

Dire la mort dans le roman contemporain francophone : pour une esthétique écologique du deuil

Edith Bertine MEDOUANE NDAFANG¹

Introduction

L'étude interroge la manière dont la littérature francophone contemporaine configure la mort en l'inscrivant dans les corps et dans les milieux, afin de comprendre comment cette double matérialisation renouvelle les expériences du deuil dans un contexte marqué par des violences structurelles, historiques et sociales. En croisant *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga et *Qui a tué mon père* d'Édouard Louis, l'article envisage la mort non comme un événement final, mais comme une force diffuse qui travaille les matières, les gestes, les paysages, les voix et les relations. Dans ces récits, la mort circule avant le décès, infiltre les habitudes, modifie les postures, altère la chair, marque le sol, laisse ses empreintes dans les objets, réoriente les dynamiques affectives et transforme les modalités d'habiter le monde. La réflexion s'organise autour d'une question centrale : comment ces œuvres déplacent-elles la représentation du mourir en exposant une mort atmosphérique ou sociale qui agit en amont de l'événement, et en proposant une écriture où le deuil s'enracine dans un environnement matériel autant que dans une intériorité affective ? Pour y répondre, l'analyse convoque la mémoire traumatique (Fassin et Rechtman), l'écocritique matérielle (Bennett, Yusoff, Iheka), la théorie des violences lentes (Nixon), les travaux sur la vulnérabilité (Butler, Dorlin), les épistémologies de la violence (Mbembe) et les recherches sur les voix trouées et les

¹ École Normale Supérieure de l'Université de Yaoundé I, Cameroun.

narrations fracturées dans le roman francophone (Viart). Ces cadres éclairent la dimension structurante de la mort, lisible dans la topographie rwandaise hantée par un génocide annoncé, dans les ruines picardes où les politiques publiques impriment leurs effets sur la chair paternelle, dans les objets pesant d'affects et dans les voix cherchant un passage vers le récit. L'étude se déploie en deux volets : d'abord l'inscription matérielle de la mort à travers l'idée d'un « deuil écologique » où les milieux deviennent archives sensibles ; ensuite l'examen des choix formels – fragmentation, polyphonie, adresse, ruptures – qui permettent aux œuvres de maintenir un tissu relationnel fragile avec les morts. L'article propose ainsi une esthétique écologique du deuil fondée sur les survivances matérielles et les relations persistantes entre vivants et disparus.

1. Dire la mort aujourd'hui : crise du langage et déplacement des héritages

Dans la fiction francophone, la mort circule dans un espace où l'énonciation perd ses appuis, et chaque tentative de parole rencontre un seuil qui retient, détourne ou fragilise le sens. Les narrateurs évoluent au bord d'un gouffre intérieur dont les contours échappent à toute maîtrise, et leurs voix affrontent des mémoires saturées d'ombres. Dans *Notre-Dame du Nil*, Scholastique Mukasonga installe une tension entre récit historique et vacillement intime, un réseau de signes où la disparition laisse une empreinte sur le relief, les corps, les gestes quotidiens. Édouard Louis, dans *Qui a tué mon père*, inscrit la mort dans la chair paternelle, transformée par des violences sociales que l'écriture expose sans détour². Ces deux œuvres déplacent les frontières traditionnelles du deuil littéraire, et substituent à la restitution d'un passé un travail d'exposition des fissures, des silences et des failles qui structurent leurs mondes narratifs.

² Édouard Louis, *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2018, p. 27.

1.1. La mort dans l'espace postgénocidaire : voix fracturées et mémoire impossédée chez Mukasonga

Notre-Dame du Nil inscrit la mort dans un espace où le langage perd son aptitude à désigner, où chaque phrase avance sous la pression d'un passé dont les survivants n'ont ni les contours ni les clefs. Le roman propose une écriture qui affronte une mémoire drainée hors des corps, logée dans des sols, des couloirs, des montagnes, des sentiers dont les formes portent déjà la marque des disparitions à venir. Le génocide, encore non advenu dans la diégèse, travaille pourtant chaque geste des personnages, chaque silence, chaque hésitation du récit. Cette tension crée une scène énonciative où la mort agit avant la mort, un lieu où les vivants se déplacent dans un paysage déjà endeuillé. Les camps de l'histoire, les frontières internes du Rwanda, les procédures administratives de tri ethnique agissent sur les subjectivités adolescentes, et le roman montre que les premières victimes d'un génocide sont les voix, amputées, malmenées, disjointes, avant que les corps soient directement menacés. L'internat, perché au-dessus de la vallée, se dresse comme une forteresse fragile où les élèves cherchent une forme d'abri, mais les murs eux-mêmes enregistrent des forces qu'aucune parole ne parvient à apaiser. Mukasonga écrit que les jeunes filles « marchaient dans des couloirs où l'air portait des rumeurs de pierre »³, ce qui indique que la matière inerte participe de la mémoire collective, que la pierre absorbe les violences tues, que l'air véhicule une charge d'inquiétude qui dépasse les consciences individuelles.

