



HAL
open science

La représentation du suicide en littérature, une analyse sociologique : de Werther à la littérature du XXIème siècle. Peut-on affirmer que, depuis Émile Durkheim, la représentation du suicide en littérature se veut une analyse sociologique du phénomène ?

Blue Le Berre

► **To cite this version:**

Blue Le Berre. La représentation du suicide en littérature, une analyse sociologique : de Werther à la littérature du XXIème siècle. Peut-on affirmer que, depuis Émile Durkheim, la représentation du suicide en littérature se veut une analyse sociologique du phénomène ?. Sciences de l'Homme et Société. 2024. dumas-04712421

HAL Id: dumas-04712421

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04712421v1>

Submitted on 27 Sep 2024

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

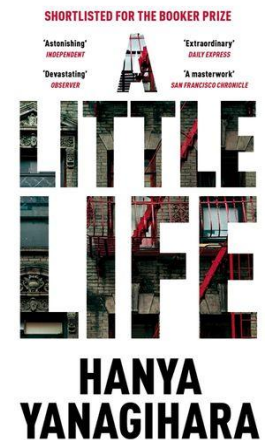
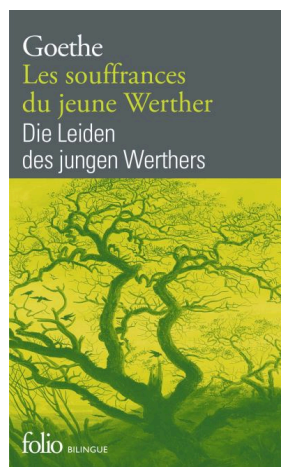
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

La Représentation du Suicide en Littérature, une Analyse Sociologique : de *Werther* à la Littérature du XXI^{ème} siècle

Peut-on affirmer que, depuis Emile Durkheim, la représentation du suicide en
littérature se veut une analyse sociologique du phénomène ?



Blue Le Berre

Master 2, Arts Lettres et Civilisation, Parcours Textes Images et Langue Étrangère
2023-2024

Supervisé par le Pr. Michelle Bolduc

Remerciements

Je tenais à remercier Pr. Michelle Bolduc pour son aide et ses précieux conseils lors de ces recherches et de l'écriture de ce mémoire, ainsi que Dr. Molly Chatalic pour ses mots rassurants lorsque ceux-ci étaient nécessaires.

Un grand merci également à mes camarades de promotion pour m'avoir offert un cadre de travail si agréable.

Un grand merci à Valentine, Annaïg et Solène pour leur amitié et le réconfort que celles-ci m'apportent, ainsi qu'à Noémie et Charlotte. Vous m'avez permis d'avoir un cercle bienveillant auquel je pouvais me confier et qui m'a offert un soutien sans pareil.

Merci également à ma famille pour leur mots d'encouragement et leur présence.

Enfin je remercie mon compagnon, merci de m'aider à devenir la meilleure version de moi-même chaque jour. Si j'ai pu mener ces recherches à bien, c'est en partie grâce à toi.

Différentes ressources de prévention

Numéro national de prévention du suicide : 3114

Suicide Écoute : 01 45 39 40 00

SOS Suicide Phénix : 01 40 44 46 45

SOS Amitié : 09 72 39 40 50

Table des matières

Introduction.....	3
I) Le suicide, un concept qui fascine, son histoire et sa théorie.....	7
1. Antiquité, conçue comme ouverte à la mort volontaire.....	7
a) La réalité historique.....	7
b) La représentation dans les tragédies.....	10
c) Fin de l'Antiquité : naissance du christianisme et son influence sur l'Occident.....	13
2. <i>Werther</i> de Goethe : le premier point pivot.....	14
a) La reprise des codes du suicide amoureux.....	16
b) La particularité de son format épistolaire.....	24
c) L'effet <i>Werther</i> : la réception de l'oeuvre.....	29
3. Une tentative de théorisation du phénomène : deux écoles théoriques.....	33
a) L'école psychiatrique.....	33
b) L'école sociologique : Durkheim et la création d'un champs d'étude.....	34
c) Nos adolescents, touchés en masse par ce phénomène.....	41
II) La représentation sociologique du suicide dans la littérature contemporaine.....	44
1. L'imagerie et les descriptions crues dans <i>A Little Life</i>	44
a) La description de la jeunesse traumatique de Jude et, plus tard, de sa relation abusive.....	44
b) La description des conséquences : mutilation, pensées suicidaires et tentative de suicide.....	53
2. Un sujet limité au public averti ? La particularité du roman dit "pour ado".....	67
a) L'acte et ses conséquences non montrés dans <i>13 Reasons Why</i>	67
b) Un suicide mystique et mystérieux : <i>All the Bright Places</i> et l'idéalisation de l'acte.....	74
3. Le suicide conté par ses survivants.....	81
a) Deux points de vue dont il n'en restera qu'un.....	81
b) Un personnage qui nous donne un point de vue ultérieur au suicide.....	84
III) Le suicide présenté comme une solution aux maux sociaux.....	87
1. Comme un sentiment de fatalité.....	87
a) Le cercle vicieux dans <i>A Little Life</i> , une spirale sans échappatoire.....	87
b) La maladie mentale comme une condamnation dans <i>All the Bright Places</i>	99
c) Le système éducatif impuissant : <i>All the Bright Places</i> , <i>13 Reasons Why</i>	104
2. Le suicide comme regain de contrôle.....	111
a) Hannah, par la mort, prend un pouvoir sur ses harceleurs/agresseurs.....	113
b) Jude et Finch : le suicide comme échappatoire.....	116
Conclusion.....	125
Bibliographie.....	127

La Représentation du Suicide en Littérature, une Analyse Sociologique : de *Werther* à la Littérature du XXI^{ème} siècle

Peut-on affirmer que, depuis Emile Durkheim, la représentation du suicide en littérature se veut une analyse sociologique du phénomène ?

Introduction

Le suicide: un trait spécifiquement humain

Selon Giacomo Leopardi, le suicide est à la fois typiquement humain et typiquement non-humain, car l'acte en lui-même est « inhumain » et le suicide est « comme un monstre ». Le suicidologue Edwin Shneidman¹, en revanche suggère que le suicide est « une réponse exclusivement humaine à une douleur psychologique extrême, la douleur de la souffrance humaine ». Pour le philosophe Emmanuel Levinas, l'humain peut même être défini comme étant « l'animal qui peut se suicider » et Jean Baechler argumente davantage que le suicide est spécifiquement et universellement humain et qu'il peut même être considéré comme « le prix que nous payons pour notre humanité » et « une des illustrations de l'humanité ».²

Selon le sociologue Emile Durkheim, c'est lorsque la société faiblit sa force collective sur ses sujets que les individus sont alors admis « comme maîtres de leur destinée », si bien qu'inévitablement « il leur appartient d'en marquer le terme ». D'après Durkheim donc, une individualisation « excessi[ve] » mène au suicide³, comme nous le verrons également par la suite.

Pour le philosophe Arthur Schopenhauer, le suicide envie la vie mais pas celle-ci. Le suicide expose l'envie d'une vie autre, une vie nouvelle, et cette envie est poussé au point que cette vie en vient à être annihilée.

¹ Edwin S. Shneidman était un psychologue étasunien du XX^{ème} siècle ayant donné « une nouvelle orientation à l'étude du suicide » selon le *New York Times* en établissant la suicidologie comme champ interdisciplinaire. Il avait également fondé le premier centre national de prévention du suicide aux Etats-unis dans les années 1950 ainsi que l'AAS (American Association of Suicidology) en 1968.

² Citations provenant de la page 27 de *Suicide century: literature and suicide from James Joyce to David Foster Wallace*. 2017 (Bennett, Andrew.). Respectivement : Giacomo Leopardi, 'Dialogue between Plotinus and Porphyry', *The Ethics of Suicide: Historical Sources*, 2015, pp. 496-8. Edwin S. Schneidman, *The Suicidal Mind*, 1996, p. 322. Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, 1991, p149. Jean Baechler, *Suicides*, 1979, pp. 47, 35.

³ Durkheim, Émile, et Serge Paugam. *Le suicide: étude de sociologie*. 14e édition "Quadrige", Presses universitaires de France, 2013. pp. 223-4.

L'acte complété du suicide, en un sens est un épiphénomène, "the foam on the surface of human experience" (la mousse à la surface de l'expérience humaine)⁴.

La position de Freud sur le sujet n'est pas étrangère à cela, bien qu'il ne fasse pas beaucoup référence au suicide en tant qu'acte complété dans son travail mais plutôt à la pensée et l'idée du suicide. En psychanalyse, comme l'argumentera Karl Menninger, l'agression - y compris celle du sujet envers lui-même - apparaît comme endémique à l'humanité : "the relentlessness of self destruction never ceases"⁵ (L'acharnement de l'autodestruction ne cesse jamais).

En d'autres termes, nous pensons à nous suicider car nous sommes humains et la société - produit elle-même de l'humanité - ainsi que notre relation à celle-ci est un facteur clé dans ce qui fait passer l'individu de la pensée à l'acte.

La pensée suicidaire est donc purement humaine mais l'acte n'en reste pas moins contre-nature car il implique de surpasser la nature humaine conservatrice et celle de l'auto-préservation. Nous en venons à la dualité établie de Rousseau de culture et de nature - l'Homme à l'état de nature ne se suiciderait-il pas ? Bien sûr la solution n'est en aucun cas de revenir à cet état de nature - beaucoup de théoriciens doutent même que celui-ci ait par ailleurs existé. Nous savons également qu'un changement trop soudain dans l'ordre établi peut mener au suicide anémique. Par ailleurs ce n'est pas l'existence en elle-même de cette société qui pousse au suicide mais une relation disproportionnée qu'entreprendrait l'individu avec celle-ci. Chaque époque et chaque société apporte son lot de dysfonctionnements - et l'art, comme nous le savons et le verrons également plus tard, a toujours été un moyen de mettre en lumière ou d'accuser ses dysfonctionnements. Nous exposerons tout au long de cette dissertation que la littérature, le récit de suicide, trace le lien entre le suicide et les dysfonctionnements sociétaux en fonction de son époque.

Suicide et littérature : le XX^{ème} siècle, le 'siècle du suicide'

Bien qu'une majeure partie de ce travail se consacrera à la littérature du XXI^{ème} siècle, les œuvres du XX^{ème} siècle concernant le suicide sont nombreuses. De grandes figures littéraires se suicident au cours du siècle et, pour une grande partie, des indices de leurs actes peuvent se retrouver dans leurs œuvres. Il est par ailleurs aujourd'hui presque impossible de parler de suicide littéraire sans mentionner la poétesse Sylvia Plath.

⁴ Bennett, Andrew. *Suicide century: literature and suicide from James Joyce to David Foster Wallace*. 2017, p. 36.

⁵ Karl A. Menninger, *Man against Himself*, 1938. p.471. Cité dans *Suicide Century*, p. 37.

Dying

Is an art, like everything else.

I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.

I do it so it feels real.

I guess you could say I've a call.⁶

Ces quelques lignes proviennent du poème *Lady Lazarus*, dans lequel elle explore l'idée de la mort, du suicide, comme art, ainsi que l'idée d'une découverte de soi via des tentatives de suicides non achevées. Dans ce poème, il est clair que Sylvia est le narrateur car la mention d'une tentative de suicide tous les dix ans reflète la réalité de sa vie.

Selon Alfred Alvarez⁷, critique littéraire mais également ami de Sylvia Plath de son vivant, ces tentatives étaient devenues un rituel pour la poétesse, une condition pour son art et même sa vie. Ironiquement, lorsque Sylvia Plath est morte, l'on pouvait penser qu'elle n'avait pas réellement voulu mourir, qu'elle n'avait simplement pas assez précisément calculé cette rencontre qu'elle avait voulu brève avec la mort, bien qu'elle ait au préalable laissé le numéro du médecin sur la table de la cuisine, à côté du four où elle avait introduit sa tête pour ensuite mourir d'une asphyxie au gaz de maison. Sylvia Plath, autrice également de *The Bell Jar* (VF: *La cloche de détresse*), le seul roman qu'elle publiera, s'inspira énormément de sa vie et de sa tentative de suicide lorsqu'elle avait vingt ans dans l'élaboration de ce roman qui, aujourd'hui, est devenu un classique de la littérature moderne américaine. Aujourd'hui encore, elle est décrite comme une artiste torturée et est connue pour ses nombreuses références au suicide dans l'intégralité de son œuvre.

Le XX^{ème} siècle, d'après Andrew Bennett, fut le « siècle du suicide »⁸. Virginia Woolf s'est noyée victime de sa sensibilité excessive. Hart Crane a consacré une prodigieuse énergie à esthétiser sa vie chaotique et finalement, se considérant comme un échec, s'est jeté par-dessus bord d'un bateau à vapeur dans les Caraïbes. Les poètes Malcolm Lowry et John Berryman étaient des alcooliques qui se sont finalement suicidés. Cesare Pavese et Paul Celan, Randall Jarrell et Mařakovski, ainsi que les poètes russes Yesenin et Tsvétaïeva se sont également

⁶ Extrait du poème "Lady Lazarus", publié pour la première fois dans *Ariel*, 1965. Réimprimé dans *The Collected Poems*, 1981.

⁷ Alvarez, Alfred. *The Savage God: A Study of Suicide*. Weidenfeld and Nicolson, 1971.

⁸ Bennett, Andrew. *Suicide century: Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace*. 2017.

suicidés. Franz Kafka, voulant métamorphoser sa mort prématurée de la tuberculose en suicide artistique, demanda à tout ce que ses écrits soient détruits à sa mort⁹.

Problématique de ce mémoire et introduction du corpus utilisé

Ce mémoire se concentre sur quatre oeuvres littéraires qui ont eu une certaine popularité, tant par la manière dont ils explorent le sujet du suicide que par la conséquence de leur réception. Premièrement, afin d'étudier le premier pivot dans le traitement du suicide en tant que narratif littéraire, nous allons nous pencher sur le roman épistolaire *Die Leiden des jungen Werthers*¹⁰, parut en 1774, par le romancier allemand Johann Wolfgang von Goethe. Il sera abordé lors d'une première partie qui portera sur l'histoire du suicide en tant que motif littéraire et sa théorisation. Ensuite, nous nous consacrerons aux oeuvres américaines du XXIème siècle qui composent également le corpus : respectivement, *Thirteen Reasons Why*¹¹, de Jay Asher, publié pour la première fois en 2007, *A Little Life* de Hanya Yanagihara, publié en 2015, et *All the Bright Places* de Jennifer Niven également publié en 2015. Bien que ces oeuvres ont fait l'objet d'adaptations visuelles, et que certains cas précis nous permettront de les évoquer, l'analyse se portera en premier lieu sur l'oeuvre écrite originale. Nous tenterons de lier ces oeuvres avec les principes du suicide selon Emile Durkheim et d'exposer en quoi ces romans dépeignent la société et ses dérives comme point de départ du processus suicidaire. En effet la problématique qui guidera notre réflexion par la suite est la suivante : peut-on affirmer que, depuis Emile Durkheim, la représentation du suicide en littérature se veut une analyse sociologique du phénomène ?

⁹ Ce vœu n'a pas été respecté, post-mortem. Cela représente pourtant une violation du droit d'auteur, mais celle-ci semble largement tolérée ou du moins ignorée.

¹⁰ Par la suite, le roman sera désigné par son titre français *Les souffrances du jeune Werther* ou simplement *Werther* par souci de simplification des phrases et de fluidification de lecture.

¹¹ Les oeuvres anglophones, lues et étudiées dans leur langue d'origine, seront désignées par leur titre original.

I) Le suicide, un concept qui fascine, son histoire et sa théorie

« Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie » - Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*

1. Antiquité, conçue comme ouverte à la mort volontaire

a) La réalité historique

Les périodes dites « primitives » ou « archaïques »¹²

Avant l'avènement des cités, la justice était reléguée au droit clanique, c'est-à-dire qu'elle était donnée par la famille, le clan. A l'époque, le suicide était considéré comme homicide et donc tombait sous la juridiction de ce droit clanique. Le suicidé a fait couler le sang des siens et de son clan et sera donc puni ; il peut lui être refusé l'accès au tombeau familial par exemple. Il est mis au ban de la société car il l'a souillée par son acte criminel.

