



Quand la mort s'exprime avec des mots d'enfant : le cas de Gilles Paris

Dorothée CATOEN-COOCHE

Textes et cultures, Université d'Artois

La mort n'est pas une mauvaise chose, à condition que
cela tombe sur les autres¹

Résumé

Dans ses romans, Gilles Paris laisse une très large place à la mort, plus précisément à la disparition d'une figure parentale (*Autobiographie d'une courgette*, *Au pays des kangourous*), voire des deux (*Papa et Maman sont morts*). Elle n'est pourtant pas perçue comme pouvant provoquer la colère ou la révolte : envisagée comme un état de fait, elle peut même être libératrice, voire se justifier dans certains cas. Parce qu'elle est exprimée à travers les yeux d'un enfant-narrateur, sa représentation n'est envisagée qu'à travers un langage parfois naïf et dénué de sens figuré, ce qui permet d'énoncer l'indicible en toute simplicité. Les écrits, qui se situent entre récits d'apprentissage et contes moraux, laissent le lecteur (qu'il soit enfant ou adulte) assumer un rôle de taille, le plaçant dans la peau d'un enfant d'une dizaine d'années qui, devant le silence des adultes, ne peut s'appuyer que sur ses propres mots pour comprendre le monde, et les événements, qui l'entourent.

Mots clés : mort, narrateur-enfant, métaphorisation, verbalisation

Abstract

In his novels Gilles Paris leaves much room to death, more precisely to the loss of one parent figure (*Autobiographie d'une courgette*, *Au pays des kangourous*) or even both (*Papa et*

¹ Gilles Paris, *Papa et maman sont morts*, Paris, Seuil, 1991, p. 55.

Maman sont morts). Yet, death is not seen as triggering wrath or rebellion: considered as state of affairs, it can even be liberating or rationalized in some situations. Since it is expressed through the eyes of a child narrator, it is represented thanks to a language sometimes naive and without a figurative meaning, which allows to describe in a simple way the indescribable. The books, between coming-of-age novels and moral stories give the reader (adult or child) a major role, putting them in the shoes of a ten-year child who, facing the silence of the adults can only rely on their own words to understand the world, and the events, around them

Keywords : Death, narrator-child, metaphorization, verbalization

Comme il y a eu Saint-Exupéry avec son *Petit Prince* et Goscinnny avec son *Petit Nicolas*, il y a aujourd'hui Gilles Paris, qui semble le digne héritier du premier pour l'importance des sujets abordés, et du second pour le ton quelque peu décalé qu'il adopte. Il en résulte un plaisir et une intensité qui font aussitôt regretter l'achèvement de la lecture une fois les livres refermés. Si les écrits ne sont qu'au nombre de cinq², ils remportent à chaque sortie l'adhésion des critiques, qui ne tarissent pas d'éloges³. Cet engouement tient sûrement au fait que les textes traitent, de façon très frontale, de problématiques aussi dures qu'actuelles comme la déconstruction de la cellule familiale ou, justement, la mort, sujet qui nous occupe tout particulièrement ici. Celle-ci n'est en aucun cas une thématique survolée ou seulement évoquée : bien au contraire, elle apparaît souvent comme un fil directeur de la vie des différents narrateurs, à chaque fois des garçons de 9 à 11 ans, qui grandissent grâce ou à cause de la mort d'un ou de plusieurs de leurs proches. C'est pourquoi nous nous interrogerons sur la spécificité de cette écriture, sur le fond comme sur la forme, en suivant une progression en trois temps : comment la mort est-elle perçue à travers les yeux d'un enfant et comment cette perception est-elle relatée au lecteur ? Dans quelle mesure le langage apparaît-il comme le révélateur de cette perception ? Enfin, pourquoi la force et, osons le terme, l'efficacité des romans de Gilles Paris tient-elle précisément au choix du narrateur enfant ?