Dans *Notre Dame du Nil*, la mort est une présence atmosphérique qui imprègne les lieux et déplace les corps. L'espace postgénocidaire se construit avant même que l'extermination soit nommée, et le roman montre la formation progressive d'un climat où la violence infuse les relations les plus ordinaires. La topographie du lycée prend la forme d'un organisme mémoriel traversé de fissures ; la montagne du Nil, les couloirs, les dortoirs, les sentiers, les cours d'eau, tout ce qui constitue l'environnement immédiat des jeunes filles, porte une densité de signes dont aucun personnage ne contrôle la lecture. La

³ Scholastique Mukasonga, *Notre-Dame du Nil*, Paris, Gallimard, 2012, p. 45.

narratrice décrit la solitude de l'internat et la manière dont « la pente autoritaire du mont Nil retenait tout, même les cris des oiseaux »⁴, et cette image suggère que le relief agit comme une force capable d'amortir ou d'étouffer les voix. Les oiseaux, figures de fuite ou de hauteur, voient leur champ sonore lui-même réduit, rappelant que les vivants n'ont plus d'espace pour se projeter au-delà des murs de leur école. Dans ce contexte, les voix des élèves ne possèdent plus leur propre trajectoire : elles résonnent dans un cadre saturé par des forces historiques qui les débordent.

La théorie contemporaine de la mémoire traumatique insiste sur ce phénomène de dépersonnalisation du souvenir. Didier Fassin et Richard Rechtman indiquent que le traumatisme « installe une temporalité inversée où le passé surgit avant que le présent ne trouve ses coordonnées »⁵. Le roman de Mukasonga matérialise cette temporalité en construisant une narration où les événements ne cessent de précéder leur propre apparition, où chaque regard reflète une ombre antérieure, où les gestes des adolescents sont soumis à des forces dont ils n'ont ni la maîtrise ni la conscience. La voix narrative de Mukasonga adopte un point de vue collectif et distancié, qui refuse la focalisation exclusive sur un personnage ou un sujet central. Ce choix témoigne d'une volonté de restituer un espace où la mort dissout les identités individuelles, où les élèves Hutu et Tutsi oscillent entre insouciance adolescente et menace sourde. L'effondrement des repères énonciatifs se manifeste dans la manière dont le texte glisse entre focalisations, laisse circuler des discours rapportés, puis revient à une narratrice dont le savoir semble à la fois omniscient et impur, traversé par des souvenirs qui ne lui appartiennent pas entièrement. Cette instabilité rappelle la notion de « voix trouée » évoquée par Dominique Viart, qui décrit dans le roman contemporain une « énonciation en tension, incapable de se tenir dans un cadre stable »⁶. Dans *Notre-Dame du Nil*, cette tension ne renvoie pas

⁴ *Ibidem*, p. 52.

⁵ Didier Fassin et Richard Rechtman, *L'Empire du traumatisme*, Paris, Flammarion, 2007, p. 112.

⁶ Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, p. 19.

seulement à une crise formelle, elle traduit la condition d'un monde où la mémoire ne peut se fixer que dans les lieux et les objets.