Une autre punition souvent retrouvée pour les suicidés dans ces époques « primitives » est les sévices corporels infligés aux cadavres des suicidés. Les Hellènes prêtaient aux défunts des pouvoirs surnaturels, le mort est dangereux, subversif. Il était fréquent de couper au cadavre ses extrémités (ses pieds, ses mains, ses oreilles et son nez) dans le but de désarmer le mort. Des rites de purification étaient également fréquemment réalisés.

Malgré cette condamnation certains suicides étaient considérés positivement, une méthode de vengeance pour les faibles, un moyen d'héroïsation pour les guerriers. Le suicide par vengeance était particulièrement effectué dans la société hellénique primitive. Il donnait le droit de punir et le pouvoir de nuire et était un moyen d'exercer la justice. Ce type de suicide est considéré comme sacré car le suicidé se plaçait alors sous la protection des Dieux et les chargeait d'accomplir sa vengeance. Il invoquait les Erinyes, déesses du châtement « au yeux dégoulinants de sang » et prononçait malédiction sur son offenseur.¹³

Dans la Grèce ancienne et encore plus par la suite à Rome, le suicide par pendaison représentait une aversion. Le suicidé n'est, par cette mort, plus en contact avec la terre et est donc voué à errer sans but aux alentours de l'endroit fatal qu'il fallait par ailleurs purifier. Selon le sociologue Grégory Zilboorg, la pendaison et la strangulation sont les plus anciens

¹² Jouanny, Nathalie. *La mort volontaire en Grèce ancienne*. Fac. des Lettres et Sciences Humaines, Limoges, 1986.

¹³ Delcourt, Marie. "Le suicide par vengeance dans la Grèce ancienne." *Revue de l'Histoire des Religions*, vol. 119, 1939, pp. 154-71.

modes de suicides existants¹⁴. Cependant, pour le suicide par vengeance, le moyen utilisé est secondaire ; ce qui importait était la rapidité de la mort ainsi que la malédiction prononcée.

L'époque classique (dès le VIème siècle avant notre ère)

L'époque classique peut se démarquer notamment par l'apparition de la cité et donc par une nouvelle organisation sociale et juridique. Dans ce cadre-ci, le suicide devient un crime contre l'Etat et la religion en plus d'un crime contre la famille et le clan du suicidé.

Cependant chaque cité ayant sa législation et ses coutumes propres, elles ne considéraient pas toutes le suicide de la même manière. Certaines le toléraient même à la condition que le suicidant soit capable de justifier sa décision devant les autorités judiciaires ; si celles-ci jugeaient les raisons avancées par le suicidant valables, il lui était mis à disposition un fort poison dans le but qu'il mette en effet fin à ses jours¹⁵. Dans certaines citées, dès le V^{ème} siècle avant notre ère, les lois s'adoucirent.

Cependant, les deux grands penseurs de l'époque, Platon et Aristote, demeurent fervement opposés au concept même de suicide.

Le suicidé, vu comme meurtrier

En tant qu'animal social, l'Homme ne peut pas se soustraire des liens sociaux. Mais il était attendu de l'Homme Grec qu'il vive pour sa cité et qu'il sache par ailleurs mourir pour elle. Offrir sa vie à sa patrie garantissait une gloire immortelle tandis que fuir son devoir civique, y compris par le biais du suicide, était se couvrir d'une honte impérissable. Il était infligé au cadavre du suicidé une double mort : des sévices corporels comme cela était déjà le cas avant la Cité, mais également une « mort civique » qui bafouait à jamais la mémoire du suicidé.¹⁶

A Athènes, la main droite du suicidé était coupée, car considérée comme l'instrument du crime - elle était par ailleurs enterrée séparément du corps.¹⁷

Les suicidés étaient parfois enterrés sans cérémonie mais dans le monde hellénique, ils pouvaient même être privés de sépulture :

¹⁴ *Suicide Among Civilized and Primitive Races*, 1935. Cité par Nathalie Jouanny dans *La mort volontaire en Grèce ancienne*, 1986.

¹⁵ Garrisson, Gaston. *Le suicide dans l'Antiquité et dans les Temps modernes*, 1885. p.19

¹⁶ Jouanny, Nathalie. *La mort volontaire en Grèce ancienne*. Fac. des Lettres et Sciences Humaines, Limoges, 1986.

¹⁷ Thonissen, J. J. (Jean Joseph). *Le droit pénal de la république athénienne, précédé d'une étude sur le droit criminel de la Grèce légendaire*. Bruxelles, Bruylant-Christophe & Comp, 1875.

Garrisson, Gaston. *Le suicide dans l'Antiquité et dans les Temps modernes*, 1885. p.18

A Sparte¹⁸, ainsi qu'à Chypre¹⁹, le cadavre était abandonné, sans sépulture, tandis qu'à Thèbes, le mort était brûlé sans honneur et en l'absence de sa famille²⁰. Fustel de Coulanges dira dans son ouvrage *La Cité antique* qu'en Antiquité « on craignait moins la mort que la privation de sépulture ».²¹

Comme susmentionné, des rites de purification étaient effectués. Avant l'enterrement, s'il y en avait un, le corps du défunt recevait un bain et la maison mortuaire était également nettoyée à l'eau. Par ailleurs, un vase rempli d'eau de source pouvait également être placé à la sortie afin que ceux qui en sortent puissent se purifier, car le suicide représentait une véritable pollution, chaque élément en contact avec le suicidé devait se voir purifié.²²

Le suicidé, banni du corps social, parfois même assimilé à un traître, un sacrilège, un tyran, était persécuté lors d'un procès à sa mémoire à travers lequel il pouvait être excommunié hors des frontières du pays. Cela représentait un châtement exemplaire et dissuasif.²³

Cependant le droit hellénique n'était pas uniforme, il n'était pas aussi sévère partout.

Les arguments de Platon et d'Aristote

Dans le *Phédon*, Platon a fait répéter à Socrate cette doctrine orphique, selon laquelle la mort était la seule décision des dieux, avant qu'il ne boive la ciguë. Il a utilisé la comparaison, souvent reprise par la suite, du soldat de garde qui ne doit pas désert son poste, ainsi que celle de l'homme comme propriété des dieux²⁴, qui sont aussi fâchés de notre suicide que nous le serions si nos biens s'autodétruisaient. Aristote utilise à peu près le même argument, mais de manière plus austère : le suicide est « une offense à l'État » car, pour des raisons religieuses, il pollue la cité et, économiquement, il l'affaiblit en détruisant un citoyen utile. Il s'agit donc d'un acte d'irresponsabilité sociale.²⁵

En revanche, les arguments de Platon sont moins simples, plus subtils. Le ton raisonnable de Socrate réprouve le suicide, mais en même temps il fait apparaître la mort comme infiniment désirable ; elle est l'entrée dans le monde des idéales dont la réalité terrestre n'est que l'ombre, le pâle reflet. En fin de compte, Socrate boit la ciguë avec tant de

¹⁸ Garrisson, Gaston. *Le suicide dans l'Antiquité et dans les Temps modernes*, 1885. p.19

¹⁹ Loi de Chypre, Dion Chrysostome, Discours, LXIV, 3

²⁰ Garrisson, Gaston. *Le suicide dans l'Antiquité et dans les Temps modernes*, 1885. p.18-19

²¹ Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, 1864, p11.

²² Jouanny, Nathalie. *La mort volontaire en Grèce ancienne*. Fac. des Lettres et Sciences Humaines, Limoges, 1986.

²³ Ibid.

²⁴ Platon, *Phédon*, VI, p. 63

²⁵ Aristote, *L'éthique à Nicomaque*, V, XV

bonne humeur, avec si peu de doutes, et ayant défendu avec tant d'éloquence les bienfaits de la mort qu'il a donné l'exemple à d'autres. Le philosophe grec Cleombrotus aurait été inspiré par le *Phédon* pour se noyer, et Caton aurait lu le livre deux fois la nuit précédant l'acte de se laisser tomber sur sa propre épée. Platon a également permis la modération dans l'autre sens du terme. Il a suggéré que si la vie elle-même devenait démesurée, le suicide devenait alors un acte rationnel et justifiable. Une maladie douloureuse ou une contrainte intolérable étaient des raisons suffisantes pour partir, selon le philosophe. Et ceci, lorsque les superstitions religieuses s'atténuèrent, pouvait être une justification philosophique raisonnable.

b) La représentation dans les tragédies

Les tabous qui pesaient sur cet acte étaient liés, comme nous l'avons évoqué précédemment, à l'horreur plus profonde de tuer ses propres parents. Par déduction, le suicide en était un cas extrême, et la langue ne fait guère de distinction entre le meurtre de soi et le meurtre d'un proche. Pourtant, dans la littérature et la philosophie, l'acte passe plus ou moins inaperçu, et certainement sans être blâmé. Le premier de tous les suicides littéraires, celui de Jocaste, la mère d'Œdipe²⁶, est présenté comme un acte louable, une façon honorable de sortir d'une situation insupportable. Homère présente l'autodestruction sans commentaire, comme quelque chose de naturel et d'habituellement héroïque. Les légendes le confirment.

Égée²⁷ se jette dans la mer - qui portera par la suite son nom - lorsqu'il croit à tort que son fils Thésée a été tué par le Minotaure. Erigone²⁸ se pendit de chagrin lorsqu'elle découvrit le corps assassiné de son père Icaros, provoquant ainsi une épidémie de suicides par pendaison parmi les femmes athéniennes, qui dura jusqu'à ce que le sang soit effacé par l'institution de la fête d'Aïora en l'honneur d'Erigone. Leucatas²⁹ sauta d'un rocher pour éviter d'être violé par Apollon. Lorsque l'oracle de Delphes annonça que les Lacédémoniens s'empareraient d'Athènes s'ils ne tuaient pas le roi athénien, le monarque régnant Codrus entra déguisé dans le camp ennemi, se querella avec un soldat et se laissa massacrer.

²⁶ Sophocle, *Oedipe Roi*.

²⁷ <https://www.larousse.fr/encyclopedie/mythologie/%C3%89g%C3%A9e/189551>

²⁸ <https://www.larousse.fr/encyclopedie/mythologie/%C3%89rigon%C3%A9/189625>

²⁹ <https://www.larousse.fr/encyclopedie/mythologie/Leucatas/190061>

Dans l'Antiquité grecque, les suicides se trouvent également en politique : Charondas, le législateur de Catane, une colonie grecque en Sicile, s'est suicidé après avoir enfreint l'une de ses propres lois³⁰. Un autre législateur, Lycurgue de Sparte, a obtenu de son peuple le serment de respecter ses lois jusqu'à son retour de Delphes, où il était allé consulter l'oracle au sujet de son nouveau code juridique. L'oracle lui donne une réponse favorable, qu'il lui envoie par écrit. Il se laissa ensuite mourir de faim pour que les Spartiates ne soient jamais déliés de leur serment³¹. Tous ont une qualité en commun : une certaine noblesse de motif. D'après les archives, les Grecs de l'Antiquité ne se sont donné la mort que pour les meilleures raisons possibles : le chagrin, un principe patriotique élevé ou pour éviter le déshonneur.



Dans les tragédies, le suicide représentait alors bien souvent une résolution à l'insoutenable peine des personnages. Dans treize des tragédies grecques anciennes existantes, le suicide ou le sacrifice est abordé, que ce soit réalisé, menacé, ou simplement contemplé. Dans dix autres écrits, il prend un place majeur dans le déroulement de l'intrigue tandis que dans certaines tragédies, il peut même y avoir plus qu'un seul suicide parmi les personnages. Les dramaturges utilisent le suicide comme moyen de démontrer des dynamiques relationnelles entre personnages - que ce soit au sein de la même famille, au sein d'un système de pouvoir politique ou bien entre les Hommes et les Dieux.

Dans les œuvres existantes de Sophocle, par exemple, les suicides sont abondants. Six des sept pièces comportent au moins un suicide et/ou une menace de suicide. Ajax, Antigone, Eurydice, Haemon, Deianeira et Jocaste se tuent tous, tandis qu' Electra et Philoctète menacent de le faire, et le chœur craint qu'Oedipe ne se tue. Tous les suicides que Sophocle dépeint sont nobles et compréhensibles, et toutes les victimes se tuent en réponse aux pressions sociétales.

³⁰ Suicide illustré par plusieurs illustrations, oeuvres d'art, dont le vitrail appelé "The Suicide of Charondas of Catanea" (cf. image ci-contre), The Stained Glass Museum, Ely.

<https://artuk.org/discover/artworks/the-suicide-of-charondas-of-catanea-327969>
³¹ <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-21190/lycurgue/>

Le cas d'Ajax³² fournit un excellent exemple des aspects sociologiques qui sont déjà à l'œuvre dans la tragédie grecque, que nous pouvons examiner à travers les diverses motivations pour le suicide d'Ajax. Ce dernier croit que son suicide lui permettra d'éviter la moquerie, de se réconcilier avec les dieux, de prouver à son père qu'il n'était pas un lâche³³. Ou, en termes de sa relation avec la société, pour maintenir son honneur et surmonter sa honte, pour se réintégrer dans la société religieuse, et pour être fidèle à son *ethos* de « guerrier ». En plus de ces raisons « positives » du suicide, Ajax a également des motivations « négatives », à savoir son rejet des valeurs contemporaines, qui est montré par son isolement croissant et auto-imposé des dieux et des hommes. Le rôle de la solitude est en effet montré comme relativement important dans la décision d'Ajax.

Le suicide d'Antigone³⁴, quant à lui, illustre une partie centrale de la définition du suicide de Durkheim, qui est la suivante : « On appelle suicide tout cas de mort qui résulte directement ou indirectement d'un acte positif ou négatif, accompli par la victime elle-même et qu'elle savait devoir produire ce résultat »³⁵. Sa mort est à la fois le résultat d'une **action négative indirecte** en ce qu'elle désobéit à l'ordre de Créon, et est en même temps un **acte positif direct**, elle se pend. Même sans sa pendaison finale, son action négative indirecte lui avait d'ores et déjà valu d'être condamnée à mort, une conséquence qu'elle savait possible, et donc constituant un suicide également selon Durkheim. L'intention d'Antigone est explicite. Par le 1. 72, elle déclare sa connaissance des conséquences de son défi : il est bon pour moi de faire cela pour mourir. Vivre noblement, mourir en martyr de ses convictions - la maxime d'Ajax tient pour Antigone.

Eurydice, quant à elle, se poignarde sur l'autel³⁶. Le lieu de l'action - l'autel - et l'arme utilisée - un poignard, une arme blanche, suggère en premier lieu un sacrifice. Mais il existe encore une ambiguïté, comme l'autel peut également être le lieu d'activités autres qu'un sacrifice et que le vocabulaire utilisé ne met pas particulièrement en avant la théorie du suicide sacrificiel. Cependant, quand bien même Eurydice se considère ou non comme un sacrifice, le lieu de l'autel est parfaitement choisi pour accroître le pouvoir de la malédiction

³² De la tragédie éponyme de Sophocle. Le personnage apparaît également dans l'Iliade d'Homère

³³ Sophocle, *Ajax*, v. 479

³⁴ Tragédie éponyme de Sophocle (441 av. JC), dernière partie d'une tétralogie sur le sort d'Oedipe et de ses descendants.

³⁵ Durkheim, Émile, et Serge Paugam. *Le suicide: étude de sociologie*. 14e édition "Quadrige", Presses universitaires de France, 2013, p. 5

³⁶ De la tragédie éponyme de Sophocle. Jean Anouilh a également consacré une pièce sur le personnage d'Antigone en 1942.

qu'elle lance sur celui qu'elle considère comme la cause de son mal - comme Ajax le fait dans la pièce qui porte son nom. Aucun des deux ne sera considéré comme responsable de leur auto-destruction dans leur tragédies respectives.

Haegon se tue en réaction à son deuil et à sa colère, ce qui serait une raison suffisante pour condamner l'acte, selon Aristote. Cependant dans l'*Antigone*, le lecteur ressent de la sympathie pour le personnage et de la pitié au suivi de cet acte car un autre personnage - Créon - est blâmé pour la damnation de Haegon. Celui-ci se blâme par ailleurs lui-même également.