² *Papa et maman sont morts* (Paris, Seuil, 1991) ; *Autobiographie d'une courgette* (Paris, Plon, 2001) ; *Au pays des kangourous* (Paris, Don Quichotte, 2012) ; *L'Été des lucioles* (Paris, Editions Héloïse D'Ormesson, 2014) ; *Le Vertige des falaises* (Paris, Plon, 2017). Parce qu'il est sorti trop peu de temps avant la rédaction de cet article, ce dernier ouvrage n'a pu être intégré à la bibliographie. De plus, *Autobiographie d'une courgette* ayant été traité dans un autre article, ce texte n'a pas non plus été pris en compte dans la bibliographie.

³ En témoigne le nombre de prix reçus pour chacun d'eux, ou la teneur des critiques à chaque publication (consultable à l'adresse suivante : <http://www.gillesparis.net/>, consulté le 12 octobre 2017).

La mort conditionnée par le langage

Dans les trois œuvres étudiées, d'indéniables constantes apparaissent, jusqu'à s'ériger, la plupart du temps, en éléments de structuration des récits.

Les incipits de Gilles Paris

Les *incipits* présentent des similitudes dans l'exposition de la situation atypique du narrateur-enfant, dont le lecteur comprend d'ailleurs la jeunesse par l'utilisation récurrente des termes « papa » ou « maman » pour désigner les figures parentales :

Tous les journaux en parlent.

On voit mon papa en culotte de golf et maman à quatre pattes qui ramasse ses balles. Alice a découpé tous les articles et les a collés dans un album. Sur la couverture, elle a écrit au gros feutre noir :

Papa et maman sont morts⁴.

Ce matin, j'ai trouvé papa dans le lave-vaisselle.⁵

J'ai deux mamans et un papa qui ne veut pas grandir.⁶

Dans les trois cas, le bouleversement de la cellule familiale est immédiatement mis en valeur. D'abord parce qu'il est perçu comme l'élément perturbateur qui va permettre le développement du récit (avant même l'exposition d'une situation initiale, telle que le suggère le schéma traditionnel de J.-M. Adam par exemple⁷), mais aussi et surtout parce que cet élément perturbateur est constamment lié à la mort⁸, ce qui rappelle davantage les contes traditionnels que les récits de littérature de jeunesse contemporains.

De la verbalisation de la mort

⁴ *Papa et maman sont morts*, (*op. cit.*, p. 13). L'œuvre raconte l'histoire d'un frère et d'une sœur qui se retrouvent ballottés d'un adulte à l'autre sans jamais trouver une stabilité, puisque la mort vient à chaque fois détruire un équilibre déjà fragile. On ne connaît ni le prénom, ni l'âge du narrateur, qui porte sur le monde un regard naïf. Progressivement, le lecteur comprend que cet enfant déscolarisé et violent est atteint d'un retard intellectuel.

⁵ *Au pays des kangourous* (*op. cit.*, p. 9) relate l'histoire de Simon, 11 ans, qui part vivre chez sa grand-mère pour le moins atypique car son père doit être hospitalisé pour dépression tandis que sa mère, cadre dans une grande firme, travaille en Australie. Durant cette période de solitude profonde, Simon apprend à comprendre le monde des adultes, tombe amoureux de Lily et perce certains secrets de famille, jusqu'à comprendre que sa mère est en réalité décédée dans un accident d'avion.

⁶ *L'Été des lucioles* (*op. cit.*, p. 9) narre l'histoire de Victor qui, au cours d'un été passé à Roquebrune, va connaître les prémices de l'amour, l'amitié avec une veuve et comprendre le drame qui a détruit son père puis, par un effet boule de neige, sa cellule familiale. Ainsi fera-t-il resurgir le traumatisme pour mieux le régler.

⁷ Jean-Michel Adam, *Les textes types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, 2^{ème} édition, coll. « Fac-linguistique », Armand Colin, 2005, p. 48.

⁸ Ceci est très visible à la simple lecture de l'incipit de *Papa et maman sont morts*, beaucoup plus sous-jacent pour les deux autres.