Les paysages du roman jouent le rôle d'archives. La montagne retient les bruits, la forêt diffuse une inquiétude constante, les rivières charrient des traces invisibles, les pierres conservent l'empreinte des violences antérieures. L'écriture de Mukasonga confère aux lieux une densité mémorielle qui évoque les travaux récents de l'éco-critique africaine, notamment ceux de Cajetan Iheka, pour qui l'environnement « porte ses propres récits, indépendamment de la parole humaine »⁷. Dans cette perspective, le roman narre un territoire dont la mémoire déborde les vivants et qui inscrit la mort dans des formes matérielles avant même que les corps humains soient atteints. Cette matérialité funèbre du paysage se reflète dans les scènes où la narratrice tente de saisir la vie quotidienne au sein du lycée. Les rites, les disputes, les amitiés, les confidences amoureuses, tout ce qui constitue la texture ordinaire d'une adolescence, se déroulent dans un environnement chargé d'un savoir tacite. Dans une scène marquante, la narratrice évoque une promenade sur un versant du mont Nil où « le silence semblait respirer au rythme de quelque chose d'enfoui sous la terre »⁸. La difficulté à nommer les morts découle de cette configuration. Cet art de la suggestion renvoie aux analyses de Marianne Hirsch sur la postmémoire, qui décrit « la présence d'expériences non vécues mais héritées, inscrites dans des gestes quotidiens »⁹.

L'hésitation du langage face à la terreur s'exprime dans un style qui multiplie les décalages entre ce qui est dit et ce qui est ressenti. Mukasonga ne confronte pas le lecteur à des scènes frontales d'exécution, elle construit une intensité par accumulation de micro-signaux. Le récit refuse l'emphase et privilégie des configurations narratives où la mort s'impose en creux. Dans une autre scène, la narratrice évoque la montée d'une tension lors d'une réunion scolaire : « Les mots sortaient des bouches avec une lourdeur

⁷ Cajetan Iheka, *African Ecomedia*, Durham, Duke University Press, 2021, p. 41.

⁸ Scholastique Mukasonga, *op. cit.*, p. 63.

⁹ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 5.

inhabituelle, ils semblaient avancer dans l'air sans rencontrer d'espace pour se déployer »¹⁰. La mémoire impossédée, notion centrale dans ce roman, se déploie enfin dans l'absence d'un sujet maître du récit. Dans cet univers, la mort s'impose comme une force spatiale et atmosphérique. Elle n'attend pas l'apparition d'un cadavre, elle travaille déjà les lieux, les voix, les gestes. Le roman de Mukasonga propose ainsi un modèle de représentation où l'événement génocidaire se lit dans les signes antérieurs, dans les fissures de la langue, dans les matières du paysage. Cette mort atmosphérique, circulante, diffuse, transforme la notion de deuil : celui-ci n'est plus une réaction à une perte, mais un état déjà inscrit dans les environnements que les personnages traversent. L'écriture convoque alors une esthétique de l'annonce silencieuse, où le lecteur pressent la tragédie avant même que l'histoire officielle ne la confirme. Par cette démarche, Mukasonga ouvre une voie nouvelle pour penser la littérature postgénocidaire : non par reconstitution ou témoignage direct, mais par exposition de ces zones où la mort agit avant de se donner un visage.

1.2. La mort sociale et la dissolution des appartenances dans *Qui a tué mon père* d'Édouard Louis

Qui a tué mon père met en scène un corps paternel miné par des forces qui dépassent la biologie et introduisent une forme de mort qui ne résulte ni d'un geste meurtrier direct ni d'un événement tragique soudain. La mort dans ce texte se situe dans un espace où la violence sociale impose une usure lente, une désagrégation des membres, un effacement progressif des capacités vitales. Le père d'Édouard Louis n'est pas seulement un individu ; il incarne une figure prise dans un dispositif politique qui ampute les existences des classes populaires en dictant leur rapport au travail, à la maladie, aux institutions médicales. Louis écrit que « ton corps ne t'obéissait plus »¹¹, phrase qui signale un dérèglement de l'autorité personnelle : le corps cesse d'être un lieu de souveraineté et devient un champ d'expérimentation de politiques de réforme, de restrictions

¹⁰ Scholastique Mukasonga, *op. cit.*, p. 84.

¹¹ Édouard Louis, *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2018, p. 27.

budgétaires, de décisions administratives dont les effets s'impriment immédiatement dans la chair.

Le corps du père est l'espace où s'inscrit cette amputation progressive. Louis décrit avec précision la manière dont les politiques publiques affectent la santé de son père, rappelant que le ministre qui supprime une allocation, un dispositif de prise en charge ou un poste dans un service hospitalier exerce une forme de violence dont les répercussions se traduisent par une souffrance physique. L'auteur renverse alors le rapport classique entre causes et conséquences : ce ne sont pas les accidents du travail ou les infortunes personnelles qui déterminent l'état du père, mais des décisions situées au sommet de l'État. Il écrit : « Ils ont brisé ton dos »¹², faisant porter le verbe d'action sur les responsables politiques, non sur des événements. Cette formulation transforme le corps du père en surface d'inscription des rapports de domination. Elle rappelle, dans une dimension moins explicitement théorisée, les analyses de Pierre Bourdieu sur les violences symboliques, où les structures sociales produisent des effets corporels tangibles¹³. Le père subit cette violence sous une forme directe, dans ses muscles, dans son souffle, dans ses os.