Les tragédies suggèrent donc que, bien qu'une variété de réponses au suicide existait, l'importance de la honte et de l'honneur signifiait qu'une distinction entre le suicide honorable et le suicide lâche était largement reconnue, le premier étant acceptable et même louable, le second devant être condamné.

c) Fin de l'Antiquité : naissance du christianisme et son influence sur l'Occident

L'idée du suicide comme un crime arrive tardivement dans la doctrine chrétienne et comme une réflexion après coup. Ce n'est qu'au sixième siècle après J.-C. que l'Église a finalement légiféré contre cela, et alors la seule autorité biblique était une interprétation spéciale du sixième commandement : « Tu ne tueras point ». Les évêques ont été poussés à l'action par Saint Augustin. Les arguments de celui-ci ont été aiguisés par la manie du suicide qui était, par-dessus tout, la marque distincte des premiers chrétiens, pour lesquels il représentait la clé du paradis. Le Christianisme est fondé sur la croyance que chaque corps humain est le véhicule d'une âme immortelle qui sera jugée non pas dans ce monde mais dans le prochain. Et parce que chaque âme est immortelle, chaque vie est également précieuse. Puisque la vie elle-même est un don de Dieu, la rejeter, c'est le rejeter Lui et contrarier Sa volonté ; tuer Son image, c'est le tuer - ce qui signifie un aller simple pour la damnation éternelle. L'interdiction chrétienne du suicide, comme son interdiction de l'infanticide et de l'avortement, était donc fondée sur un respect de la vie totalement étranger à l'indifférence et au meurtre occasionnel des Romains.³⁷ Mais il y a un paradoxe : selon David Hume³⁸, le monothéisme serait la seule forme de religion qui peut être prise au sérieux, car seul le monothéisme traite l'univers comme un tout unique, systématique et intelligible ; pourtant, ses

³⁷ Alvarez, Alfred. *The Savage God: A Study of Suicide*. Weidenfeld and Nicolson, 1971, p. 47.

³⁸ Cité dans *The Savage God* (Alvarez, A), p. 47.

conséquences sont le dogmatisme, le fanatisme et la persécution ; tandis que le polythéisme, qui serait intellectuellement absurde et un obstacle positif à la compréhension scientifique, produit la tolérance, le respect de la liberté individuelle, un espace de respiration civilisé. C'est donc le cas avec le suicide : lorsque les évêques ont décidé qu'il s'agissait d'un crime, ils ont en quelque sorte souligné la distance morale parcourue depuis la Rome païenne, où l'acte était supposément « habituel » et même honoré. Pourtant, ce qui a commencé comme un éclairage moral a fini par des atrocités légalisées et sanctifiées par lesquelles le corps du suicidé était dégradé, sa mémoire diffamée, sa famille persécutée - ce qui était déjà pratiqué dans certaines Cités grecques. Ainsi, bien que l'idée du suicide comme un crime ait été avancé comme une invention tardive et relativement sophistiquée du christianisme, plus ou moins étrangère à la tradition judéo-hellénique, elle était pourtant déjà ancrée dans les Cités grecques, la seule différence étant la distinction entre plusieurs types de suicides, selon la motivation de celui-ci. Comme beaucoup de choses alors, le Christianisme a pris un concept païen pour l'appliquer à ses propres coutumes et lois.

L'idée du suicide défini comme un crime s'est répandue comme un brouillard à travers l'Europe, au même titre que le Christianisme, parce que la force de cette idée venait de peurs, de préjugés et de superstitions primitives qui avaient survécu malgré le christianisme, le judaïsme et l'hellénisme.

2. *Werther* de Goethe : le premier point pivot

Pendant la Renaissance et l'Époque classique, le théâtre dit « à l'antique » fleurit et multiplie les morts volontaires. Bien que les suicides d'honneur soient abondamment représentés, nous pouvons remarquer une dominance du « suicide amoureux », qui sont les plus nombreux en littérature ainsi que les plus émouvants. L'amour loyal doit aller jusqu'à la mort s'il le faut. Dans l'œuvre de William Shakespeare, nous pouvons citer Juliette de la pièce *Romeo and Juliet*, ainsi qu'Ophélie qui se laisse aller « dans le ruisseau pleurant » (*Hamlet*). Sur le plan esthétique, il faut en effet remarquer l'utilisation de la mort volontaire comme procédé littéraire.

Pour ce qui est de l'Époque moderne, qui naît à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle, nous pouvons observer une crise romantique : la mélancolie, le dégoût de la vie n'est pas une invention des romantiques mais une réflexion du désarroi des âmes sensibles du XVIII^{ème}. *Werther*, qui est paru en 1774, est un miroir de la souffrance de son auteur Goethe.

Johann Wolfgang von Goethe - que nous appellerons simplement Goethe par la suite - naît le 28 août 1749 à Francfort, en Allemagne. Il obtient une licence de droit en 1771 après des études à l'université de Strasbourg, ce qui l'amène à retourner à Francfort avec son parchemin et à devenir avocat stagiaire, comme le souhaitait son père. Un an plus tard, il est auditeur à la Chambre d'Empire (Reichskammer) de Wetzlar. Ce sont ses visites à Charlotte Buff, qui habitait près de Wetzlar et qui était fiancée à J. C. Kestner, un collègue de Goethe, qui inspirera l'année suivante le personnage de Charlotte dans *Les Souffrances du jeune Werther*. En effet, après une année à Wetzlar, Goethe revient à Francfort, portant en lui une blessure et une incertitude si profondes qu'il en fait un roman, bref mais destiné à le rendre célèbre en quelques mois à peine : *Die Leiden des jungen Werthers* (*les Souffrances du jeune Werther*). Jusque là un genre d'imagination et d'aventures, le roman trouvait en *Werther* une direction nouvelle, car dans ce livre il ne se passe rien. Il s'agit simplement de l'analyse des états d'âme d'un amoureux rongé par un mal sans merci et, surtout, sans échappatoire. Le coup de feu qui achève et « délivre » le protagoniste constitue pour ainsi dire toute l'action du roman.

Werther marque une rupture avec les conceptions de son temps, certes quant à la question du suicide mais aussi quant à la question de l'Homme lui-même.

Le "Sturm und Drang", mouvement lancé par Goethe, bientôt rejoint par Schiller, vient au moment où l'Homme découvre que sa vie n'obéit pas seulement aux lois divines ou aux lois du prince mais à celles de son cœur également. Le « fou » n'est plus possédé du démon, un délinquant ou un aliéné à quelque vice, il est victime de ses passions, de son cœur. C'est aussi un moment de l'histoire où émergent les idées de citoyenneté et de République, avec la déclaration des Droits de l'Homme - qui donne à l'Homme la liberté de ses choix et de ses actions, ce qui entraînera une nouvelle vague de suicides.

Alors un inconnu, Goethe connaît avec ce roman un succès immédiat. Plusieurs raisons expliquent ce succès : il offre une réelle place à la littérature allemande, qui jusque là était relativement non-influente, et qu'avec *Werther* le sentiment de nature, qui se limitait à un rapport subjectif aux éléments, devient ici un nouveau rapport entre l'Homme et son monde - un monde à découvrir, organiser et à habiter.

a) La reprise des codes du suicide amoureux

Afin de pouvoir se pencher sur les codes littéraires du suicide amoureux ainsi repris dans Werther, il nous faut remonter l'histoire de ce schéma narratif particulier afin d'en comprendre les tenants et aboutissants ainsi que son importance culturelle.

Le suicide amoureux, une 'trope' de la comédie romaine³⁹

Pour comprendre les mécanismes du suicide amoureux représenté en littérature, il nous faut remonter jusqu'à ses origines : la comédie romaine. Il semble étonnant que le suicide ait jamais été thème de comédie mais il faut comprendre ceci : pour les philosophes romains le suicide idéal était celui qui provenait d'une conscience parfaite de sa propre nature et de l'absence de pulsions et aspirations irrationnelles. Se tuer par frustration de l'impossibilité d'accéder à ses désirs émotionnels et charnels était, par opposition, la démonstration même de cette même conscience complètement accablée par l'impulsion de ses émotions. D'un point de vue philosophique, les amants, avec leur dévotion aveugle à un objet externe sur lequel repose entièrement leur confort et bonheur, étaient de parfaits exemples du *stulti*, le manque de jugement, de sens. Le suicide amoureux était par conséquent le summum de la folie. Il pouvait également être une caractéristique de la jeunesse et de la naïveté.

Les philosophes romains pensaient en effet que la passion amoureuse pouvait provoquer une frénésie telle qu'elle pouvait pousser l'individu à rechercher la mort : Cicéron, par exemple, notait que le *dolor* (douleur, deuil) et le *cupiditas* (désir) étaient tout aussi capables de pousser un individu à considérer le suicide, tandis que Sénèque comptait les amants parmi ceux qui se suicident pour des raisons triviales.

Cette vision explique donc l'appartenance du suicide amoureux aux motifs de la comédie romaine. Ce récit, de l'amour comme une force plus forte que les conventions sociales ou du devoir social, représentait une libération amusante et légère des restrictions sociales.

Parmi les plus anciennes associations entre désir frustré et l'acte de mettre fin à ses jours dans la littérature latine, nous pouvons trouver trois pièces de Plaute, dans lesquelles le désespoir suicidaire apparaît en effet comme une caractéristique du jeune amant qui constitue le protagoniste typique de la Nouvelle Comédie.

³⁹ Hill, Timothy D. *Ambitiosa mors: suicide and self in Roman thought and literature*. 2004, p. 87-91.

Les intrigues de ces pièces sont similaires à celles typiques du genre comique : le dilemme central de chacune se forme autour d'un jeune homme d'une famille respectable tombant amoureux d'une jeune femme au statut social inférieur, avec qui il souhaite établir ou sécuriser une relation. Les obstacles liés aux conventions sociales se dressent entre les protagonistes - là est la seule difficulté à surmonter dans les plus simples des intrigues Plautiennes, la jeune femme étant un objet de désir inapproprié pour le protagoniste. Additionnellement le bas statut du personnage féminin peut la rendre vulnérable aux manigances d'un jeune homme rival.

Le jeune protagoniste doit donc tenter de surmonter ses obstacles - ce qu'il est en aucune position de réussir. Il est jeune, sans ressources, et surtout, il est esclave de ses sentiments.

Dans ces pièces, c'est lorsque tout espoir de bonheur semble perdu que les jeunes amants émettent le désir de se suicider plutôt que d'envisager la vie sans l'objet de leur désir.

Cela est un comportement dû à la teneur en émotions décuplée et exagérée des comédies, un trait typique du genre.

Dans la comédie Plautienne, pourtant dépourvue de contenu réellement politique, une certaine image de la société fait surface à la fin : celle d'un organisme bienveillant et au sein duquel les désirs primaires peuvent être assouvis, ou mieux encore anticipés - malgré les quelques malentendus occasionnels. La critique sociale, dans la mesure où elle peut être trouvée dans cette comédie, est la justification des jeunes amants contre des figures comme celle du patriarche avare ou du soldat arrogant, qui accordent une importance excessive à l'ordre social et qui deviennent ainsi objet du ridicule à la fin de la pièce.

Le protagoniste se rend lui-même également temporairement absurde par la force de son désir. Ce désir, en revanche, semble tellement en accord avec sa nature et son rôle en société qu'il en découvre un lien éventuel corrélant les deux d'ici la fin de la pièce. Il n'est alors pas surprenant de découvrir que le travail de Plaute était applaudi par certains philosophes, y compris Cicéron qui jugeait son humour *elegans, urbanum, ingeniosum et facetum* (« élégant, raffiné, intelligent et gracieux »).

L'exemple du théâtre anglais : le *Romeo and Juliet* shakespearien

Au XVII^{ème} siècle, l'œuvre de Shakespeare est marquée par une présence omniprésente du thème du suicide, ce qui rend le dramaturge incontournable pour l'exploration de ce thème. On retrouve notamment le suicide dans certaines de ses œuvres les plus connues, comme *Hamlet* et *Romeo and Juliet*. Pour Éric Volant, ces représentations du suicide chez

Shakespeare sont à comprendre comme des manifestations de la tragédie du malentendu et du non-sens.⁴⁰ Il reconnaît néanmoins que le suicide est également présenté comme un moyen pour les personnages de se libérer de leurs entraves et d'accomplir leur destinée.

Le suicide, dans l'univers shakespearien, est un rite de passage vers ce que les personnages aspirent à atteindre. Il note également que dans l'oeuvre du dramaturge anglais, ceux qui parlent de suicide ne passent généralement pas à l'acte, et inversement, ceux qui se suicident agissent sans discours préalable. En d'autres termes, les mots et les actes sont rarement liés dans ce contexte.

Même si le suicide est l'un des thèmes de prédilection de Shakespeare, la réflexion de l'auteur va bien au-delà de la simple représentation de l'acte en lui-même. Prenez par exemple le personnage de Hamlet, dont la mélancolie est palpable tout au long de la pièce. Ce dernier délibère sur la vie et la mort avec son fameux monologue "To be, or not to be, that is the question"⁴¹. Finalement, il choisit de vivre, peut-être parce qu'il craint plus l'incertitude de ce qui pourrait l'attendre après la mort que la mort elle-même.

Pour ce qui est de *Romeo and Juliet*, Roméo, en pensant Juliette morte alors qu'elle n'est qu'endormie, se tue en buvant une coupe de poison, tandis que Juliette, découvrant ensuite son amant décédé, se jette à son cou et l'embrasse, tentant par là de goûter au poison sur les lèvres du défunt Roméo. Lorsqu'elle constate que cela ne marcherait pas, elle s'empare d'une dague et se poignarde.

Une 'trope' appropriée par le Romantisme : *Werther* comme cas d'étude

Werther est parfois considérée comme la première étude jamais écrite, jamais publiée, voire même jamais imaginée, d'un cas de suicide, envisagé pour lui-même ; d'un suicide qui n'apparaît pas seulement comme intervenant dans l'impasse d'une situation qui aurait évolué tragiquement mais comme un acte qui serait la conséquence inéluctable, délibérément choisie et voulue d'un drame créé par le sujet lui-même, du fait de sa structure psychologique.⁴²

Le sujet n'est plus une victime des circonstances, de la méchanceté des hommes ou de la cruauté du destin mais comme essentiellement victime de lui-même, de ses faiblesses, de ses exigences, de ses illusions.

⁴⁰ *Culture et mort volontaire : le suicide à travers les pays et les âges*, page 321-322

⁴¹ *Hamlet*, Acte III, scène 1.

⁴² Sorel, Pierre, et al. *Le geste ultime: essai sur l'énigme du suicide*. Presses universitaires de Lyon, 2003.

Le sujet quitte la scène mais « continue à tenir le discours qui était le sien »⁴³. La mort est le dernier moyen du sujet de poursuivre son propos: elle est son dernier argument, sa dernière victoire - ici la preuve ultime de l'amour de Werther pour Charlotte.

L'action se déroule sur huit mois : de mai à décembre 1771. Dès la lettre du 22 mai (53), le thème du suicide est déjà présent, bien avant la rencontre avec Charlotte, dans le contexte d'un rappel d'un deuil récent. Dans cette lettre, on commence par le thème shakespearien « la vie est un songe » puis on passe à celle de Platon : le monde est une geôle dont les prisonniers ont peint les murs aux couleurs de l'univers. Pourquoi poursuivre une vie qui ne consiste qu'à satisfaire aux besoins nécessaires à son entretien ? Les hommes sont comme les enfants qu'ils ont été : ils errent sans but sur le globe. C'est la première fois que l'on voit apparaître ce constat dans la pensée, ce qui démontre une nouvelle fois la modernité de Werther.⁴⁴

Une confusion, une rupture, dans le rapport entre soi et l'autre

En effet, comme nous le verrons ensuite dans une partie sur la sociologie du suicide, notre rapport à l'autre joue un grand rôle sur les pensées suicidaires et l'exécution de ces pensées. Cela est parfaitement représenté par le personnage de Werther et son cheminement personnel vers des pensées suicidaires et leur concrétisation. En effet, Werther perd peu à peu son individualité et son humanité, par la dépendance affective qu'il forme romantiquement envers Charlotte. La première citation qui atteste de ce lien malsain entre les deux jeunes gens peut se trouver dans la lettre datée du 19 juin dans laquelle Werther écrit « l'univers autour de moi a disparu »⁴⁵ (99) ce qui signifie plutôt que Charlotte est devenue pour lui l'univers tout entier, ce qui traduit de cette dépendance affective, qui s'avère fatale lorsqu'elle vient à lui manquer.