Dans *Papa et maman sont morts*, le double décès est rendu d'autant plus cruel qu'il est associé à la désignation enfantine « papa » et « maman ». Cette cruauté se trouve, de plus, corroborée par la violence de l'annonce, qui témoigne d'une réalité parfaitement comprise et assumée. Le narrateur enfant fait ici ce que les plus grands se refusent habituellement de faire : par l'acte de verbaliser une vérité, aussi dure soit-elle, il la fait exister. Un adulte (et, sur ce point, ceux de Gilles Paris n'échappent pas à la règle) utilisera des détours langagiers, des métaphores qui vont édulcorer la réalité, la rendre plus douce, ou du moins plus acceptable. Ainsi Lola, grand-mère de Simon dans *Au pays des Kangourous*, choisit-elle le silence et dissimule-elle à l'enfant la disparition de la figure maternelle aussi bien que la tentative de suicide du père, se contentant de dire que ce dernier a « fait une grosse bêtise ». Le mystère qui vient alors englober l'acte engendre des interrogations chez l'enfant :

Quel genre de bêtise peut-on faire dans un hôpital ? Tirer la langue au docteur ? Faire son lit en portefeuille ? Pincer une infirmière ? Faire le mur ? ⁹

L'imagination est maîtresse d'erreur, comme le prônait Pascal, et à force de tenir des propos nébuleux, l'enfant en tire des conclusions qui l'éloignent encore plus de la réalité.

L'effet est similaire dans *L'Été des lucioles* : certains mots, ceux-là même qui renvoient à une cruelle réalité, en deviennent tabous. Rappelons que dans la littérature ethnologique, le tabou désigne en général une prohibition à caractère sacré, magique ou impur dont la transgression entraîne un châtement surnaturel. Sous l'impulsion des anthropologues, le terme s'applique aujourd'hui à toutes les interdictions d'ordre religieux, magique ou rituel¹⁰. C'est exactement dans cet ordre d'idées que s'inscrit le terme « accident » : Rosita, la concierge de la résidence, sermonne Victor à ce sujet¹¹. Cet opprobre lexical touche également, de façon évidente, le terme même de mort et ceux qui en ont été les victimes (« On ne parle pas des morts. On y pense en silence »¹² ; « La mort du papa d'Angèle et toutes les morts en général portent malheur »¹³).

C.... à l'expression métaphorisée

⁹ *Au pays des kangourous*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰ Northcote W. Thomas, *Encyclopaedia Britannica*, l'article sur *Taboo*, repris par J.S. Wasilewski, *Tabu a paradygmaty etnologii* [*Tabou et paradigmes ethnologiques*, trad. par D. N-B.], Université de Varsovie, 1989.

¹¹ « C'est malin, Victor, de parler d'accident, a soufflé Rosita entre ses dents, tu sais bien pourtant qu'elle a perdu son mari et ses deux enfants dans un avion qui s'est écrasé » (*L'Été des lucioles*, *op. cit.*, p. 63).

¹² *Ibid.*, p. 238.

¹³ *Papa et maman sont morts*, *op. cit.*, p. 92.

Une des alternatives au silence est l'utilisation de la métaphore euphémisée, dont l'effet est également d'atténuer la réalité : lorsque Tom affirme qu'il emmène Alice et son petit frère « à la recherche des étoiles »¹⁴, l'enfant lecteur (de façon d'ailleurs mimétique au narrateur, puisqu'un procédé identificatoire est bien ici en jeu) ne comprend pas forcément la gravité de ce qui va se passer, à la différence d'un adulte. Dans une optique similaire, Pilar, la seconde maman de Victor, affirme que sa mère « est montée au ciel » et qu'elle s'est « endormie pour toujours ». Pour autant, l'enfant n'est pas dupe, s'offusquant même de la niaiserie qu'on lui prête (« Je sais bien que c'est une image. Il n'y a rien de magique quand les gens meurent. Ils ferment leurs yeux pour ne plus jamais les rouvrir »¹⁵). Ajouter de la contrariété à la contrariété ne servirait à rien, c'est pourquoi le garçon opte pour le silence et demeure avec ses questions (« Ce monde [...] est un énorme point d'interrogation. Moi, j'ai envie de crier que j'ai besoin de tout comprendre. Et les dictionnaires qui traînent à la maison ne suffisent pas »¹⁶). Simon, lui, se trouve vraiment agacé par cette situation, ce silence et ces non-dits. Il peut en effet sembler étrange d'espérer qu'un être se complaise dans le monde de l'enfance alors que les situations auxquelles il est confronté appartiennent à la réalité des adultes. L'issue ne peut être que l'incompréhension¹⁷, et la création d'un écart entre les deux mondes. Ce dernier se trouve cependant atténué par les explications apportées par la petite Lily, qui fait figure d'intermédiaire entre les adultes et l'enfant, et qui a pour fonction d'expliquer les choses de la vie et, surtout, de la mort. Notons que la fillette fait d'ailleurs partie des constantes des œuvres de Gilles Paris : elle est à placer aux côtés d'Alice, la sœur aînée du narrateur de *Papa et maman sont morts*, et d'Alicia dans *L'Été des lucioles*. Toutes deux représentent des avatars des figures maternelles en même temps que des êtres « en transition » entre les deux mondes (celui des adultes et celui des enfants) voire une passerelle, symbolique sur plusieurs plans, rendue possible par leur statut d'adolescente. À travers une réflexion sur le langage, Gilles Paris met donc en valeur un décalage entre la façon dont les adultes et les enfants appréhendent la réalité. Pour les premiers, verbaliser, c'est faire exister : ne pas dire (directement ou indirectement) permet donc de ne pas se confronter à quelque chose de trop difficile à concevoir. Les seconds, au contraire, disent sans détour ni difficulté,