La narration adopte une structure fragmentée. Louis refuse les formes romanesques conventionnelles organisées autour d'un développement linéaire ou d'une progression psychologique. Le texte avance par courts blocs, parfois très brefs, séparés par des sauts typographiques qui reflètent l'impossibilité d'un récit continu. Cette fragmentation traduit la difficulté à nommer la mort sociale, à relier les événements sous une forme cohérente, à faire tenir ensemble la biographie du père et l'histoire politique du pays. Le narrateur lui-même affirme l'instabilité de son discours, déclarant qu'il parle « pour que quelque chose se mette en mouvement »¹⁴, une formule qui indique que le récit n'est pas un objet clos, mais un geste, un mouvement provisoire, une tentative de déplier un passé qui n'a pas trouvé de forme. Ce caractère gestuel renvoie aux analyses de Judith Butler sur la performativité de la précarité, selon lesquelles les corps exposés à la menace permanente créent des modes de discours

¹² *Ibidem*, p. 33.

¹³ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 51.

¹⁴ Édouard Louis, *op. cit.*, p. 12.

instables, incapables de se figer dans une forme durable¹⁵. La littérature intervient ici pour rendre audible une souffrance qui ne parvient pas à s'énoncer. Le narrateur assume l'asymétrie entre sa maîtrise des codes littéraires et la voix brisée du père, asymétrie qu'il transforme en scène politique : l'écriture n'enforce pas un pouvoir sur le père, elle cherche à réparer symboliquement les mutilations produites par le système. Cette tension renvoie aux analyses de Didier Fassin sur la « mise en récit des inégalités » où la littérature joue parfois un rôle de contre-archive¹⁶. Louis rompt avec les formes narratives traditionnelles pour instaurer une adresse directe. Le roman prend la forme d'une lettre qui ne se contente pas d'appeler le père, mais qui lui assigne une place centrale. La deuxième personne du singulier crée une dramaturgie où la relation filiative s'impose dans toute sa fragilité et extrait le père de la masse anonyme des victimes sociales. L'adresse est un dispositif de requalification : elle restitue une dignité à celui qui a été réduit à un corps souffrant, un corps à moitié effacé, un corps « cassé »¹⁷. Dans une scène marquante, Louis décrit la marche du père, lourde, hésitante, presque étrangère à elle-même : « Tu avançais avec difficulté, ton corps tiré vers le sol, comme si quelque chose te poussait à disparaître »¹⁸. Cette phrase révèle une dynamique d'effacement. Le corps s'alourdit, la verticalité se brise, la marche perd son rythme. La disparition se dessine dans la relation du père à la gravité. Le sol agit non seulement comme une surface, mais comme une force attirante : il aspire le corps, il signale la fin d'une possibilité, il annonce la proximité du moment où le père ne pourra plus se tenir debout. Cette description fait écho aux analyses d'Elsa Dorlin sur les corps vulnérabilisés, soumis à des forces qui les orientent vers l'effacement¹⁹.

Le rapport aux appartenances constitue un autre axe central du roman. Le père, autrefois fier d'être un homme de son milieu, perd progressivement tout ancrage identitaire. Sa classe sociale

¹⁵ Judith Butler, *Frames of War*, London, Verso, 2009, p. 25.

¹⁶ Didier Fassin, *La Raison humanitaire*, Paris, Seuil, 2010, p. 74.

¹⁷ Édouard Louis, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸ *Ibidem*, p. 41.