L'asymétrie des sentiments joue un rôle clé dans la passion de Werther qui aime d'autant plus Charlotte qu'elle ne l'aime pas vraiment. Pourtant, Werther est quand même plutôt un Casanova : malgré sa romance à sens unique avec Charlotte, il court les jupons pour passer le temps ; ce qui peut montrer la contradiction du personnage.

Lorsqu'il pense enfin avoir aperçu de l'amour dans le regard de Charlotte c'est alors qu'il « devient cher » à lui-même. Sa valeur semble varier selon l'amour que lui porte l'être cher.

⁴³ Sorel, Pierre, et al. *Le geste ultime: essai sur l'énigme du suicide*. Presses universitaires de Lyon, 2003.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Version originale : "die ganze Welt verliert sich um mich her" (98)

S'il se sent aimé, Werther peut s'aimer lui-même, et seulement à cette condition peut-il s'aimer.

La détérioration de la relation entre Albert et Werther participe très certainement au malheur de ce dernier, d'autant plus qu'Albert reprochant à Charlotte que la compagnie de Werther semble trop lui manquer, il est considéré nécessaire que celui-ci s'éloigne, tant pour lui-même que pour le couple. Werther est alors au plus mal, il semble possédé d'une rage intérieure qui le déchire. Il veut partir, quitter ce monde pour échapper à tout cela. Il a des idées de suicide mais sa résolution de mourir n'est pas encore prise.

Charlotte est décidée à éloigner Werther mais en même temps tempore car elle ne veut pas le faire souffrir. Lors de leur dernière entrevue, elle est si maladroite dans ses propos qu'elle blesse profondément Werther et tandis qu'elle tente de se rattraper, ses propos semblent toujours percer le coeur du jeune Werther : « je crains bien, oui, que ce soit cette impossibilité même de m'obtenir qui fasse le charme de vos désirs ! »

Par la suite, la décision de ce dernier de se suicider vient d'une cruauté envers lui-même mais également une cruauté vengeresse envers Charlotte : « ainsi, tu seras débarrassé de moi selon ton voeu ».

Il semblerait qu'il ne saurait y avoir de suicide en dehors de cette confusion permanente, profonde, structurale, entre soi et l'autre.

L'amour comme point de départ d'une descente aux enfers brutale

Werther fait donc office de cas d'étude d'une mélancolie malade qui se terminera, comme nous le savons, par un suicide. Cependant, au début de l'intrigue, le personnage semble avoir un avis tranché sur la question - la « mauvaise humeur » est « un vice ». Lorsqu'un jeune homme l'interrompt et demande si l'appellation n'est pas exagérée, Werther répond : « Pas du tout, [...], si ce qui nuit à soi-même et au prochain mérite ce nom. » (117) Une prise de position ironique et que le personnage ne cessera de contrer plus tard dans l'intrigue. Ou, tout du moins, s'il ne remettra pas en cause l'appellation de vice, il saura être convaincu que cette mauvaise humeur, cette mélancolie est chose humaine et peut être comprise.

C'est en effet lorsqu'il rencontre Charlotte, et que son affection se mêle à une obsession, que son opinion commence à changer.

La lettre datant du 19 juillet atteste de la force de son obsession lorsqu'il écrit : « Je la verrai ! voilà mon premier mot lorsque je m'éveille, et qu'avec sérénité je regarde le beau soleil

levant ; je la verrai ! Et alors je n'ai plus, pour toute la journée, aucun autre désir. Tout va là, tout s'engouffre dans cette perspective. »⁴⁶ (137) Le désir de Werther de revoir Charlotte en éclipse tout autre, son affection est un gouffre dans lequel plus rien d'autre n'a d'importance - ce discours pourrait facilement se lier à celui d'un toxicomane à propos de sa drogue de choix.

Cette drogue, qui lui apporte tant de bonheur, objet de son affection, est également l'instrument de sa fin ; page 229, il écrit « chaque mot qu'elle prononçait était un coup de poignard pour mon cœur »⁴⁷. L'image de l'arme blanche est reprise tout du long de cette lettre, notamment lors de l'aveu suivant : « Ah ! J'ai déjà cent fois saisi un couteau pour faire cesser l'oppression de mon cœur »⁴⁸. Le couteau n'est en revanche pas un instrument ayant pour but de causer le mal mais bien de provoquer un soulagement. Il ne suggère pas de se donner la mort - bien que cela serait le résultat de l'action qu'il évoque - mais il parle d'une volonté de soulager la pression subie par son cœur. Une pression qu'il décrit comme physique mais qui est également psychologique et imagée.

Il finit la métaphore de la pression interne en faisant référence à une race de chevaux qu'il dit « noble » qui était capable de s'ouvrir les veines à coups de dents lorsqu'ils se sentaient avoir une pression artérielle trop élevée : « Je me trouve souvent dans le même cas : je voudrais m'ouvrir une veine qui me procurât la liberté éternelle »⁴⁹. Bien qu'il fait référence au préalable à l'ouverture de la veine comme simple moyen de soulager une pression, la qualification de cette liberté acquise comme *éternelle* pousse à penser que Werther écrivait ces mots en toute connaissance des conséquences mortelles de l'action à laquelle il fait référence. Il souhaite mourir car la mort représente ici une liberté éternelle - plus que cela, c'est le suicide spécifiquement qui représente cette liberté. L'ouverture de la veine fait office d'ouverture d'un portail, d'ouverture d'un champ de possibilités infinis, et c'est cette action qui permet l'accès à la liberté.

Un peu plus tôt dans le roman, Werther montrait déjà des signes d'envie suicidaire lors d'une conversation avec Albert, qui lui montrait alors ses armes :

⁴⁶ Version originale : »Ich werde sie sehen!« ruf ich morgens aus, wenn ich mich ermuntere und mit aller Heiterkeit der schönen Sonne entgegenblicke; »ich werde sie sehen!« und da habe ich für den ganzen Tag keinen Wunsch weiter. Alles, alles verschlingt sich in dieser Aussicht. (136)

⁴⁷ Version originale : “Jedes Wort, das sie sprach, ging mir wie ein Schwert durchs Herz.” (228)

⁴⁸ Version originale : “Ach, ich hab' hundertmal ein Messer ergriffen, um diesem gedrängten Herzen Luft zu machen.” (228)

⁴⁹ Version originale : “So ist mir's oft, ich möchte mir eine Ader öffnen, die mir die ewige Freiheit schaffte.” (228)

Bientôt je n'entendis plus un mot de ce qu'il disait ; je tombai dans des rêveries ; puis tout à coup je m'appliquai brusquement la bouche du pistolet sur le front, au dessus de l'œil droit. « Fi ! dit Albert en me reprenant l'arme, que signifie cela ? — Il n'est pas chargé, lui répondis-je. — Et s'il l'était, à quoi bon ! ajouta-t-il avec impatience. Je ne puis concevoir comment un homme peut être assez fou pour se brûler la cervelle ; l'idée seule m'en fait horreur. — Vous autres hommes, m'écriai-je, vous ne pouvez parler de rien sans dire tout d'abord : *Cela est fou, cela est sage ; cela est bon, cela est mauvais !* Qu'est-ce que cela veut dire ? Avez-vous approfondi les véritables motifs d'une action ? avez-vous démêlé les raisons qui l'ont produite, qui devaient la produire ? Si vous aviez fait cela, vous ne seriez pas si prompts dans vos jugements.⁵⁰

Werther rejette l'idée du suicide comme folie et accuse les Hommes - et ici plus particulièrement Albert - de juger sans réflexion ni compassion. Albert, plutôt que de voir le geste de Werther comme un témoin de son état d'esprit et de sa santé mentale, préfère rejeter l'idée qui « lui fait horreur ». Cette conversation pose un précédent dans l'intrigue de l'envie suicidaire de Werther ainsi que de la rivalité et opposition de celui-ci avec Albert. Il est également intéressant de remarquer que l'arme avec laquelle Werther semble instinctivement penser au suicide et y apporter le geste sera également celle avec laquelle il commettra l'acte à la fin du roman. Cette scène est une fenêtre vers l'avenir, une anticipation qu'aucun des deux personnages ne semblent alors déceler.

La deuxième partie du roman, la dernière lettre de Werther qui n'est pas entrecoupée d'explications fournies par le mystérieux éditeur, se finit comme suit :

Qu'est-ce que l'homme, ce demi-dieu si vanté ? Les forces ne lui manquent-elles pas précisément à l'heure où elles lui seraient le plus nécessaires ? Et lorsqu'il prend l'essor dans la joie, ou qu'il s'enfonce dans la tristesse, n'est-il pas alors même retenu, et toujours ramené à la morne et froide conscience de sa petitesse, alors qu'il espérait se perdre dans l'infini ? ⁵¹ (295).

⁵⁰ Version originale : ich hörte endlich gar nicht weiter auf ihn, verfiel in Grillen, und mit einer auffahrenden Gebärde drückte ich mir die Mündung der Pistole übers rechte Aug' an die Stirn. — »Pfui!« sagte Albert, indem er mir die Pistole herabzog, »was soll das?« — »Sie ist nicht geladen«, sagte ich. — »Und auch so, was soll's?« versetzte er ungeduldig. »Ich kann mir nicht vorstellen, wie ein Mensch so töricht sein kann, sich zu erschießen; der bloße Gedanke erregt mir Widerwillen.«

»Daß ihr Menschen«, rief ich aus, »um von einer Sache zu reden, gleich sprechen müßt: ›das ist töricht, das ist klug, das ist gut, das ist böse!‹ und was will das alles heißen? Habt ihr deswegen die innern Verhältnisse einer Handlung erforscht? Wißt ihr mit Bestimmtheit die Ursachen zu entwickeln, warum sie geschah, warum sie geschehen mußte? Hättet ihr das, ihr würdet nicht so eilfertig mit euren Urteilen sein«

⁵¹ Version originale : “Was ist der Mensch, der gepriesene Halbgott! Ermangeln ihm nicht eben da die Kräfte, wo er sie am nötigsten braucht? Und wenn er in Freude sich aufschwingt oder im Leiden versinkt, wird er nicht in beiden eben da aufgehalten, eben da zu dem stumpfen, kalten Bewußtsein wieder zurückgebracht, da er sich in der Fülle des Unendlichen zu verlieren sehnte?” (294)

Werther réfléchit sur la condition humaine et semble se lancer dans un débat qui ne peut être qualifié que de philosophique. Cette réflexion fait écho à la réponse qu'il avait donnée plus tôt à Albert. Une réflexion sur l'homme qui cependant n'inclut pas Werther lui-même car l'homme est ici désigné par il et avant cela « vous autres » en s'adressant à Albert. Werther se distingue de ce qu'il n'aime pas dans l'être humain mais, au passage, se dénude de son humanité.

La dernière partie ne sous-entend pas une absence des lettres de Werther mais un besoin de contextualisation pour celle-ci et les récits des événements qui les séparent.

Dans la lettre du 12 décembre (p. 312), Werther pose des mots sur sa souffrance, qu'il confie là à son correspondant Wilhelm :

« Cher Wilhelm ! je suis dans l'état où devaient être **ces malheureux qu'on croyait possédés** d'un esprit malin. » L'utilisation du passé « qu'on croyait possédés » insiste sur le fait qu'il s'agissait bien là d'une croyance et qu'elle n'est plus partagée par Werther, étant lui-même dans cet état mélancolique. Il continue : « **Cela me prend parfois**. Ce n'est pas angoisse, ce n'est point désir : c'est une rage intérieure, inconnue, qui menace de déchirer mon sein, qui me serre la gorge ! Alors je souffre, je souffre, et je m'égaré au milieu des scènes nocturnes et terribles qu'offre cette saison ennemie des hommes. »⁵² L'admission « cela me prend parfois » est comme un aveu et laisse entendre que cela est à la fois passager, cyclique et inattendu. Il insiste également sur ce que ce sentiment n'est pas : de l'angoisse, du désir, pour mieux accentuer ce que ce sentiment est selon lui. Une « rage » intérieure. Par ailleurs le choix de traduction est intéressant ici car Toben vient du verbe qui signifie « défouler, faire rage » au sens d'une tempête. Il compare son sentiment interne à une catastrophe naturelle sur laquelle il n'a pas de prise.

Le suicide tout de même perçu comme un sacrifice par le suicidant

C'est dans la citation suivante que Werther pose le mot de sacrifice sur le suicide qu'il se projette de commettre. Malgré le discours sur sa peine et sur la libération que le suicide représente, il semble également se positionner comme sacrifice.

⁵² Version originale : “Lieber Wilhelm, ich bin in einem Zustande, in dem jene Unglücklichen gewesen sein müssen, von denen man glaubte, sie würden von einem bösen Geiste umhergetrieben. Manchmal ergreift mich's; es ist nicht Angst, nicht Begier – es ist ein inneres, unbekanntes Toben, das meine Brust zu zerreißen droht, das mir die Gurgel zupreißt! Wehe! Wehe! Und dann schweife ich umher in den furchtbaren nächtlichen Szenen dieser menschenfeindlichen Jahreszeit.” (311)

Ce n'est point désespoir, c'est la certitude que j'ai fini ma carrière, et que je me **sacrifie** pour toi. Oui, Charlotte, pourquoi te le cacher ? **il faut que l'un de nous trois périsse**, et je veux que ce soit moi. ⁵³ (331)

La seule issue que Werther semble percevoir à ce triangle amoureux est la mort de l'un de ces trois sommets - tant que les trois subsistent, ceux-ci sont voués à souffrir. La mort de l'un devient nécessaire au bien-être du plus grand nombre, d'où l'utilisation du phrasé « il faut que » qui traduit cette nécessité. Il ne laisse en revanche pas le doute sur le membre du trio voué à mourir : il veut que ce soit lui. Il se voile d'une volonté héroïque de sacrifice pour le bien commun - ou tout du moins le bien de Charlotte, qui est tout ce qui importe au jeune Werther.

La logique du sacrifice est en effet cruciale pour l'acte de Werther ; il ne s'agit pas de la variété païenne, dans laquelle une victime est tuée par un.e prêtre.sse, mais de la variété chrétienne, dans laquelle la victime se sacrifie elle-même. Dans le sacrifice païen, la mort de la victime atteste de l'existence d'une divinité puissante, alors que dans le sacrifice chrétien, la victime finit par être divine ; et c'est certainement l'intention de Werther que d'atteindre cette autonomie semblable à celle d'un Dieu. Les sacrifices de ce type sont essentiels au culte romantique du moi, car ils concentrent toute l'attention sur l'individu.⁵⁴

b) La particularité de son format épistolaire

Un format qui présuppose un manque d'information

Le format épistolaire limite notre connaissance des autres personnages, d'autant que nous lisons que les lettres envoyées par Werther et non les réponses de son ami Wilhelm, qui reste donc un personnage mystérieux. Le roman est divisé en trois parties : dans la première partie, les lettres mettent en place le climat dans lequel Werther rencontre Charlotte, comment il en vient à s'éprendre d'elle et comment il doit finalement la quitter, sur les conseils de Wilhelm. Charlotte est fiancée à Albert, et Werther ne peut ni renoncer à son amour pour elle ni à son amitié pour lui. Il se rend malade de par ces sentiments, d'autant plus que les autres semblent si facilement pouvoir se passer de lui. Dans la deuxième partie, Werther a quitté son cercle d'amis pour occuper un poste diplomatique. Il mène une vie mondaine, rencontre une autre

⁵³ Version originale : "Es ist nicht Verzweiflung, es ist Gewißheit, daß ich ausgetragen habe, und daß ich mich opfere für dich. Ja, Lotte! Warum sollte ich es verschweigen? Eins von uns dreien muß hinweg, und das will ich sein!" (330)

⁵⁴ Siebers, Tobin. "The Werther Effect: The Esthetics of Suicide." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 26, no. 1, 1993, pp. 15-34.

femme, qu'il nomme Mlle de B dans ses lettres, et connaîtra un double échec, amoureux et social. C'est après un moment de gêne sociale qu'il fuit à nouveau, « On se donnerait volontiers d'un couteau dans le cœur » écrit-il, et revient auprès de Charlotte et Albert dans la honte, la colère et le désarroi.

