sémiotique des textes écrits par des auteurs féminins. On notera par exemple la différence entre le recours mode indiciel dans des textes de femmes aussi différents que le *Tombeau de Romatin Gary* de Nancy Huston (1995), *Jaques Derrida, la distance générale* de Minette Calle-Crober (2009) ou *Joseph de Yun Sun Linet* (2012), par opposition à Roland Barthes qui, tout en affirmant un intérêt pour la photographie qui convoque le régime indiciel du « ça a été », refuse de placer la photo de « mama » dans *La Chambre claire* (1980). Cette comparaison a été développée dans « Pour une littérature Autogène. Les Tombeaux littéraires au féminin », communication au colloque *Les écrivains contemporains et les mythes*, Paris, Société des gens de lettres, 4 juin 2013.

à la troisième personne, de manière distancée, mais l'auteur s'adresse à lui en « tu », faisant de lui un interlocuteur, et par là même une présence. Ainsi, Arnaud Villani n'est pas seulement évoqué, il est invoqué. La représentation, ici, vise à rendre présent. Le texte est par ailleurs écrit en « je » ; il force à adopter, ne fût-ce que le temps de la lecture, le point de vue d'un individu souffrant et frustré, ce qui selon la « poétique des valeurs » de Vincent Jouve (2001), provoque l'empathie automatique du lecteur.

Par ailleurs, le rythme lancinant de vers libres portés par un souffle régulier imprime au texte une pulsation régulière qui fait sentir la vie. L'émotion n'est ainsi pas appelée dans ce texte uniquement par les images d'intimité corporelle ou affective qu'il convoque, mais aussi par ce que Michel Collot (2005) appelle « la matière-émotion » poétique, à savoir qu'en poésie, le langage n'est ni antérieur, ni extérieur à l'émotion, mais partie prenante, car la puissance poétique repose sur ce qui, dans la langue, *fait* image : l'aspect matériel du texte, la dimension phonique, graphique et typographique de ses signifiants. Le langage n'est pas un simple reflet de la pensée, mais il est une matière qui s'éprouve aussi de manière sensorielle, qui entraîne au cœur du sensible dans la langue, qui invite à désintellectualiser le rapport au langage et à en goûter les saveurs esthétiques intrinsèques.

Enfin, un texte n'existe pas en dehors du support matériel, visuel ou sonore, grâce auquel il parvient à son destinataire, lecteur ou auditeur. En l'occurrence, le livret s'ouvre sur un autoportrait dessiné de l'artiste. S'il s'agit d'une « icône » au sens peircien, qui présente une relation de ressemblance avec le référent réel, il s'agit aussi d'un portrait dessiné qui prend en compte la fonction de l'indice : Mario Villani a dessiné cela, cet autoportrait appartient à son œuvre et il est empreint de sa personnalité graphique. Il est *de sa main*.

Dans la biographie insérée à la fin du volume, on apprend en outre que « Ne désirant pas que son œuvre soit exposée de son vivant, il en a confié le soin à sa famille » (2008 : 27) ; le recueil officie donc déjà à cet égard dans le sens de la diffusion concrète de l'œuvre. À cet effet, la posture littéraire de Béatrice Bonhomme évolue en se définissant à l'égard de deux modèles culturels : si elle est pleureuse au bord de la tombe, elle est aussi johanannique, c'est-à-dire personnage-relais. Car d'une part, elle prend place parmi cette tradition de femmes, décrite par Yvonne Verdier, qui accomplissent les rites collectifs et prennent ainsi une part active dans la constitution des communautés symboliques. D'autre part, l'écrivain est celle qui, comme l'apôtre Jean, prend le relais de celui qui s'absente, qui porte plus loin l'œuvre de l'être disparu qui restera ainsi visible dans la lumière du jour.

C'est par l'ensemble de ces éléments : la puissance apaisante des images, la sensorialité du dire, la qualité matérielle du livre, la transmission assurée de l'œuvre du défunt mise en lumière, que la commémoration se produit, que le texte non seulement fait *mémoire*, mais qu'il est une *fête commémorative*, c'est-à-dire un bonheur esthétique à partager, une émotion qui, par rebond, va favoriser la mémoire.

*

On voit donc que le Tombeau littéraire, qu'il repose sur des *topoi* sociaux ou élitaires, et sur la mise en œuvre d'un registre sémiotique symbolique ou indiciel, doit son efficacité à la cohérence qui lie ses particularités thématiques, expressives et formelles à ses ancrages axiologiques, qui s'éclairent dans une contextualisation sociologique. C'est par cette cohérence esthétique qui le fonde que le Tombeau touche son but commémoratif, puisque ses lecteurs y trouvent un bonheur de lecture qui les fera y retourner encore et encore. Il suscitera ainsi chez eux le désir de revenir régulièrement à lui, en ce qu'il peut être pour eux une source non seulement d'accomplissement positif du deuil, mais aussi de plaisir dans le maintien d'une mémoire.