¹⁴ *Ibid.*, p. 148.

¹⁵ *L'Été des lucioles*, *op. cit.*, p. 193 (pour les trois citations).

¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷ « Les grandes personnes sont difficiles à comprendre » (*Au pays des kangourous*, *op. cit.*, p. 84) ; « Et voilà. Trop petit pour ceci, trop petit pour cela. Tu auras le temps d'apprendre. Non, je voudrais comprendre maintenant » (*ibid.*, p. 85. C'est l'auteur qui souligne) ; « Des fois, j'ai l'impression de ne rien comprendre aux grandes personnes qui m'entourent » (*ibid.*, p. 91).

mais peut-être justement parce qu'ils conçoivent la mort de façon différente.

La conception de la mort dans les œuvres :

Si la mort n'est pas « dite » aux enfants, encore moins est-elle expliquée. Dans sa conception, comme dans ses motifs, pourtant, un éclairage peut être apporté et peut ainsi contribuer à une meilleure appréhension de la réalité.

Une conception générée par les moyens mis à disposition

Parce qu'il est face à une incompréhension générée par le silence des adultes, l'enfant-narrateur glane des informations là où elles sont mises à disposition et, en premier lieu, à la télévision, dont les images contribuent à la formation de sa conception du monde. Cette solution semble d'ailleurs relever de l'évidence pour Victor : « Il suffit de regarder un film policier pour le savoir. Des fois, même, les gens meurent les yeux grands ouverts comme s'ils voulaient se souvenir de tout. Mais quelqu'un passe la main sur leurs paupières et leur télévision se ferme pour toujours.¹⁸ » Très utile, ce média explique même comment se déroule le passage entre la vie et la mort : « À la télévision, ceux qui en sont revenus disent qu'on voit un long tunnel avec de la lumière blanche au bout ». ¹⁹

Bien que stéréotypée, l'image constitue déjà un début d'explication, et l'enfant se hâte de la rattacher à une chose connue, comme pour se rassurer (« Un peu comme l'autoroute qui va à Vintimille. Pas besoin d'être entre la vie et la mort pour voir ça »²⁰). De même qu'elle peut être décrite, la mort peut aussi sûrement se justifier dans l'esprit de l'enfant, ou du moins est-il possible de lui trouver des raisons.

La mort et ses raisons

Dans une visée qui se veut très proche de celle des contes traditionnels, la mort, dans l'esprit des narrateurs de Gilles Paris, est perçue comme une punition ou comme la conséquence inévitable de certains actes mauvais ou maléfaisants, à l'image de l'oncle Paul qui meurt pour avoir étouffé une guêpe dans les plis de son ventre. Ainsi pouvons-nous repérer certains thèmes constants dans les œuvres.

La cigarette, tout d'abord, revient à plusieurs reprises, essentiellement dans *Papa et*

¹⁸ *L'Été des lucioles*, op. cit., p. 193.