Ces lettres sont ici recueillies avec soin par un « éditeur » - que nous supposons être Wilhelm lui-même - dans le but de tenter de donner un sens au geste de Werther. Ce n'est pourtant - à mon sens - pas la partie épistolaire qui nous donne le plus d'outils de compréhension mais bien la troisième et dernière partie du roman, « de l'éditeur au lecteur ».

Ce que nous donne les lettres de Werther en revanche, si ce n'est une compréhension de son geste, c'est une compréhension de son personnage, y compris une compréhension de la prédominance des sentiments de Werther sur sa raison.

La mise en avant de la « lettre d'adieu »

Bien que toute la structure du roman repose sur des lettres, il y en a une qui ressort en particulier : sa lettre de suicide à l'attention de Charlotte. Pour la première fois du roman, Werther écrit à sa bien-aimée et nous avons un sentiment de fatalité qui découle de cette action. De plus, grâce à l'éditeur, nous savons que cette lettre n'a été trouvée qu'après les faits et un coup d'œil rapide au contenu de la lettre nous informe que c'était ainsi que Werther avait voulu la lecture de sa missive.

Le concept de lettre de suicide, ou lettre d'adieu, est un thème qui revient souvent et qui reste ancré dans l'imaginaire collectif - la compréhension du geste n'est possible qu'avec pour clé cette lettre significative. Selon Éric Volant, c'est près de 20% des suicidés qui laisseraient une note avant de mettre fin à leur jours. La lettre d'adieu est une « construction narrative de soi » : elle fait office d'explications mais également de trace écrite - ou non, d'ailleurs - du suicidé dans ses dernières heures, jours, semaines, et de son état d'esprit. Le suicidé laisse trace d'un « moi durable » qui lui survivra⁵⁵. Le drame parfois soudain que représente le suicide pour les proches du suicidé ne peut être apaisé qu'en tentant de comprendre le pourquoi - ce à quoi la lettre de suicide est le codex ultime.

La structure du roman composée ici entièrement de lettres pourraient laisser entendre qu'il est une lettre de suicide en son ensemble. En effet pour comprendre le geste de Werther, le lecteur doit prendre en compte chaque lettre, comme un cheminement, dont la lettre de suicide pour Charlotte n'est que l'aboutissement. La différence, en revanche, avec la lettre de

⁵⁵ L. Kirmayer, "Culture Community and the Durable Self: The Refugee's Predicament" (2000), cité dans Volant, Eric, *Culture et mort volontaire : le suicide à travers les pays et les âges*, page 216.

suicide que je qualifie comme telle est la volonté de se donner la mort, qui y est claire et explicite, ainsi que le changement de correspondant, qui fait écho à une sorte d'irrévocabilité de sa décision. Werther veut mourir, mais avant il se doit d'écrire à Charlotte. La lettre commence comme suit :

C'est une chose résolue, Charlotte, je veux mourir, et je te l'écris sans aucune exaltation romanesque, de sang-froid, le matin du jour où je te verrai pour la dernière fois. Quand tu liras ceci, ma chère, le tombeau couvrira déjà la dépouille glacée du malheureux qui ne sut pas trouver de repos et qui ne connaît pas de plaisir plus doux, pour les derniers moments de sa vie que de s'entretenir avec toi.⁵⁶ (329-331)

Les mots sont écrits noirs sur blancs : « je veux mourir », qu'il appuie d'un « c'est une chose résolue ». Il n'y peut pas y avoir de changement d'avis, il est prêt et résolu dans sa décision. Il précise qu'il l'écrit sans « aucune exaltation romanesque, de sang froid », pour accentuer son sérieux et le sérieux de la décision prise. Albert qui pensait que la décision de se tuer ne pouvait venir que d'un homme fou, Werther, lui, veut mettre l'emphase sur son sang froid et sa clarté d'esprit. Enfin, comme susmentionné, la phrase qui suit indique bien la vocation post-mortem de cette lettre, car Werther projette être déjà six pieds sous terre lorsque Charlotte mettra les mains sur cette missive et lira ces mots. Malgré la mention froide et détachée de tombeau et de dépouille, il finit sa phrase en accentuant le plaisir qu'il a à l'idée de passer ces derniers moments avec elle. La mort l'attend mais encore une fois Charlotte est centrale à son discours et il la met en avant.

Werther continuera d'ajouter des paragraphes à cette lettre, qu'il écrit sur plusieurs jours. Sa décision était prise mais il restait à mettre en place les détails du suicide en question. Il ajoute le paragraphe suivant, au réveil du jour de son suicide :

« C'est donc pour la dernière fois, pour la dernière fois que j'ouvre les yeux ! Hélas ! ils ne verront plus le soleil ; des nuages et un sombre brouillard le cachent pour toute la journée. Oui, prends le deuil, ô nature ! ton fils, ton ami, ton bien-aimé, s'approche de sa fin. Charlotte, c'est un sentiment qui n'a point de pareil, et qui ne peut guère se comparer qu'au sentiment confus d'un songe, que de se dire : Ce matin est le dernier ! Le dernier, Charlotte ! je n'ai aucune idée de ce mot : le dernier ! Ne suis-je pas là dans toute ma force ? et demain, couché, étendu sans vie sur la terre ! Mourir ! qu'est-ce que cela signifie ?

⁵⁶ Version originale : "Es ist beschlossen, Lotte, ich will sterben, und das schreibe ich dir ohne romantische Überspannung, gelassen, an dem Morgen des Tages, an dem ich dich zum letzten Male sehen werde. Wenn du dieses liest, meine Beste, deckt schon das kühle Grab die erstarrten Reste des Unruhigen, Unglücklichen, der für die letzten Augenblicke seines Lebens keine größere Süßigkeit weiß, als sich mit dir zu unterhalten." (328-330)

Vois-tu, nous rêvons quand nous parlons de la mort. J'ai vu mourir plusieurs personnes ; mais l'homme est si borné qu'il n'a aucune idée du commencement et de la fin de son existence. Actuellement encore à moi, à toi ! à toi ! ma chère ; et un moment de plus... séparés... désunis... peut-être pour toujours ! Non, Charlotte, non... Comment puis-je être anéanti ? Nous sommes, oui... S'anéantir ! qu'est-ce que cela signifie ? C'est encore un mot, un son vide que mon cœur ne comprend pas... »⁵⁷ (364)

Il médite sur le sens des mots, des concepts qu'il ne connaît pas encore intimement : « Mourir ! qu'est-ce que cela signifie ? » écrit-il. Il pense brièvement au fait que la mort le sépare de Charlotte « peut-être pour toujours » et il s'en trouve anéanti. Encore un mot dont il se demande le sens, un autre « son vide que [s]on cœur ne comprend pas ». A l'approche de la mort, il ne semble pas réellement rassuré, il se pose des questions et soulève des doutes et des lacunes dans ses connaissances. Il est ignorant de ce qu'il attend mais il ne semble pas remettre en cause sa décision pour autant.

La scène du suicide, manquante

La scène du suicide en elle-même, dû au format épistolaire, n'est pas décrite aux lecteurs pour la simple raison que Werther ne pouvait pas décrire sa propre mort au moment précis où il se la donne.

Cependant, le choix de l'arme et l'acquisition de l'arme est un élément qui devient important aux yeux de Werther étant donné qu'il se suicide avec l'arme à feu appartenant à Albert. Lorsqu'il reçoit les pistolets prêtés par Albert, on lui fait savoir qu'ils ont été préparés par Charlotte elle-même. Werther s'en trouve ému, comme s'il s'agissait là d'une bénédiction :

« Ils ont passé par tes mains, tu en as essuyé la poussière ; je les baise mille fois ; tu les as touchés. Ange du ciel, tu favorises ma résolution ! Toi-même, Charlotte, tu me présentes cette arme, toi des mains de qui je désirais recevoir la mort. Ah ! et je la reçois en effet de toi ! Oh ! comme j'ai questionné mon

⁵⁷ Version originale : "Zum letztenmale denn, zum letztenmale schlage ich diese Augen auf. Sie sollen, ach, die Sonne nicht mehr sehn, ein trüber, neblichter Tag hält sie bedeckt. So traure denn, Natur! Dein Sohn, dein Freund, dein Geliebter naht sich seinem Ende. Lotte, das ist ein Gefühl ohnegleichen, und doch kommt es dem dämmernden Traum am nächsten, zu sich zu sagen: das ist der letzte Morgen. Der letzte! Lotte, ich habe keinen Sinn für das Wort: der letzte! Stehe ich nicht da in meiner ganzen Kraft, und morgen liege ich ausgestreckt und schlaff am Boden. Sterben! Was heißt das? Siehe, wir träumen, wenn wir vom Tode reden. Ich habe manchen sterben sehen; aber so eingeschränkt ist die Menschheit, daß sie für ihres Daseins Anfang und Ende keinen Sinn hat. Jetzt noch mein, dein! Dein, o Geliebte! Und einen Augenblick – getrennt, geschieden – vielleicht auf ewig? – nein, Lotte, nein – wie kann ich vergehen? Wie kannst du vergehen? Wir sind ja! – vergehen! – was heißt das? Das ist wieder ein Wort, ein leerer Schall, ohne Gefühl für mein Herz."

domestique ! Tu tremblais en les lui remettant ; tu n'as point dit adieu ! hélas ! hélas ! point d'adieu ! M'aurais-tu fermé ton cœur, à cause de ce moment même qui m'a uni à toi pour l'éternité ? Charlotte, des siècles de siècles n'effaceront pas cette impression, et, je le sens, tu ne saurais haïr celui qui brûle ainsi pour toi. »⁵⁸ (378)

Alors que Werther pense que cela signifie que Charlotte favorise sa décision de se donner la mort, je ne saurais juger dans ce sens moi-même. Rien n'indique que Charlotte se doutait alors du dessein que Werther avait pour ces pistolets. Alors qu'il tient entre les mains l'instrument de sa fin, Charlotte est encore une fois centrale dans les pensées de Werther, et il est obsédé par l'idée d'être aimé - ou du moins ici il se contente de vouloir ne pas être haï - d'elle. Au moment fatidique, c'est à nouveau vers Charlotte que vont ses dernières pensées : « Ils sont chargés... Minuit sonne, ainsi soit-il donc ! Charlotte ! Charlotte, adieu ! adieu ! »⁵⁹ Alors qu'il dit adieu à la vie, il dit adieu à Charlotte, car pour Werther les deux semblent presque synonymes. De manière subtile, la précision comme quoi les pistolets sont chargés fait écho au passage avec Albert mentionné plus tôt.

La scène en elle-même s'arrête là, dû au format épistolaire du roman. Le geste de se donner la mort ne nous est pas montré, il est simplement suggéré par la phrase suivante de l'éditeur : « Un voisin vit l'éclair de l'amorce, et entendit l'explosion ; mais comme tout resta tranquille, il ne s'en mit pas plus en peine »⁶⁰ (387). Le suicide ne nous est d'abord présenté que par le son qu'il produit, un son d'explosion, mais qui n'agite pas plus le voisinage. S'ensuit la réaction de son personnel de maison, qui découvre le corps au petit matin : « Le lendemain, sur les six heures, le domestique entra dans la chambre avec de la lumière. Il trouve son maître étendu par terre ; il voit le pistolet, le sang ; il l'appelle, il le soulève ; point de réponse »⁶¹ (387). La scène ne s'étend pas de description, la succession des verbes suggère une réaction rapide du domestique mais aucune émotion ne transparait, à part peut-être un léger sentiment de panique.

⁵⁸ Version originale : “Sie sind durch deine Hände gegangen, du hast den Staub davon geputzt, ich küsse sie tausendmal, du hast sie berührt! Und du, Geist des Himmels, begünstigst meinen Entschluß, und du, Lotte, reichst mir das Werkzeug, du, von deren Händen ich den Tod zu empfangen wünschte, und ach! Nun empfange. O ich habe meinen Jungen ausgefragt. Du zittertest, als du sie ihm reichtest, du sagtest kein Lebewohl! – wehe! Wehe! Kein Lebewohl! – solltest du dein Herz für mich verschlossen haben, um des Augenblicks willen, der mich ewig an dich befestigte? Lotte, kein Jahrtausend vermag den Eindruck auszulöschen! Und ich fühle es, du kannst den nicht hassen, der so für dich glüht”

⁵⁹ Version originale : – Sie sind geladen – es schlägt zwölf! So sei es denn! – Lotte! Lotte, lebe wohl! Lebe wohl! (386)

⁶⁰ Version originale : “Ein Nachbar sah den Blick vom Pulver und hörte den Schuß fallen; da aber alles stille blieb, achtete er nicht weiter drauf.” (386)

⁶¹ Version originale : “Morgens um sechse tritt der Bediente herein mit dem Lichte. Er findet seinen Herrn an der Erde, die Pistole und Blut. Er ruft, er faßt ihn an; keine Antwort, er röchelt nur noch.” (386)

Il y a une certaine volonté de constat des faits et de relater ceux-ci sans fioritures, sans romantisme, dans le paragraphe qui suit et qui fait état de la conséquence directe du geste de Werther :

« Lorsque le médecin arriva, il trouva le malheureux à terre, dans un état désespéré ; le pouls battait encore, mais tous les membres étaient paralysés. Il s'était tiré le coup au-dessus de l'œil droit ; la cervelle avait sauté. Pour ne rien négliger, on le saigna au bras ; le sang coula ; il respirait encore.

Au sang que l'on voyait sur le dossier de sa chaise, on pouvait juger qu'il s'était tiré le coup assis devant son secrétaire, qu'il était tombé ensuite, et que, dans ses convulsions, il avait roulé autour du fauteuil. Il était étendu près de la fenêtre, sur le dos, sans mouvement. Il était entièrement habillé et botté ; en habit bleu, en gilet jaune.

La maison, le voisinage, et bientôt toute la ville, furent dans l'agitation. Albert arriva. On avait couché Werther sur le lit, le front bandé. Son visage portait l'empreinte de la mort ; il ne remuait aucun membre ; ses poumons râlaient encore d'une manière effrayante, tantôt plus faiblement, tantôt plus fort ; on n'attendait que son dernier soupir. »⁶²

L'absence totale de dialogue donne l'impression d'un film muet, ou d'une bande son statique, comme si l'explosion du pistolet avait été le dernier bruit à avoir éclos dans cette pièce. Le dernier bruit qu'avait très certainement entendu Werther. La mort de ce dernier enlève tout son à l'action qui se déroule machinalement, sans vie, tout comme le style romanesque de l'écriture qui s'est éteinte avec le personnage auquel il était rattaché. Les constats sont vides de toute fonctions explicatives, la scène est décrite platement mais au mieux possible pour la visualiser : ses habits, les traces de sang sur le fauteuil qui indiquent la position de Werther lorsqu'il a tiré, ... La scène est décrite avec une volonté de similarité avec un récit de détective.

c) L'effet *Werther* : la réception de l'oeuvre

⁶² Version originale : “Als der Medikus zu dem Unglücklichen kam, fand er ihn an der Erde ohne Rettung, der Puls schlug, die Glieder waren alle gelähmt. Über dem rechten Auge hatte er sich durch den Kopf geschossen, das Gehirn war herausgetrieben. Man ließ ihm zum Überfluß eine Ader am Arme, das Blut lief, er holte noch immer Atem.

Aus dem Blut auf der Lehne des Sessels konnte man schließen, er habe sitzend vor dem Schreibtische die Tat vollbracht, dann ist er heruntergesunken, hat sich konvulsivisch um den Stuhl herumgewälzt. Er lag gegen das Fenster entkräftet auf dem Rücken, war in völliger Kleidung, gestiefelt, im blauen Frack mit gelber Weste.