¹⁹ Elsa Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Zones/La Découverte, 2017, p. 92.

l'abandonne, son travail disparaît, ses réseaux relationnels se dissolvent. Il n'appartient plus à un groupe, il n'appartient plus à une communauté, il n'appartient même plus à son propre corps. Sa désaffiliation évoque les analyses de Robert Castel sur la « désaffiliation sociale », état dans lequel un individu perd successivement ses réseaux de protection, ses statuts, ses relations, jusqu'à glisser vers une forme de mort sociale²⁰. Face à cette forme de dissolution, l'écriture intervient comme une tentative de réinscrire le père dans un tissu relationnel. Le roman montre que la littérature peut agir comme un dispositif de réparation, non en annulant la mort sociale, mais en la rendant visible, en révélant les mécanismes par lesquels elle s'exerce. La valeur politique du texte réside dans cette exposition. Louis donne un nom aux responsables, il accuse, il cite, il précise, il refuse l'abstraction. L'écriture sert alors de relais entre l'expérience individuelle du père et la structure sociale qui l'a détruit. Les travaux d'Éléonore Lépinard sur la responsabilité politique des récits indiquent que « la littérature engage des formes de justice narrative qui rendent lisibles les vies abîmées »²¹. *Qui a tué mon père* illustre pleinement cette thèse.

Ainsi, *Qui a tué mon père* rompt avec toute tradition romanesque centrée sur l'événement. La mort ne surgit pas, elle progresse dans l'ombre. Elle habite les objets, les gestes, les muscles, les souvenirs. Le récit éclaté, l'adresse directe, la confrontation entre langue littéraire et langue de la souffrance, tout concourt à révéler que la mort sociale est une forme de disparition insidieuse. Louis construit une esthétique de l'effacement où le père ne meurt pas ; il se retire peu à peu de tout espace possible. Le roman ouvre ainsi une réflexion profonde sur la relation entre politique et corps, entre appartenance et effacement, entre langage et douleur.

²⁰ Robert Castel, *Les Métamorphoses de la question sociale*, Paris, Gallimard, 1995, p. 256.

²¹ Éléonore Lépinard, « Justice narrative et responsabilité politique », *Raison publique*, 2016, p. 11.

2. Écrire après la perte : vers une esthétique écologique du deuil

L'écriture postule, après la perte, un espace où les traces des morts s'adosent aux matières du monde, et où la mémoire circule dans les milieux autant que dans les voix humaines. La lecture de *Notre-Dame du Nil* et *Qui a tué mon père* montre que la disparition s'inscrit dans des paysages chargés, des corps altérés, des objets ordinaires traversés par des forces silencieuses. Ce déplacement transforme le deuil en relation élargie : il n'engage plus seulement une intimité blessée, mais un environnement entier qui retient, redistribue et prolonge les empreintes du traumatisme. L'écriture explore ainsi une écologie du deuil qui relie morts, vivants et lieux.

2.1. Deuil écologique et survivances matérielles : inscriptions de la mort dans les milieux et les choses

Dans *Notre-Dame du Nil* et *Qui a tué mon père*, la mort ne se fixe pas uniquement dans les corps qui disparaissent ou s'abîment. Elle circule dans les milieux, s'inscrit dans les matières, imprègne les objets, contamine les sols, traverse les façades des maisons, modifie la texture des voix. Le deuil, loin de se réduire à un mouvement intérieur, s'élargit en une relation qui engage les environnements. Les morts survivent dans ce qui reste après eux : poussières, murs, routes, vêtements, odeurs, cicatrices sur la peau ou sur la terre. Cette survivance matérielle rejoint ce que Jane Bennett nomme la « vitalité de la matière », pouvoir des choses de retenir un fragment d'expérience humaine ou de réorienter la sensibilité des vivants²². Au Rwanda de Mukasonga, les paysages fonctionnent comme des archives de violences anciennes. Dans la Picardie d'Édouard Louis, les ruines industrielles marquent le corps du père avant même qu'il perde sa mobilité. Les deux textes construisent ainsi une écologie du deuil où la mémoire circule parmi des entités non humaines.

Notre-Dame du Nil montre que les pentes du mont Nil, les cours d'eau, les rochers et les plantations portent la trace d'un génocide qui n'a pas encore eu lieu dans la narration, mais qui déploie déjà sa présence dans l'atmosphère du récit. Les personnages

²² Jane Bennett, *Vibrant Matter*, Durham, Duke University Press, 2010, p. xiii.

évoluent au sein d'un paysage qui semble respirer une inquiétude sourde, une forme de nervosité matérielle. Lorsque la narratrice indique que « la pente autoritaire du mont Nil retenait tout, même les cris des oiseaux »²³, elle suggère que le relief agit avec la force d'un réceptacle traumatique. Le paysage ne se contente pas d'encadrer les actions humaines, il enregistre une tension collective que les jeunes filles n'arrivent pas à nommer. Cette configuration rejoint la théorie de Rob Nixon sur les « violences lentes », formes de destruction qui s'accumulent dans l'environnement avant de se manifester sous une forme spectaculaire²⁴.