¹⁹ *Ibid.*, p.162.

²⁰ *Ibid.*

maman sont morts. Elle « donne le cancer de la poitrine »²¹ et, surtout, tue, notamment le pompiste, M. Goffi, qui a eu la bonne idée de fumer près de sa station et qui, maintenant, « fond comme un caramel mou sous la langue »²².

Une autre raison qui revient sans cesse sous la plume de Gilles Paris est la dangerosité de l'eau, et plus particulièrement encore celle de la mer : les recommandations maternelles laissent Victor, à ce sujet, bien sceptique, puisque « des tas de gens plongent tout secs et remontent tous à la surface, bien vivants »²³. Une mer en colère se révèle pourtant très risquée. Ainsi est-ce par la noyade que meurent la plupart des personnages de l'auteur, dont une majorité dans *Papa et maman sont morts*, récit dans lequel la disparition par ce biais peut même être perçue comme une chance pour certains : « Maman, cela ne m'étonne pas trop. Chaque fois qu'elle va à l'eau, il lui faut une bouée. Seul papa a eu de la chance. Il adore la plongée sous-marine »²⁴.

Une troisième constante est la mort provoquée par l'enfantement, comme si une vie valait une vie. Le fait de passer d'adulte à parent semble très risqué et cette « prise de fonction » devient synonyme de sacrifice, comme en témoigne la mort de Mme Knopp ou encore le suicide de Pilou²⁵. Une forme de fatalité, liée à la notion de cycle, est alors mise à jour, notamment à travers la figure de l'artiste Oscar, dont la mère est morte en l'enfantant, et qui voit également sa femme mourir en mettant au monde un enfant, qui ne survit pas, comme si le sort avait pris cet homme pour cible, ou qu'une force surnaturelle s'acharnait sur lui. Et justement ! Progressivement, Gilles Paris nous fait basculer de causes rationnelles sur lesquelles l'être humain peut avoir prise (on peut choisir de ne pas fumer, de ne pas avoir d'enfant ou de prendre ses précautions dans la mer) à des causes que nous nommerons supérieures, sur lesquelles l'être ne peut avoir d'incidences. Quoi que...

La place de la religion

Une des façons les plus communément répandues d'expliquer la mort, dans notre société judéo-chrétienne, est d'avoir recours à la religion. Les enfants-narrateurs de Gilles Paris évoquent ainsi le « bon Dieu », comme il est nommé, uniquement afin de le tenir

²¹ *Papa et maman sont morts*, *op. cit.*, p. 29.

²² *Ibid.*, p. 146. Nous voyons bien, ici, l'exploitation d'un message sans cesse tirailé par les médias et que l'enfant, une fois de plus, comprend à sa manière.

²³ *L'Été des lucioles*, *op. cit.*, p. 93.

²⁴ *Papa et maman sont morts*, *op. cit.*, p. 16. Par cette phrase, le lecteur comprend que le narrateur a dû mal à concevoir la mort comme la fin de tout, et notamment des sensations.

²⁵ Dans *Papa et maman sont morts* pour les deux personnages.

responsable de faits inexplicables et, par là-même, ressentis comme injustes. De nouveau sur ce point, l'auteur offre la vision naïve et sans filtre d'un enfant qui a du mal à concevoir la logique des adultes. En témoigne Alice qui, après le décès de Mme Knopp, morte en couches, s'étonne de la présence d'un prêtre qui affirme que Dieu pardonne « à sa brebis galeuse » alors que la jeune adolescente conclut que « le Bon Dieu pouvait bien garder son pardon avec toutes ces horreurs »²⁶. Dieu apparaît aussi comme l'être contre lequel la révolte est possible lorsque la mort intervient de façon inopinée, ce qui lui vaut même le surnom de « vieil idiot » dont l'affuble le narrateur de *Papa et maman sont morts*. Mais souvenons-nous que les trois enfants sont en pleine construction de leur identité, et de leur personnalité : ils se forment progressivement leur propre conception de l'Être sacré, à partir des propos des adultes qui sont partagés entre scepticisme (« papa dit que le bon Dieu n'est pas si bon que ça, sinon il empêcherait les gens qu'on aime de mourir »²⁷) et croyance. Si Dieu est celui qui provoque la mort, il est également celui qui sauve, comme le déduisent deux des trois garçons (« Dieu nous a goûtés, nous n'étions pas assez mûrs. Il nous a rendu la vie »²⁸ ; « Gaspard tient contre lui un morceau de l'arbre mort et il ne fait pas le fier. Lui aussi est bien tombé. Merci mon Dieu. C'est promis, je ne me moquerai plus de toi »²⁹). L'Être sacré se trouve donc réhabilité et la question de son existence comme de son utilité est parfaitement intégrée aux interrogations inhérentes à la construction de la personnalité, elle-même en jeu dans le parcours initiatique que peint chaque roman.