Das Haus, die Nachbarschaft, die Stadt kam in Aufruhr. Albert trat herein. Werther hatte man auf das Bett gelegt, die Stirn verbunden, sein Gesicht schon wie eines Toten, er rührte kein Glied. Die Lunge röchelte noch fürchterlich, bald schwach, bald stärker; man erwartete sein Ende.” (388)

Werther marque d'une pierre blanche le pivot dans la représentation du suicide mais également dans le souci lié à sa réception. Le roman marquera son époque : autant du point de vue littéraire que dans les réactions extrêmes suscitées parmi ses lecteurs - ceux-ci étant par ailleurs très nombreux. Dans une époque où la lecture en elle-même se popularise, *Werther* rend le genre romanesque accessible avec un personnage auquel tout un chacun peut se lier et s'identifier.

Peu après la parution des *Souffrances du Jeune Werther*, une mode s'empare des jeunes allemands, qui imitent les façons vestimentaires du couple sujet du roman, Charlotte et Werther. Pendant les mois qui suivent, on assiste à une vague de suicides par arme à feu selon les mêmes modalités que celles utilisées par le héros, qui conduit l'Église à demander l'interdiction du livre en Europe⁶³, et les autorités allemandes, danoises et italiennes, à réaliser cette interdiction⁶⁴.

Nous le savons, une œuvre peut avoir un effet de galvanisation - l'art rassemble. Mais l'effet *Werther* montre un effet de foule puissant, dévastateur et destructeur. En effet, cette expression « effet *Werther* » désigne un phénomène de mimétisme qui provoque une hausse de suicides enregistrés après la parution d'un cas de suicide dans les médias. C'est un terme utilisé pour la première fois par le sociologue américain David Phillips en 1974.

Umberto Eco s'interroge sur le fait qui pousse des êtres humains réels à compatir aux souffrances de héros de fiction plus volontiers qu'au sort d'inconnus dans le monde vivant des souffrances réelles. Il conclut que :

« La fiction suggère que peut-être notre vision du monde réel est aussi imparfaite que celle des personnages de fiction. C'est pourquoi des personnages de fiction réussis deviennent des exemples primordiaux pour la condition humaine « réelle ». »⁶⁵

L'influence des médias est aujourd'hui supposée telle que les centres pour le contrôle et la prévention des maladies et l'International Association for Suicide Prevention (IASP), dépendant de l'Organisation mondiale de la santé (OMS), ont depuis édité des guides pratiques à l'intention des journalistes donnant des recommandations pour traiter un cas de suicide.⁶⁶

⁶³ "Goethe, le dernier génie universel?" Jürgen Heizman, Classiques contemporains - Uqac, ND

⁶⁴ David P. Phillips, « The influence of suggestion on suicide : Substantive and theoretical implications of the Werther effect », *American Sociological Review*, vol. 39, juin 1974, p. 340-354

⁶⁵ « Quelques commentaires sur les personnages de fiction » Umberto Eco, SociologieS, Dossiers, Émotions et sentiments, réalité et fiction, 01 juin 2010, <http://sociologies.revues.org/3141>

⁶⁶ Jean-Pierre Tamisier, « Tentatives de suicide par le feu : l'effet de contagion », sur *sudouest.fr*, 17 février 2013, <https://www.sudouest.fr/faits-divers/tentatives-de-suicide-par-le-feu-l-effet-de-contagion-8794459.php>

Le Romantisme : l'établissement d'un mode de vie

Le Romantisme représente un mode de vie, une façon de voir et appréhender la vie, en plus d'être un mouvement littéraire ; le Romantisme met en avant l'expression et la reconnaissance de ses émotions comme outil clé pour mener sa vie.

En relation avec le concept de suicide, le suicide symbolique de Coleridge - la mort créative par l'opium - allait devenir l'une des alternatives romantiques pour ceux qui n'étaient pas destinés à mourir prématurément : Baudelaire était lui aussi opiomane et s'immergeait systématiquement dans les bas fonds ; Rimbaud, qui se qualifiait lui-même de "littératuricide", avait abandonné la poésie à l'âge de vingt ans et termina sa vie comme commerçant en Éthiopie. Et ainsi de suite, à travers une foule de personnages de moindre importance. Pour l'heure, tout ce qui compte, c'est que l'image du poète a radicalement changé avec les romantiques. Il devient une figure condamnée, maudite, son public attend dorénavant cela de lui.

Werther quant à lui, ce martyr de l'amour non partagé et de la sensibilité excessive, a créé un nouveau style international de souffrance :

“There was a Werther epidemic: Werther fever, a Werther fashion – young men dressed in blue tail coats and yellow waistcoats – Werther caricatures, Werther suicides. His memory was solemnly commemorated at the grave of the young Jerusalem, his original, while the clergy preached sermons against the shameful book. And all this continued, not for a year, but for decades; and not only in Germany but in England, France, Holland and Scandinavia as well. Goethe himself noted with pride that even the Chinese had painted Lotte and Werther on porcelain; his greatest personal triumph was when Napoleon told him at their meeting, that he had read the book seven times When the epidemic was at its height some officer said: ‘A fellow who shoots himself for the sake of a girl he cannot sleep with is a fool, and one fool, more or less, in the world is of no consequence.’ There were many such fools”⁶⁷

Avant l'engouement pour Werther, le suicide pour des raisons plus nobles que l'argent était considéré comme une faute de goût ; maintenant, il était plus que disculpé, il était à la mode. La grande explosion de sentiments spontanés, qui a jailli comme un génie d'une bouteille à la fin du XVIIIe siècle, a été justifiée par ses excès mêmes. Ce sont précisément ces excès qui ont démontré la nouvelle liberté par rapport aux restrictions rationnelles, bavardes et poudrées

⁶⁷ Richard Friedenthal, *Goethe: His Life and Times*, London and New York, 1965, pp. 128

de la période classique. Deux suicides - Werther et, d'une manière légèrement différente, Chatterton - sont des modèles du nouveau style de génie :

“The word genius in those days was used frequently and indiscriminately, and it had a derisive secondary meaning: a ‘genius’ was a rather bizarre, haughty young man who made great claims for himself without having proved whether or not such claims were mere arrogance.”⁶⁸

Un élément essentiel de la révolution romantique a été de faire de la littérature non plus un accessoire de la vie - un plaisir et une récréation pour les messieurs qui avaient des moyens - mais un mode de vie en soi. Ainsi, pour le public lecteur, Werther n'était plus un personnage de roman, mais un modèle de vie qui définissait tout un style de sentiments élevés et de désespoir.

Il est dit que « [l]es garçons des quatre coins du monde, costumés à la Werther d'un frac bleu et d'une culotte jaune, effrayants de gaieté, se précipitèrent dans l'autre monde avec un exemplaire du livre dans leur poche »⁶⁹. Selon Antoine Blondin, l'ouvrage ne fait pas l'apologie du suicide mais le provoque par contagion : « il s'agit moins d'une thèse que d'une sollicitation émotive »⁷⁰. Pour l'auteur lui-même, le roman « manifestait les rêves pénibles d'une jeunesse malade, l'expression et l'écho d'un sentiment universel »⁷¹. Le roman échappe à la censure car tout le monde l'avait déjà lu au début du scandale que suscite la vague de suicides qui suit sa publication, donc l'on pouvait penser que cela ne servait à rien de l'interdire. Goethe traînera toute sa vie le boulet d'un roman qui n'aura pourtant servi selon lui qu'à “*débarrasser l'univers d'une douzaine d'imbéciles et de propres à rien, quand les grands de ce monde envoient à la mort des milliers d'hommes d'un trait de plume.*”⁷² Il dira également avoir survécu à son Werther mais que celui-ci suscitera chez lui constamment la peur de replonger dans les états qui a poussé le jeune Goethe à l'écriture du roman en premier lieu.⁷³

⁶⁸Ibid, pp. 130

⁶⁹ Antoine Blondin, cité dans : Moron, Pierre. *Le suicide*. 7e édition, Presses universitaires de France, 2005.

⁷⁰ Ibid

⁷¹ Cité dans : Moron, Pierre. *Le suicide*. 7e édition, Presses universitaires de France, 2005.

⁷² Le geste ultime : essai sur l'énigme du suicide / Pierre Sorel, Jacques Vedrinne, Didier Weber

⁷³ Citation exacte : « la question n'est pas de savoir si un homme est faible ou s'il est fort, mais s'il peut soutenir le poids de ses souffrances... J'ai survécu à mon Werther. Ce livre m'est pénible et je crains toujours d'éprouver à nouveau l'état pathologique où il a pris naissance » - Goethe, dans une lettre à son ami Albert, cité dans “Suspendre le temps : Notes 20 une mortelle tentation”, Martine Menes, p.135. Morel, Geneviève, and Darian Leader. *Clinique du suicide*. Érès, 2010.

Il peut être dit que *Werther* influence toute la création romanesque européenne pendant plusieurs décennies qui suivent sa publication, ce qui rend l'ouvrage incontournable tant pour la littérature du suicide que pour la littérature romantique du XIX^{ème} siècle dans son ensemble.

3. Une tentative de théorisation du phénomène : deux écoles théoriques.

a) L'école psychiatrique

Lorsque l'on aborde l'étude du suicide, deux écoles s'opposent, chacune avec une thèse sur la détermination de se suicider : l'une psychiatrique, cherchait un principe d'explication dans l'individu ; l'autre sociologique dans le milieu social.

Selon Esquirol, chef de la doctrine psychiatrique (1838),

« Il n'est d'individus qui n'ait eu des idées de suicide, et même le désir de se précipiter lorsqu'il s'est trouvé sur un lieu élevé, ou auprès d'une croisée, ou de se noyer lorsqu'il passait sur un pont. L'homme n'attend à ses jours que dans le délire et tous les suicidés sont des aliénés. »⁷⁴

Cette théorie est alors adoptée par la plupart des psychiatres, certains en élargissant par ailleurs encore ses frontières au point qu'Achilles Delmas (1932) retrouvant parmi les suicidés 90% de cyclothymiques et 10% d'hyperémotifs en arrivait à conclure « qu'il fallait être plus ou moins fou pour se suicider »⁷⁵. Moins dogmatiques, d'autres auteurs admettent que tous les suicidants ne sont pas des malades mais que dans le moment de l'acte en lui-même ils se trouvent dans un état affectif émotionnel qui peut être qualifié de pathologique.

La doctrine psychiatrique, comme nous pouvons nous en douter, avec ses catégorisations brutes, n'est plus réellement à l'ordre du jour. Une étude psychologique du suicide, du suicidé et du suicidant, peut alors être envisagée, ainsi qu'une thèse sociologique, qui lie le milieu social aux causes du suicide.

Selon Jean Paul Sartre, la mort peut même être qualifiée d' « absurde parce qu'elle ne peut faire l'objet d'aucun projet. » Il poursuit sa pensée comme suit :

« Qu'est-ce que la vie sinon une possibilité d'avenir, une attente ? Elle possède par essence un pouvoir d'auto métamorphose qui fait qu'elle se définit comme un 'pas encore'. En un mot la 'conscience', le 'pour soi', en tant que projet d'avenir, réclame toujours un après »⁷⁶

⁷⁴ Cité dans : Moron, Pierre. *Le suicide*. 7e édition, Presses universitaires de France, 2005.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

En d'autres mots, choisir la mort c'est abandonner sa conscience et choisir de ne plus avoir d'autres choix.

La période de réflexion, de mûrissement, qui a précédé le geste, qui est le plus souvent indiscernable de l'extérieur, le psychiatre l'appellera dépression, conscience morbide, dissolution de la conscience ; mais au delà de ces mots, il cherchera à préciser le vécu du suicidant. Le plus souvent, ce dernier apparaît comme un être isolé. **En effet, « on se suicide lorsqu'une situation vécue est éclatée, lorsque la vie elle même n'apparaît plus totalisable.** Le suicide serait l'ultime réaction de l'isolé pour ressaisir le contact éclaté, même au prix de l'anéantissement. »⁷⁷

Gabriel Deshaies, quant à lui, fait ressortir trois mouvements dans celui du suicide, auxquels vous accédez par ces trois différentes portes :

- **la porte de secours**, le « je veux mourir » signifie en réalité « **je veux fuir** ». La mort n'est pas une fin mais un moyen de quitter la vie.
- **la porte de sortie**, le « je veux mourir » signifie ici « **je refuse de vivre** ».
- **la porte d'entrée**, mouvement d'attrait, de propulsion, un « je veux mourir » plus littéral que nous pouvons également pousser jusqu'à « **j'ai soif de la mort** ».

En revanche, si le sujet est moins engagé dans la situation, s'il la vit de manière moins intense, « je veux mourir » fera plutôt place à « il faut vivre autrement ».⁷⁸

Une notion distendue du temps est également à l'œuvre chez le suicidant : sa conscience anéantit le concept d'avenir, celui-ci est vide. Il n'y a rien à attendre et l'avenir disparaît. Le temps vécu meurt et le passé s'écrase contre ce mur de vide qu'est devenu l'avenir ; il se condense. Mathé et Quidu soulignent cette impression globale de rétrécissement du temps.

b) L'école sociologique : Durkheim et la création d'un champs d'étude

Il est difficile, si ce n'est impossible, d'aborder la théorisation du suicide sans mentionner Emile Durkheim et son ouvrage *Le Suicide : étude de sociologie*, publié en 1897. Beaucoup suivront le chemin tracé par les pas de Durkheim, celui de l'étude sociologique du suicide, mais Durkheim reste le premier à avoir ainsi abordé le sujet. Plus qu'être pionnier en la

⁷⁷ Cité dans : Moron, Pierre. *Le suicide*. 7e édition, Presses universitaires de France, 2005.

⁷⁸ Ibid.

matière, Christian Baudelot ira même jusqu'à affirmer que « [c]ent ans après, Emile Durkheim demeure l'un des rares sociologues à avoir fait une découverte »⁷⁹

Durkheim utilise et se base sur les statistiques pour affirmer ou infirmer les théories déjà existantes sur le suicide et ses causes ou bien pour en instaurer de nouvelles. Mais tout d'abord, dans son introduction, il se veut donner la définition du suicide qu'il va par la suite utiliser pour délimiter ses travaux.

« On appelle suicide tout cas de mort qui résulte directement ou indirectement d'un acte positif ou négatif, accompli par la victime elle-même et qu'elle savait devoir produire ce résultat. » (p. 5)

C'est également dans son introduction qu'il met en lumière, afin de justifier l'usage de statistiques, l'importance de considérer le suicide, non comme un acte individuel, mais comme un fait social et d'en considérer l'ensemble.

« Si, au lieu de n'y voir que des événements particuliers, isolés les uns des autres et qui demandent à être examinés chacun à part, on considère l'ensemble des suicides commis dans une société donnée pendant une unité de temps donnée, on constate que le total ainsi obtenu n'est pas une simple somme d'unités indépendantes, un tout de collection, mais qu'il constitue par lui-même un fait nouveau et sui generis, qui a son unité et son individualité, sa nature propre par conséquent, et que, de plus, cette nature est éminemment sociale. » (p. 8)

Une fois les délimitations de son travail établies, Durkheim divise son ouvrage en trois livres : le premier sur les facteurs extra-sociaux, le deuxième sur les causes sociales et types sociaux et le dernier sur le suicide en tant que fait social en général et en relation avec les autres faits sociaux.

Dans le premier livre, il examine les facteurs extra-sociaux et déconstruit un certain nombre d'idées reçues ou de théories sur le suicide. Tout d'abord, il expose les quatre types de suicides ayant traits à une aliénation mentale, décrits par le dictionnaire de médecine :

- le suicide maniaque, qui fait suite à des hallucinations (par exemple, un ordre divin de se suicider. Il ne s'agit pas d'hallucinations qui enlève au suicidant la connaissance de ce qu'il fait et ses conséquences.)
- le suicide mélancolique, lié à une forte dépression et des pensées sombres. Le suicidant ne peut pas plus apprécier ce qui l'entoure.

⁷⁹ Baudelot, Christian, et Roger Establet. *Durkheim et le suicide*. Cairn, 2014, p. 109

- le suicide obsessionnel qui s'illustre par une pensée obsessionnelle du suicide, qui ne quitte pas le malade jusqu'au passage à l'acte.
- le suicide impulsif ou automatique, qui s'apparente au type précédent mais plus impulsif : le malade ne peut pas résister à la pensée suicidaire et l'exécute de suite.

Pour conclure, selon ces quatre types, soit le suicide est dénué de tout motif, soit les motifs demeurent imaginaires. Cependant, beaucoup de suicides échappent encore à ces deux catégories.