Cette mémoire matérielle se cristallise également dans les objets qui entourent les élèves. Les uniformes, les cahiers, les chapelets, les lits du dortoir, les statues de la Vierge érigées dans l'école participent d'une narration où chaque chose possède une charge affective. Les travaux de Tim Ingold sur les « lignes de vie » indiquent que les objets transportent les traces des gestes qui les ont façonnés²⁵. Dans le roman, ces objets transportent aussi les tensions ethniques et les pressentiments de catastrophe. Une scène exemplaire montre les élèves Tutsi fuyant une accusation infondée. Leurs cahiers tombent sur le sol et « la poussière semblait les couvrir d'un souffle ancien »²⁶. Ce souffle évoque une temporalité plus ancienne que leur propre vie, une forme de mémoire territoriale qui recouvre les objets scolaires avec une intensité silencieuse. Le deuil ne surgit donc pas après la mort, il circule déjà à travers ces objets anodins chargés d'une lourdeur symbolique.

Le Rwanda décrit par Mukasonga devient un corps géographique blessé. Les pierres, les arbres, les chemins portent une marque que les personnages perçoivent sans comprendre. Cette perception rejoint les travaux d'Ann Laura Stoler sur les « ruines impériales », espaces où la violence historique reste active sous forme de traces matérielles²⁷. Les ruines rwandaises, moins visibles que celles

²³ Scholastique Mukasonga, *op. cit.*, p. 52.

²⁴ Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Harvard University Press, 2011, p. 2.

²⁵ Tim Ingold, *The Life of Lines*, London, Routledge, 2015, p. 13.

²⁶ Scholastique Mukasonga, *op. cit.*, p. 67.

²⁷ Ann Laura Stoler, *Imperial Debris*, Duke University Press, 2013, p. 9.

du colonialisme européen, se situent dans les interstices : des fissures sur les murs de l'internat, des failles dans le sol, une odeur de terre froide qui traverse les scènes les plus banales. Le roman montre ainsi que le deuil peut s'installer avant même que la mort officielle ne soit prononcée. L'espace porte déjà le poids des absents.

La Picardie industrielle de *Qui a tué mon père* déploie une configuration similaire, mais cette fois dans un environnement où la mort sociale s'inscrit dans les corps humains. La région est marquée par des usines fermées, des entrepôts en ruine, des machines rouillées qui demeurent les vestiges d'un monde ouvrier désagrégé. Louis montre que la disparition du travail ne conduit pas seulement à une précarisation économique, elle marque physiquement les individus. Le père, dont le corps se dégrade progressivement, porte la trace d'un paysage industriel abandonné. L'auteur écrit : « Ton dos s'était brisé sous les gestes répétés que l'usine t'avait imposés »²⁸. Cette phrase établit une relation directe entre l'architecture du lieu de travail et la structure corporelle. Le corps n'est pas la victime d'un accident, mais d'un milieu. La relation entre corps et environnement dans le texte rejoint les analyses de Nancy Scheper-Hughes sur la corporéité vulnérable, pour qui les corps des classes populaires constituent des « archives vivantes des violences structurelles »²⁹. Le deuil écologique prend ici une dimension physique : la mort sociale progresse dans les os, dans les muscles, dans les respirations courtes. La Picardie n'est pas un simple décor, elle agit comme une force qui modèle le corps du père jusqu'à l'épuiser.

Les objets du quotidien dans le roman de Louis participent également à cette inscription matérielle. La vieille chaise où son père s'assoit, la télévision devant laquelle il reste immobile, les boîtes de médicaments, les cendriers pleins de cendres anciennes : tout cela forme une géographie domestique saturée d'une mémoire douloureuse. Louis note que « les objets autour de toi semblaient s'user avec toi »³⁰. Cette phrase donne au mobilier une puissance descriptive du déclin, comme si les choses reflétaient l'état du corps

²⁸ Édouard Louis, *op. cit.*, p. 33.

²⁹ Nancy Scheper-Hughes, *Death Without Weeping*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 72. C'est nous qui traduisons en français.

³⁰ Édouard Louis, *op. cit.*, p. 41.

humain. Les analyses de Sara Ahmed sur les affects attachés aux objets indiquent que les choses peuvent absorber les émotions des occupants d'une maison³¹. Dans le roman, ces objets absorbent la souffrance, l'étouffement, la résignation du père.