C'est dans cette optique que se forge également une vision particulière du monde eschatologique : ainsi, la vie après la mort peut se dérouler aux Enfers (notons que jamais n'est évoqué le Paradis, mais uniquement son contraire). C'est pourquoi il est question d'un Diable qui est sous terre³⁰ et des flammes de cet endroit (cette image se trouve forgée par la télévision et le cinéma : « il fait aussi chaud qu'en enfer, en tout cas celui qu'on voit dans les films d'Alicia avec les flammes, les fourches et les visages cuits au four »³¹). Bien plus, cette vie après la mort n'est pas totalement coupée de la réalité dans laquelle évoluent les personnages, car il y a communication entre les deux mondes. Dès lors, on ne peut s'étonner de la place de choix laissée au spiritisme dans deux des trois romans. Dans *L'Été des lucioles*, Pilar, la seconde maman de Victor, est une peintre originaire d'Argentine qui convoque les

²⁶ *Ibid.*, p. 56.

²⁷ *L'Été des lucioles*, *op. cit.*, p. 201.

²⁸ *Papa et maman sont morts*, *op. cit.*, p. 152.

²⁹ *L'Été des lucioles*, *op. cit.*, p. 227.

³⁰ *Ibid.*, p. 135.

³¹ *Ibid.*, p. 113.

esprits à travers les cartes, initie son beau-fils et le fait discuter avec les morts qui prédisent l'avenir. Elle affirme que l'être connaît plusieurs vies avant de naître sur terre et que, selon le principe de la réincarnation, Victor fut un roi viking, un troubadour au XII^{ème} siècle et une algue marine au fond de l'océan Indien. Et l'enfant de conclure, non sans scepticisme : « Moi je pense que j'ai surtout été un âne et qu'il en reste quelque chose dans ma vie d'aujourd'hui »³². Lola, la grand-mère originale de Simon dans *Au pays des kangourous*, s'adonne régulièrement au spiritisme avec ses amies (que l'enfant appelle « les sorcières », de façon révélatrice) et utilise pour cela les lettres du Scrabble. Ces séances rassurent l'enfant, qui écarte l'idée de la mort comme un grand vide, un grand rien... et semblent d'ailleurs rassurer tout autant l'adulte.

Cette idée d'une vie après la mort, et d'une possibilité de communication avec l'au-delà, atteint son paroxysme dans *L'Été des lucioles*, avec deux personnages relativement énigmatiques : les jumeaux. Tom et Nathan. Leurs parents étant morts, ils sont élevés par leur oncle professeur d'histoire. Victor les rencontre lors d'une balade, et les deux frères lui font visiter les magnifiques villas aux alentours. Le doute s'immisce pourtant progressivement dans l'esprit du narrateur et, de façon mimétique, dans celui du lecteur : les deux garçons évitent constamment les miroirs car ils n'ont pas de reflet et, surtout, seuls les enfants peuvent les voir. Ceux que Victor appelle « ses deux corbeaux noirs »³³, sans aucune connotation péjorative, sont revenus de l'au-delà pour régler un traumatisme qui est à l'origine de la déconstruction de la cellule familiale : la tante Félicité a forcé les jumeaux, dans les années 80, à aller se baigner dans une mer déchaînée. Ils sont morts noyés sous les yeux du père de Victor, qui n'a pu les sauver, et qui reste marqué par ce sentiment d'impuissance. Or, c'est ce dernier qui l'a clairement empêché de grandir, comme l'annonçait l'incipit. Si l'intervention de ces jumeaux, revenus de l'autre monde, teinte le récit d'une tonalité aussi particulière qu'inattendue, elle confirme aussi la thématique de la mort comme un des fils directeurs, bien que parfois sous-jacents, du récit.