Durkheim se penche ensuite sur l'influence des « races » et de l'hérédité. Il commence par admettre que celle-ci est difficile à établir car la définition de race en elle-même est bancal. Cela dit, en Europe, il existe quatre types d'individus (pour la clarté du chapitre, il les appellera « races ») :

- le type germanique,
- le type celto-romain,
- le type slave,
- et le type ouralo-altaïque (donné à titre historique mais trop peu nombreux pour une étude statistique)

En revanche, à l'intérieur de ces types, les groupes qui les composent ne contribuent pas de manière égale au taux de suicide.

L'hérédité selon Durkheim constitue ici une théorie bancal, à part peut être dans le cas d'une hérédité d'un terrain favorable au suicide mais le suicide lui-même n'est pas héréditaire. Cela dit, s'il n'est pas héréditaire, il en reste « contagieux » selon le sociologue.

Il est remarqué que le suicide est rare chez l'enfant, et il connaît une croissance continue au fur et à mesure de l'avancement de l'âge, avec un pic dans la dernière ou avant dernière période de la vie.

Autre cause extra-sociale explorée, le suicide, selon les statisticiens italiens Ferri et Morselli, serait un effet de l'influence mécanique de la chaleur sur les fonctions cérébrales. Durkheim objecte ici que cette théorie suppose que l'antécédent psychologique constant du suicide est un état d'excitation extrême, alors qu'en fait il est fréquemment précédé d'une dépression ; et, en tout cas, que le taux de suicide est en baisse en juillet et en août, et ne varie donc pas régulièrement avec la température.

La part proportionnelle de chaque mois dans le nombre total des suicides annuels est parfaitement parallèle à la durée moyenne du jour à la même époque de l'année⁸⁰. Le suicide est plus fréquent le jour que la nuit, le matin et l'après-midi qu'à midi, et les jours de semaine que les week-ends (sauf une augmentation des suicides féminins le dimanche). Dans tous les cas, observe Durkheim, le suicide augmente dans les mois, les jours de la semaine et les heures de la journée où la vie sociale est considérée comme la plus active, et diminue lorsque l'activité collective décline. Durkheim suggère donc que le suicide est la conséquence de l'intensité de la vie sociale.

La dernière cause extra-sociale examinée par Durkheim est celle de l'imitation, qui, selon lui est mot sur-employé et qui désigne donc trop de choses. Afin de pouvoir se pencher sur le phénomène, il en donne alors sa définition :

« Il y a imitation lorsque l'antécédent immédiat d'un acte est la représentation d'un acte semblable, précédemment accompli par quelqu'un d'autre ; sans qu'aucune opération mentale, explicite ou implicite, portant sur la nature intrinsèque de l'acte reproduit, n'intervienne entre la représentation et l'exécution. »

Si le suicide était en grande partie dû à l'imitation, dans ce cas, cela devrait se voir dans la répartition géographique des suicides, hors ce n'est pas le cas.

Durkheim conclut que l'imitation pousse au suicide ceux qui avaient déjà un terrain prédisposé. En d'autres termes : l'imitation ne fait qu'exposer la cause génératrice de l'acte - elle n'est pas la cause réelle de suicides, elle en expose les causes sociales.

La conclusion de ce livre premier est équivoque et mène au second : les causes du suicide sont fondamentalement sociales. Cependant, il n'existe pas qu'un seul suicide mais plusieurs types, que Durkheim va ici énumérer et explorer.

Le suicide égoïste

Le premier type de suicide est également selon Durkheim celui qui fait le plus de victimes. L'Homme est un animal social et requiert une société pour entretenir cet aspect social si nécessaire à sa survie. Le suicide égoïste présuppose une dissolution de cette société ou tout du moins du lien qui lie l'individu à cette société. Durkheim, dans *De la Division du travail social* (1893), décrira ce lien comme suit :

⁸⁰ Durkheim, Émile, et Serge Paugam. *Le suicide: étude de sociologie*. 14e édition "Quadrige", Presses universitaires de France, 2013, p. 97, tableau XIII.

« L'homme social se superpose à l'homme physique. L'homme social présuppose nécessairement une société qu'il exprime ou sert. Si celle-ci se dissout, si nous ne pouvons plus la sentir dans son existence et son action autour de nous et au-dessus de nous, tout ce qui est social en nous est privé de tout fondement objectif... Nous sommes donc privés de raisons d'exister : car la seule vie à laquelle nous pouvions nous accrocher ne correspond plus à rien de réel ; la seule existence encore fondée sur la réalité ne répond plus à nos besoins... Il n'y a donc plus rien à quoi s'accrocher pour nos efforts, et nous les sentons se perdre dans le vide. »

Le suicide varie donc inversement au degré d'intégration des groupes divers (Durkheim mentionne notamment les groupes religieux, domestiques et politiques) dont l'individu fait partie ; en bref, à mesure qu'une société s'affaiblit ou se désintègre, l'individu dépend moins du groupe, dépend davantage de lui-même et ne reconnaît pas de règles de conduite autres que celles fondées sur les intérêts privés.

« L'individualisme excessif n'a pas seulement pour résultat de favoriser l'action des causes suicidogènes, il est, par lui-même, une cause de ce genre. »⁸¹

Durkheim a appelé cet état d'individualisme excessif, l'égoïsme, et le type particulier de mort auto-infligée qu'il produit, le suicide égoïste.

En d'autres termes, Durkheim introduit le concept d'intégration. Le groupe dont il va le plus prendre comme exemple sera la sphère familiale : la famille relie fortement les uns aux autres les individus qui la composent ; elle les intègre et, du même coup, les protège.

La famille fournit un modèle réduit de la société dans son ensemble : une société n'existe que dans la mesure où elle maintient son unité contre les différences individuelles. L'intégration est une fonction fondamentale, au sens biologique du terme.

Le suicide altruiste

Mais si une individuation excessive conduit ainsi au suicide, il en va de même d'une individuation insuffisante : ainsi, chez les peuples que Durkheim appellera « primitifs », on trouve plusieurs catégories de suicides, les hommes au seuil de la vieillesse, les femmes à la mort de leur mari, les fidèles et les serviteurs à la mort de leur chef, dans lesquels la personne se tue parce que c'est son devoir. Un tel sacrifice, selon Durkheim, est imposé par la société à des fins sociales ; et pour que la société puisse le faire, la personnalité individuelle doit avoir peu de valeur, un état que Durkheim a appelé l'altruisme, et dont le mode correspondant de mort auto-infligée a été appelé le suicide altruiste obligatoire.

⁸¹ Durkheim, Émile, et Serge Paugam. *Le suicide: étude de sociologie*. 14e édition "Quadrige", Presses universitaires de France, 2013. p223-4.

Mais des suicides altruistes se produisent chez des peuples dit 'plus civilisés', chez les premiers martyrs chrétiens et chez les révolutionnaires français, et dans la société française contemporaine, insiste Durkheim, il existe même un « milieu spécial » dans lequel le suicide altruiste est chronique : le suicide dans l'armée représente donc une survivance évolutive de la morale des peuples primitifs. Dans l'armée, le collectif prévaut sur l'individu, ce qui prive en conséquence celui-ci de sa valeur - c'est l'état d'altruisme, décrit par Durkheim.

« Sous l'influence de cette prédisposition, le soldat se tue pour la moindre déception, pour les raisons les plus futiles, pour un refus de permission, pour une réprimande, pour une punition injuste, pour un arrêt dans l'avancement, pour une question de point d'honneur, pour un accès de jalousie passagère ou même, tout simplement, parce que d'autres suicides ont eu lieu sous ses yeux ou à sa connaissance. »⁸²

Le suicide anémique

Le suicide égoïste et le suicide altruiste, comme nous l'avons vu, sont les conséquences respectives de l'intégration insuffisante ou excessive de l'individu dans la société à laquelle il appartient. Mais outre l'intégration de ses membres, une société doit également contrôler et réguler leurs croyances et leur comportement ; et Durkheim insiste sur le fait qu'il existe une relation entre le taux de suicide d'une société et la façon dont elle remplit cette importante fonction régulatrice. Les crises industrielles et financières, par exemple, augmentent le taux de suicide, un fait généralement attribué au déclin du bien-être économique que ces crises produisent. Mais la même augmentation du taux de suicide, observe Durkheim, est produite par une crise qui aboutit à la prospérité économique :

« Toute rupture d'équilibre, alors même qu'il en résulte une plus grande aisance et un rehaussement de la vitalité générale, pousse à la mort volontaire. »⁸³

Lorsque la société est perturbée par une crise, son échelle est modifiée et ses membres sont reclassés en conséquence ; dans la période de déséquilibre qui s'ensuit, la société est temporairement incapable d'exercer sa fonction régulatrice, et l'absence de contraintes imposées aux aspirations humaines rend le bonheur impossible. Cela explique pourquoi les périodes de désastre économique, comme celles de prospérité soudaine, s'accompagnent d'une augmentation du nombre de suicides, et aussi pourquoi les pays longtemps plongés

⁸² Durkheim, Émile, et Serge Paugam. *Le suicide: étude de sociologie*. 14e édition "Quadrige", Presses universitaires de France, 2013. p. 260-1.

⁸³ Ibid, p. 271.

dans la pauvreté ont bénéficié d'une immunité relative contre la mort auto-infligée. Durkheim a utilisé le terme « anomie » pour décrire cette condition temporaire de dérégulation sociale, et le suicide anémique pour décrire le type de mort auto-infligée qui en résulte.

Une classification non hermétique.

Durkheim propose donc ici une classification étiologique des suicides selon leurs causes, ainsi qu'une classification « morphologique » basée sur leurs effets ou manifestations spécifiques. Par exemple, des suicides comme celui de Raphaël de Lamartine, commis dans un état de mélancolie morbide, sont considérés comme le résultat et l'expression du suicide égoïste. De même, les suicides épicuriens, caractérisés par une indifférence joyeuse, sont commis par ceux qui, ne trouvant plus de plaisir dans la vie, ne voient aucune raison de la prolonger.

Le suicide altruiste se caractérise par la conviction tranquille de remplir son devoir, ou par un élan de foi et d'enthousiasme. En revanche, le suicide anémique, tout aussi passionné, exprime un sentiment de colère et de déception face à des aspirations non comblées.

Le suicide fataliste, une autre catégorie identifiée par Durkheim, est rare et se produit généralement dans des sociétés très réglementées où les individus se sentent opprimés par des normes et des attentes excessives. Cela peut se produire lorsque les individus estiment qu'ils n'ont aucune marge de manœuvre ou de contrôle sur leur propre vie, ce qui peut conduire à un sentiment d'impuissance et de désespoir.

Selon Durkheim, ces catégories distinguées ne sont toutefois pas mutuellement exclusives. Un individu peut présenter des caractéristiques de plusieurs types de suicide, et la situation peut évoluer avec le temps. Par exemple, un individu peut initialement envisager le suicide pour des raisons égoïstes, mais finalement le perpétrer pour des raisons altruistes.

Durkheim : un résultat fiable ?

Enfin, il est important de rappeler que la compréhension et l'interprétation du suicide sont profondément ancrées dans le contexte culturel et social. Ce qui est considéré comme un suicide dans une culture peut ne pas être reconnu comme tel dans une autre. C'est notamment

l'un des contre-arguments avancés par Jack Douglas : il n'existe pas de définition universelle du suicide ; celle-ci diffère selon les époques, les lieux et les groupes sociaux. En outre, la stigmatisation sociale associée au suicide peut également influencer la manière dont il est signalé et enregistré, ce qui peut à son tour affecter notre compréhension du phénomène. Ce qui nous mène au deuxième et troisième point de Douglas : il est impossible de tenir une comptabilité exacte du phénomène, par ailleurs il existe différentes sources statistiques qui ne coïncident pas entre elles. D'où le point d'honneur que Durkheim a mis à donner la définition sur laquelle il se basait pour son étude. Cependant, Durkheim fait une confiance aveugle aux chiffres qu'il utilise et qu'il avance - aucune marge d'erreur ne semble nous être présentée et c'est bien là la faiblesse de son entreprise. En revanche, la démarche sociologique est à noter et les résultats, bien que peu fiables, nous interpellent et nous permettent une remise en question du système sociétal dans lequel nous vivons, malgré les plus de cent ans qui nous séparent de la date de publication initiale de *Suicide*.

c) Nos adolescents, touchés en masse par ce phénomène

Enfin, cela nous amène à la situation contemporaine du suicide, y compris chez les adolescents et les théories naissant sur le sujet. En effet, les chiffres effarants concernant le suicide adolescent poussent les théoriciens à se pencher de plus en plus sur cette problématique : aujourd'hui, en France, le suicide est la deuxième cause de mortalité parmi les jeunes de 15-24 ans (bien que le taux ait diminué de moitié entre 2000 et 2017).

Parmi les adolescents montrant des conduites suicidaires, nous constatons plus de filles que de garçons, avec également des différences dans ces conduites : les filles seraient plus enclines à réaliser des tentatives, à parler de leur souffrance mais aussi à les exprimer à travers les atteintes faites à leur corps ; les garçons, quant à eux, auraient des comportements plus violents, notamment par le recours à des addictions ou gestes conduisant au suicide.

Dans les théories les plus récentes, qui agissent ici en miroir des premières remarques de Durkheim, on constate l'importance du lien social et de sa rupture éventuelle qui est généralement au cœur de la détresse des suicidants. Ce lien social, selon Serge Paugam, est représenté par l'importance du « compter sur » et « compter pour ». Nous pouvons compter « sur » nos proches et sur leur soutien mais il est également important, notamment dans le cas des adolescents, qu'ils sachent qu'ils comptent « pour » eux également. Que leurs proches les considèrent en tant que personnes et qu'ils ont une valeur à leurs yeux.

Ces jeunes seraient isolés des adultes ce qui a pour conséquence qu'ils ressentent comme plus difficile le fait de demander de l'aide, sans mentionner le fait que le repérage du mal-être par les adultes intervient souvent tardivement. Les chiffres sont alarmants : deux tiers des adolescents souffrant d'un épisode dépressif n'auraient recours à aucun soin. Or les adolescents, dont la personnalité est encore en construction, sont particulièrement à risque et en proie à des situations de mal-être, parfois aggravées par des comportements à risque.

Dans un certains nombres de cas, il s'agit d'une souffrance accumulée en couches successives pendant des années puis « cristallisée » par des événements déclencheurs. Le mal-être est parfois lié à une souffrance dans l'enfance dûe à un contexte familiale instable. Dans d'autres cas, la souffrance psychique est développée à l'adolescence, dans un contexte où des éléments diffus pèsent sur le jeune (changements corporels, identitaires, sexuels, difficultés scolaires et problématique d'orientation et de choix de vie), dans cette période survient un événement ou une série d'événements difficiles à vivre qui constituent un déclencheur (séparation/conflit des parents, décès, ruptures amicales ou amoureuses, harcèlement scolaire...). Selon David Le Breton, « le suicide n'est pas forcément lié à des circonstances précises. Il était là, lové au cœur de l'existence, comme une fissure qui ne cessait d'élargir mais de façon insensible. »⁸⁴ Il poursuit en jugeant les motifs d'un suicide comme « inextricables, car ils mêlent trop de liens, trop de résonances secrètes, trop de blessures ou de vaines attentes, trop de silence. » Un trop-plein à la fois de blessures, ainsi que de silence autour de celles-ci.⁸⁵

De manière un peu plus exceptionnelle, il est possible qu'un seul événement puisse être identifié par le jeune comme point de départ d'une souffrance jusque-là inexistante : c'est le cas des agressions sexuelles et/ou viols. Si mal compris, ignoré ou nié, cela ajoute un facteur aggravant auprès du suicidant, ce qui est par ailleurs le cas de Hannah Baker dans *13 Reasons Why*, ce que nous verrons ensuite.

Le passage d'une souffrance profonde aux premières idéations suicidaires se fait par le ressenti d'une souffrance psychique insupportable - qui doit s'arrêter -, d'autre part par la conviction que cette souffrance durera toujours, la seule issue possible serait donc la mort. Nous pouvons donc penser que c'est moins la situation actuelle du jeune que la perception qu'il a de sa situation et des perspectives qui s'offrent à lui qui détermine sa fin.