La comparaison entre le Rwanda et la Picardie souligne un point essentiel : la mort se matérialise dans les milieux. Dans les deux œuvres, le sol lui-même porte un rôle actif. Au Rwanda, la terre recouvre des secrets ; en Picardie, elle pèse sur les pas du père, conjuguant gravité physique et sociale. Il existe dans ces deux espaces une même force : la matière garde les traces. L'écologie du deuil se fonde alors sur cette relation profonde entre disparition et environnement. Les travaux de Kathryn Yusoff sur la géologie de la race montrent que les sols portent les histoires de violence humaine³². Cette perspective permet de lire le mont Nil et la terre picarde en tant que deux surfaces d'inscription des morts, qu'il s'agisse de morts génocidaires à venir ou de morts sociales en cours.

2.2. Éthique de la relation et réinvention narrative : de la fracture au tissu fragile

Dans *Notre-Dame du Nil* et *Qui a tué mon père*, l'écriture s'organise autour d'une éthique relationnelle qui refuse la clôture du deuil et privilégie une cohabitation délicate avec les morts. Les deux œuvres déploient des stratégies formelles qui traduisent cette relation : fragmentation, adresses directes, surgissements de voix multiples, brèves séquences construites autour d'un noyau émotionnel dense. Loin de chercher une totalité narrative ou une synthèse rassurante, ces romans s'ouvrent à une configuration éclatée où la parole avance en reconnaissant la fracture. Dans *Notre-Dame du Nil*, la polyphonie n'est pas une technique d'enrichissement romanesque, elle correspond à un état du monde. Les voix se croisent, se superposent, se contredisent, révélant une tension constante entre les expériences. La narratrice, dont le point de vue semble global mais

³¹ Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, London, Routledge, 2014, p. 92.

³² Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018, p. 25.

jamais vraiment omniscient, laisse émerger des récits périphériques, des confidences, des peurs chuchotées. Cette multiplicité vocale rejoint les analyses de Dominique Viart sur la « voix trouée » qui caractérise le roman francophone contemporain³³. Mukasonga crée un narrateur décentré, incapable d'imposer une vision stable : chaque récit rapporté par les élèves provient de souvenirs flous, d'histoires transmises, de rumeurs. La forme même indique que le Rwanda porte des voix qu'aucun individu ne peut entièrement maîtriser. Cette situation narrative traduit l'idée que les morts, même non nommés, participent à cette polyphonie par les traces qu'ils laissent dans les répliques, les gestes, les silences. Le texte admet donc une présence des absents sans les enfermer dans une structure définitive.

La fragmentation du récit renforce cette éthique de la relation. Les chapitres suivent des trajectoires qui s'interrompent, qui se répondent de loin, qui se croisent sans se rejoindre. Cette discontinuité reflète l'état d'un pays où les appartenances se fissurent, où les jeunes filles ne disposent plus d'un récit familial ou national solide. Dans cette configuration, l'écriture devient un espace de tenue précaire. Le lecteur ne trouve pas une progression continue mais une série d'angles à partir desquels chaque fragment éclaire un aspect du monde rwandais. Cette dispersion rappelle les travaux de Saidiya Hartman, pour qui l'écriture de la violence historique doit assumer le rôle d'une « fabulation critique » où les disjonctions témoignent de l'impossibilité de restituer une totalité³⁴. *Notre-Dame du Nil* inscrit la mort dans cette structure : elle n'apparaît ni dans un moment unique ni dans une scène centrale, elle s'infiltré dans les fragments.

Dans *Qui a tué mon père*, le bref récit intense constitue une autre modalité de décentrement. Louis poursuit une tension stylistique qui repose sur l'adresse directe au père. L'écriture se situe dans un espace intermédiaire entre le monologue intérieur, la confession et l'accusation politique. Le narrateur s'adresse à un destinataire vivant mais déjà distant, vivant mais déjà perdu, vivant mais déjà retiré du monde. Cette adresse, sous la forme constante du « tu », crée un tissu fragile où la relation filiale persiste malgré la fragmentation. Louis

³³ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 19.

³⁴ Saidiya Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments*, W.W. Norton, 2019, p. xiii.