La vision de la mort, dans les trois œuvres étudiées, témoigne donc de constantes indéniables, avec des thématiques très régulières. De plus, les enfants-narrateur mis en scène dans les différents romans sont peints selon des profils similaires : au cœur de leur parcours initiatique se trouvent des questionnements relatifs à la religion, au rapport de celle-ci avec

³² *Ibid.*, p. 95.

³³ Nous retrouvons là la conception des morts (et non de la mort) sous les traits d'un animal, thématique dont il est à plusieurs reprises question dans ce recueil.

la mort, ou encore à la possibilité de communiquer avec le monde de l'au-delà. L'ensemble de ces éléments est relaté au lecteur avec une certaine originalité, celle-ci trouvant assurément sa source dans le parti pris singulier de l'auteur de se placer dans la peau d'un garçon d'une dizaine d'années et de nous livrer une vision quelque peu particulière du monde à travers les yeux de ce dernier.

Le choix original du narrateur enfant

Gilles Paris, dans plusieurs interviews³⁴, l'affirme : il a bien essayé d'écrire en partant d'un regard d'adulte, mais il n'y est pas parvenu. Or, l'enfant (réel ou fictif, d'ailleurs) adopte un point de vue particulier sur le monde, point de vue sans filtre, censure ou préjugé et, en cela, bien différent de celui de l'adulte. C'est précisément le décalage entre ces deux univers, ou ces deux modes de pensées, qui rend les récits aussi plaisants qu'accrocheurs et, surtout, qui permet une lecture transgénérationnelle. Cette possibilité d'une double compréhension, en fonction de l'âge du récepteur, témoigne d'une nouvelle similitude avec les contes traditionnels : l'acte de lecture peut s'effectuer à plusieurs niveaux. Ainsi, pour les écrits qui nous occupent ici, le lecteur enfant adoptera davantage une vision mimétique des choses et se retrouvera dans les propos du narrateur, pouvant même se les approprier. C'est pourquoi il partagera les interrogations sur le monde, tout autant que les incompréhensions, de Simon et Victor.

Le lecteur adulte, lui, est amené à sourire, voire à rire devant la naïveté de certaines réflexions des narrateurs, tout en se remémorant l'enfant qu'il a été. Mais, bien plus, il est aussi et surtout invité à s'interroger sur sa façon d'aborder le monde et de transmettre ses conceptions aux plus jeunes. Ne nous y trompons pas : l'objectif de Gilles Paris n'est en aucun cas de se faire moralisateur. Cependant, en prenant du recul à l'égard de la lecture, une réflexion sur l'utilisation du langage nous est peut-être suggérée, que cette dernière émane ou non d'un véritable dessein de l'écrivain. Un exemple semble sur ce point relativement révélateur : le narrateur *de Papa et maman sont morts* s'approprie les mots des adultes et les reproduit, uniquement quand cela l'arrange, et sans véritablement les comprendre. Ainsi affirme-t-il : « Je n'apprends rien à l'école. J'ai des excuses. Papa et maman sont morts »³⁵. Or, nous ne le comprenons que plus tard, mais cet enfant ne peut s'adapter au système scolaire non pas à cause des tristes événements dont il est la première victime, mais parce qu'il est

³⁴ Toutes ces interviews sont disponibles dans l'espace presse sur le site <http://www.gillesparis.net> cité plus haut.

³⁵ *Papa et maman sont morts*, *op. cit.*, p. 20.

atteint d'un indéniable retard intellectuel. La mort des parents est une possible « excuse » aux yeux des autres pour une déscolarisation totale, ce qui serait de toute façon arrivé avec ou sans le drame. Ce fait constitue surtout une explication tout à fait plausible pour les adultes qui l'entourent et qui ne doivent pas, dès lors, aller chercher plus loin.

Heureusement, la gravité côtoie l'humour, et les textes, s'ils donnent à réfléchir, peuvent également permettre de comprendre dans quelle mesure certains éléments, parce qu'ils sont mal exposés dans la bouche des plus grands, restent pour l'enfant totalement nébuleux, comme en témoigne la citation suivante :

Alice me dit que le cancer, ce n'est pas seulement un signe astrologique, mais aussi une très grave maladie, où les femmes vont à l'hôpital et en reviennent sans poitrine. Alma la Rousse, par exemple est partie en Argentine, parce qu'elle avait un cancer. Si Bérénice perd sa poitrine, ce n'est pas grave. Elle en achètera une autre là-bas.³⁶

Toujours par le biais de ces narrateurs-enfants auxquels nous nous attachons tant, Gilles Paris montre aussi aux adultes qu'il peut être important de conserver cette naïveté, car elle rend les choses poétiques et permet d'atténuer une gravité, tout en laissant la possibilité de rêver plus longtemps. Victor, qui s'interroge sur la façon dont naissent les bébés, pose la question (qu'il qualifie d'ailleurs d'« idiotie », comme si la connaissance de ce fait était évidente pour tous) à son camarade :

Et puis Gaspard m'a raconté. C'est Gontran, son grand frère, qui ne s'est pas gêné pour lui donner tous les détails de la réponse à ma question idiote. Et moi qui pensais que mon zizi ne servait qu'à faire pipi. Je suis bien sorti du ventre de maman avec tout ce ketchup et ce cordon de chair qu'il a fallu couper "avec une hache". C'est horrible [...] Et je préfère les cigognes.³⁷

L'enfant apprend une vérité qu'il regrette immédiatement de savoir. Peut-être est-ce, là encore, une façon pour l'auteur de s'adresser de façon indirecte au lecteur adulte en lui rappelant que le monde de l'enfance est avant tout celui des rêves, et qu'il est important de le cultiver.

Conclusion

En définitive, nous avons pu voir que la mort est omniprésente dans les romans de Gilles Paris, devenant même une des thématiques principales des récits. Plus intéressant encore, cette thématique devient un fil directeur et s'érige presque en topos de ces écrits, ce

³⁶ *Ibid.*, p. 81.

³⁷ *L'Été des lucioles*, *op. cit.*, p. 29.

qui en fait à la fois leur originalité et leur attrait. Cette mort, dont la figuration dépend presque entièrement du langage, n’effraye pas l’enfant-narrateur car ce dernier ne la conçoit pas comme une fin en soi, mais juste comme un passage vers un autre monde. Il découle de cette conception une absence de dramatisation, qui tend peut-être à atténuer une peine pourtant ressentie par tous, mais formulée et donc perçue de manière différente. Cette thématique, qui se veut en quelque sorte fédératrice, permet également d’aborder des sujets sous-jacents (la peur face à l’inconnu, la relation au monde des adultes, la perception des choses) qui sont autant d’éléments inhérents à la construction de la personnalité des narrateurs de Gilles Paris en particulier, et des enfants en général. Enfin, la lecture transgénérationnelle qui s’opère dans les trois ouvrages étudiés témoigne de cette envie, avouée ou non, de mener chacun à la réflexion, quel que soit son âge. Or, c’est ce dernier aspect qui nous amène à nous interroger sur l’appartenance générique des textes : peut-on véritablement les qualifier de « littérature de jeunesse » ? Sont-ce des contes moraux ? Des récits d’apprentissage ? Et pourquoi ne seraient-ils pas, finalement, tout cela à la fois ?

BIBLIOGRAPHIE

ARFEUX-VAUCHER Geneviève, *La vieillesse et la mort dans la littérature de jeunesse de 1880 à nos jours*, Paris, Imago, 1992.

PARIS Gilles, *Papa et maman sont morts*, Paris, Seuil, 1991.

———, *Autobiographie d'une courgette*, Paris, Plon, 2001.

———, *Au pays des kangourous*, Paris, éditions Don Quichotte, 2012.

———, *L'Été des lucioles*, Paris, éditions Héloïse d'Ormesson, 2014.

PORCAR Marie-Hélène, *Un mot pour l'absence : une lecture de la mort dans la littérature de jeunesse contemporaine*, ANRT, 2006