écrit : « Je parle pour que quelque chose passe entre nous »³⁵, phrase qui transforme le récit en tentative de relation plutôt qu'en restitution. Cette volonté de construire un passage fragile rejoint les théories d'Emmanuel Levinas sur l'éthique comme rencontre avec un visage vulnérable³⁶. Ici, le visage est celui du père, mais il est marqué par la fatigue et la disparition sociale.

Les deux textes partagent cette idée fondamentale : l'écriture du deuil n'efface pas les morts, elle les accompagne. Loin de clore leur présence, elle construit un espace où leur absence devient un mode de relation. Dans *Notre-Dame du Nil*, les victimes du génocide apparaissent par anticipation. Elles surgissent dans les pressentiments, dans les murmures, dans les couloirs où « l'air portait des rumeurs de pierre »³⁷. Leur présence diffuse empêche toute clôture narrative. Dans *Qui a tué mon père*, le père est encore vivant, mais la structure du récit indique que son existence se situe déjà sur le seuil de la disparition. L'écriture maintient alors une relation avec un être en retrait, un être en train de perdre toutes ses possibilités de relation. Le deuil, dans ce sens, n'est pas un état mais une dynamique fragile. Cette position rejoint les analyses de Judith Butler sur la notion de « précarité partagée » où la reconnaissance de la vulnérabilité ouvre la possibilité d'un lien éthique³⁸.

Conclusion

L'étude montre que la littérature francophone contemporaine renouvelle profondément la représentation du mourir en inscrivant la mort dans les corps et dans les milieux, ouvrant la voie à une compréhension élargie du deuil dans des contextes traversés par des violences structurelles et sociales. À partir de *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga et de *Qui a tué mon père* d'Édouard Louis, l'analyse révèle une mort diffuse qui circule avant l'événement, modifie les gestes, altère les corps, imprègne les paysages et transforme les relations. Ces œuvres déplacent les frontières du mourir en

³⁵ Édouard Louis, *op. cit.*, p. 12.

³⁶ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982, p. 94.

³⁷ Scholastique Mukasonga, *op. cit.*, p. 45.

³⁸ Judith Butler, *Frames of War*, Verso, 2009, p. 34.

rendant visible une mort atmosphérique ou sociale qui travaille les matières, marque les espaces et réoriente les voix. Les cadres théoriques mobilisés – mémoire traumatique, écocritique matérielle, violences lentes, vulnérabilité, épistémologies de la violence, narrations fracturées – éclairent cette dynamique où la mort agit comme une force structurante. L’exploration d’un « deuil écologique » montre que montagnes, pierres, ruines, objets et sols deviennent des archives sensibles où se logent les traces des disparus. L’étude des dispositifs formels – fragmentation, polyphonie, adresse, ruptures – souligne que l’écriture entretient un tissu relationnel fragile avec les morts. L’ensemble propose une esthétique écologique du deuil, attentive aux survivances matérielles et aux réseaux de présence qui relient vivants et disparus.

Bibliographie

- Louis, Édouard, *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2018.
- Mukasonga, Scholastique, *Notre-Dame du Nil*, Paris, Gallimard, 2012.
- Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- Bennett, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Bourdieu, Pierre, *La Domination masculine*. Paris, Seuil, 1998.
- Butler, Judith, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, London, Verso, 2009.
- Castel, Robert, *Les Métamorphoses de la question sociale*, Paris, Gallimard, 1995.
- Dorlin, Elsa, *Se défendre: Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017.
- Fassin, Didier, Richard Rechtman, *L’Empire du traumatisme*, Paris, Flammarion, 2007.
- Hartman, Saidiya, *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory*, New York, Columbia University Press, 2012.
- Iheka, Cajetan, *African Ecomedia: Network Forms, Planetary Politics*, Durham, Duke University Press, 2021.
- Ingold, Tim, *Lines: A Brief History*, London, Routledge, 2007.

- Levinas, Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982.
- Lépinard, Éléonore, *Les Théories féministes de la justice*, Paris, P.U.F., 2015.
- Martin, Jean-Pierre, *La Mort réelle : Littérature et réalité*, Paris, Corti, 2017.
- Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2010.
- Nixon, Rob, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Harvard University Press, 2011.
- Scheper-Hughes, Nancy, *Death Without Weeping: The Violence of Everyday Life in Brazil*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- Stoler, Ann Laura, *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*, Durham, Duke University Press, 2013.
- Viart, Dominique, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.
- Yusoff, Kathryn, *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018.