Bien que certains jeunes parviennent « objectivement » à identifier le caractère nuisible de certaines relations ou l'impact de certains événements qui les ont affectés, s'ils ne voient pas

⁸⁴ Le Breton David, « Significations du suicide : esquisse anthropologique », Frédéric Rognon (dir.). *Penser le suicide: actes du colloque international et interdisciplinaire tenu à Strasbourg les 17 et 18 novembre 2016*. Presses universitaires de Strasbourg, 2018, p. 13.

⁸⁵ Ibid.

la possibilité d'agir sur ces événements, la compréhension n'apporte pas de perspective d'amélioration de son état psychique.

Certains jeunes voient une amélioration si un diagnostic de pathologie psychique est posé. Comme le formule ici Valentin, un des jeunes interrogés lors d'une enquête : « Le cerveau. Quand ça déconne là-haut, on peut guérir de tout »⁸⁶. Cela sous-entend une solution possible, une guérison éventuelle.

Pour autant, une telle annonce peut être mal vécue par le jeune : la maladie peut apparaître au contraire comme une fatalité, que les jeunes ne saisissent pas et dont le suivi reçu peut être jugé inutile, ce qui engendre une difficulté à se projeter dans un « mieux-être » durable.

Une difficulté qui se pose également au sujet du mal-être vécu par les plus jeunes est une incapacité à verbaliser le problème, voire une volonté de dissimulation : iels portent un masque, donnent le change aux yeux des autres. Cela repose sur plusieurs craintes : la peur de paraître plus faible que ses camarades, la peur du rejet de ceux-ci, la peur d'inquiéter ou de blesser ses proches ou tout simplement un doute quant à la légitimité de leur mal-être. Tout ceci semble mener à une conclusion bien commune parmi les adolescents : « il vaut mieux que je me taise. » Une volonté de dissimulation d'autant plus forte chez les jeunes garçons, influencés par une masculinité toxique qui voudrait que les « vrais » hommes ne souffrent pas ou ne se laissent pas aller à partager leur douleur ou mal-être.

Le déni de la souffrance morale peut se manifester par une dédramatisation, une méconnaissance, ou une banalisation de celle-ci - autant de la part du suicidant, de la famille qui ne voit qu'une crise d'ado, des professionnels décrits comme neutres, non compréhensifs voire indifférents.

Certains éléments de comportements peuvent être témoins du mal-être, malgré la tentative de dissimulation de celui-ci, y compris : un submergement émotionnel, une progression de l'isolement et parfois des conduites auto-agressives.

L'importance du lien aux autres est indéniable mais il est également crucial qu'une solidification ainsi qu'un lien s'opèrent entre les différents mécanismes d'aide afin que ceux-ci soient plus pertinents et plus efficaces.

Nous avons ici recueilli une base claire et solide pour l'analyse des trois autres romans qui composent notre corpus - une base sociologique, littéraire ainsi qu'une contextualisation sur

⁸⁶ *Derrière les masques, la souffrance mentale des jeunes: construire du lien pour prévenir les idées suicidaires* (dir. Cynthia Morgny, Pierre Chalmeton, Bérénice Lambert, Céline Leclerc). Presses de l'École des hautes études en santé publique, 2022.

le suicide et sa place dans notre société actuelle. Nous tâcherons par la suite de lier les éléments ici fournis aux romans du XXI^{ème} siècle sur lesquels nous allons maintenant nous pencher : pour tenter de déterminer si ceux-ci proposent une lecture sociologique du suicide en tant que phénomène sociale.

II) La représentation sociologique du suicide dans la littérature contemporaine

1. L'imagerie et les descriptions crues dans *A Little Life*

A Little Life, en français *Une vie comme les autres*, dépeint pourtant une vie qui n'est justement pas comme les autres. Le roman, écrit par l'autrice américaine Hanya Yanagihara, est publié en 2015 et connaît un succès immédiat, avec notamment des nominations pour le Man Booker Prize en 2015, pour le US National Book Award en 2015, pour le Bailey Women's Prize en 2016 et la victoire du British Book Industry Award for Fiction en 2016. Il est décrit par la critique comme "astonishing" (*Independent*), "extraordinary" (*Daily Express*), "devastating" (*Observer*) et un "masterwork" (*San Francisco Chronicle*).

Dans *A Little Life*, nous suivons Jude et son entourage au gré des années. Le groupe central est composé de quatre amis : Jude St Francis, Willem Ragnarsson, Jean Baptist "JB" Marion et Malcolm Irvin. Nos quatre protagonistes se rencontrent à l'université, où ils partagent un dortoir et se rapprochent rapidement. Une amitié les lie à présent et au travers de ce groupe de jeunes hommes, nous voyons l'exploration du thème de l'amitié, en particulier l'évolution de celle-ci au gré de celle des individus partageant cette amitié.

a) La description de la jeunesse traumatique de Jude et, plus tard, de sa relation abusive

Pendant que les autres se confient, Jude reste silencieux et par conséquent mystérieux. Ses amis se posent des questions tout en n'osant pas les verbaliser - qui est donc ce jeune homme, toujours habillé de manches longues même sous la chaleur des mois d'été et à qui ses jambes blessées donne une démarche singulière ? Malgré les années qui passent, les non-dits stagnent entre Jude et ses amis, ceux-ci ferment les yeux sur leurs doutes et leurs peurs, pour éviter que le jeune Jude se renferme sur lui-même.

Malgré l'ignorance des autres personnages, l'enfance qui aura valu à Jude ses cauchemars et mécanismes de défense est révélée au lecteur au fur et à mesure . Nous apprendrons que ce sont ces traumatismes qui guideront le reste de sa vie, y compris le choix de sa carrière - il

choisit le droit pour avoir les outils pour se défendre si jamais un jour son passé devait le rattraper.

Son enfance au monastère

Cette enfance pour le moins difficile commence en tant qu'orphelin abandonné, recueilli ensuite par les membres d'un monastère et ce sont ces moines qui élèveront et éduqueront Jude. Jude passe une enfance au monastère ponctuée de tâches ingrates auxquelles s'ajouteront des abus moraux, physiques et sexuels. Jude connaîtra les coups comme punition, et les viols deviendront réguliers, presque quotidiens.

Le moment que Jude considère comme point de départ de la décadence que va subir sa vie est celui où il se laisse aller à voler des biscuits dans le garde manger du monastère - il se fera attraper et c'est après que les sévices corporels survinrent.

“After that, after he was caught, he was made to go to Father Gabriel’s office every night and take off his clothes, and the father would examine inside him for any contraband.” (p. 149)

Ces examens furent répétés chaque soir par Father Gabriel puis leur cadence augmenta pour inclure des examens similaires par Brother Peter en milieu de journée. En plus des blessures que Jude commençait alors à s'auto-infliger, les moines étendirent également les sévices corporels à des coups, ainsi qu'un langage démonisant Jude, le traitant de monstre dont ils souhaitaient la mort :

“They **hit** him with whatever they could find, they started keeping a belt looped on a nail on the schoolroom wall, they took off their sandals and **beat** him for so long that the next day he couldn't even sit, they called him a **monster**, they **wished for his death**, they told him they should have left him on the garbage bag. And he was grateful for this, too, for their help exhausting him, because he couldn't lasso the beast himself and he needed their assistance to make it retreat, to make it walk backward into the cage until it freed itself again.” (p. 149)

Il ne désapprouve pas le langage des moines et désigne cette rage intérieure qui l'anime comme une bête sauvage qu'il n'arrive pas à dompter ou contrôler - presque comme un monstre, ce pourquoi il ne pense pas à dénoncer les noms que lui donnent les moines. Il se décrit lui-même comme possédant une dualité qui l'effraie et commence par ailleurs à chercher la confrontation avec les moines - tout pour pouvoir tomber dans l'inconscience qui tourne pour lui à l'insouciance. Ce qu'il lui est infligé lorsqu'il est inconscient est presque une chose qu'il peut ignorer :

“Sometimes he was hit hard enough so that he lost consciousness, which is what he began to crave: that blackness, **where time passed and he wasn't in it**, where things were done to him but he didn't know it.” (p. 150)

Il se décrit lui-même comme “so ceaselessly dirty, so soiled, as if inside he was a rotten building” (p. 150). Il continue en peignant l'image d'une église abandonnée : “the beams speckled with mold, the rafters splintered and holey with nests of termites, the triangles of white sky showing immodestly through the ruined rooftop” (p. 150). Les descriptions sont vivides et le lecteur s'y croirait presque. La raison derrière le choix d'une église abandonnée comme bâtiment auquel se comparer peut être multiple : comme le dit Jude lui-même, il ne sort que très peu du monastère et cela peut paraître logique qu'une ancienne église puisse faire l'objet d'une visite de la part de moines, peut-être pendant une leçon, pour montrer à Jude une partie d'histoire, d'histoire de leur religion ou bien pour une question d'appréciation de l'architecture ; ou bien (les deux raisons peuvent coexister simultanément) il se compare à une église abandonnée car, tout comme l'église, il est désormais déserté de toute foi religieuse. La religion ne l'anime plus, si tenté que cela ait jamais été le cas.

Une échappatoire possible ?

Alors que tous les moines semblent profiter de Jude ou attenter à son corps sous diverses formes, un seul paraît considérer Jude comme un enfant, un être méritant bonheur et joie. Brother Luke est présenté comme parallèle et contraire aux autres moines : tant dans ses actions et interactions avec Jude que dans les sentiments qu'il suscite chez le jeune garçon :

“With Luke, he was a different person. To the other brothers, he was a burden, a collection of problems and deficiencies [...] But to Brother Luke, he was smart, he was quick, he was clever, he was lively.” (p. 373)

Brother Luke fait ressentir à Jude des émotions qu'il ne pensait jamais ressentir ; il lui promet une échappatoire et se place comme solution aux problèmes de Jude (si l'on peut simplement appeler cela des problèmes). Il se pose en figure rassurante et, plus important encore, aimante.

“ “Jude—what they do to you: it's not right. They shouldn't be doing that to you; they shouldn't be hurting you,” and he almost started crying again. “I would never hurt you, Jude, you know that, don't you?” ” (p. 375)

“[Y]ou deserve to be with someone who loves you. Like me. If you were with me, I'd never hurt you. We'd have such a wonderful time.” (p. 376)

Pour la première fois, Jude entend mériter quelque chose de positif, quelque chose de mieux que la vie au monastère. Luke lui raconte en long et en travers une vision idéale de la vie qu'il se propose de donner à Jude si bien que ce dernier se retrouve "**intoxicated** by Luke's stories" (p. 377). L'utilisation de cette métaphore place Luke comme drogue ou poison - une illusion qui paraît douce mais qui avait le pouvoir de le tuer à la longue.

Brother Luke se révèle : viols et prostitution forcée.

Brother Luke s'enfuit donc du monastère avec un jeune Jude qui ne devait pas être plus âgé que neuf ans. Après avoir expliqué à Jude la nécessité de gagner plus d'argent afin de pouvoir construire la cabane dans les bois qui le faisait rêver depuis des mois, celui-ci expose (ou plutôt impose) l'idée suivante : utiliser le savoir-faire de Jude en tant qu'objet sexuel pour en faire une prostitution qui leur rapporterait gros. Il expose la chose sous l'angle suivant : il s'agissait d'une chose **nécessaire** et **temporaire**, une simple étape supplémentaire afin d'atteindre la vie rêvée dont ils avaient tant parlé.

Lorsque Brother Luke commence par lui parler de la possibilité d'un travail, Jude est heureux de pouvoir contribuer et énumère ce qu'il sait faire pendant presque 3 paragraphes - il se montre comme un jeune garçon volontaire et déterminé. Mais Brother Luke répond finalement :

"You're going to do what you did with Father Gabriel and a couple of the brothers," he said, and then, slowly, he understood what Luke was saying, and he stepped back toward the bed, everything within him seizing with fear. "Jude, it's going to be different now," Luke said, before he could say anything. "It'll be over so fast, I promise you. And you're so good at it. And I'll be waiting in the bathroom to make sure nothing goes wrong, all right?" He stroked his hair. "Come here," he said, and held him. "You are a wonderful kid," he said. "**It's because of you and what you're doing that we're going to have our cabin, all right?**" Brother Luke had talked and talked, and **finally, he had nodded.** (p. 398)

La gratitude qu'éprouve Jude envers Brother Luke, ainsi qu'une certaine naïveté, le pousse à croire l'ancien moine et à lui faire confiance. Ce dernier précise qu'il choisira lui-même les clients et sera en permanence dans la salle de bain adjacente pour s'assurer qu'aucun mal ne soit fait à Jude, qu'aucun acte préalablement interdit ne soit infligé. La garantie d'une protection éventuelle donne un sentiment superficiel de sécurité à Jude - cela ne pouvait pas mal tourner, tant que Brother Luke se trouvait derrière cette simple porte, c'était une garantie auquel il s'accrochera longtemps dans les années qui suivirent.

Car, en effet, malgré la promesse de quelques mois à peine de ce système, il s'agira bien d'années entières lors desquelles Jude passera le reste de son enfance et une partie de son adolescence à se prostituer sous l'aile de Brother Luke, sous la couverture d'un rêve, d'une vision d'avenir qui se brisera vite.

Lorsque Brother Luke demande à Jude s'il l'aime, une part de lui sait qu'il ne devrait pas aimer le moine - car ce que celui-ci lui infligeait était mal.

“And yet something else told him that he shouldn't love Brother Luke, that the brother had done something to him that was wrong. But he hadn't. He had volunteered for this, after all; it was for the cabin in the woods, where he would have his own sleeping loft, that he was doing this. And so he told the brother he did.” (p. 399)

Finalement Jude, malgré son pressentiment, se convainc qu'il avait cherché tout cela, qu'il s'était porté volontaire pour travailler et gagner de l'argent - bien qu'il n'avait à ce moment-là aucune idée de comment il serait forcé à gagner cet argent. Il se rassure et se rappelle le rêve et le projet de la cabane dans les bois... la lumière au bout du tunnel.

C'est alors que Brother Luke demanda à Jude de dormir dans le même lit, nus, sous prétexte que c'est ce que l'on faisait lorsque l'on était amoureux.

“Then Brother Luke had explained to him that **when two people loved each other as much as they did, that they slept in the same bed, and were naked with each other**. He hadn't known what to say to this, but before he could think of what it might be, Brother Luke was moving into bed with him and taking off his clothes and then kissing him. He had never kissed before—Brother Luke didn't let the clients do it with him—and he didn't like it, didn't like the wetness and the force of it. “Relax,” the brother told him. “Just relax, Jude,” and he tried to as much as he could.

The first time the brother had sex with him, he told him it would be different than with the clients. “**Because we're in love,**” he'd said, and he had believed him, and when **it had felt the same after all—as painful, as difficult, as uncomfortable, as shameful—he assumed he was doing something wrong, especially because the brother was so happy afterward**. “Wasn't that nice?” the brother asked him, “didn't it feel different?” and he had agreed, too embarrassed to admit that it had been no different at all, that it had been just as awful as it had been with the client the day before.” (p. 400)

Sa vie se divisait maintenant ainsi : les soirs où il voyait les clients et ceux qu'il passait avec Brother Luke. Il finit par se rendre compte que la vie à laquelle il aspirait ne viendrait jamais et les années qui suivirent il se demandera quand exactement il avait eu cette réalisation :

In later years, he would try to remember when exactly it was that he must have realized that the cabin was never going to be built, that the life he had dreamed of would never be his. When he had begun, he had kept track of the number of clients he had seen, thinking that when he reached a certain number—forty? fifty?—he would surely be done, he would surely be allowed to stop. **But then the number grew larger and larger, until one day he had looked at it and realized how large it was and had started crying, so scared and sick of what he had done that he had stopped counting.** So was it when he reached that number? Or was it when they left Texas altogether, Luke promising him that the forests were better in Washington State anyway, and they drove west, through New Mexico and Arizona, and then north, stopping for weeks in little towns, staying in little motels that were the twins of that very first motel they had ever stayed in, and that no matter where they stopped, there were always men, and on the nights there weren't men, there was Brother Luke, who seemed to crave him the way he himself had never craved anything? (p. 401)

Dans la mention du fait que Jude ait arrêté de compter lorsque le nombre de clients était devenu trop grand, il nous est rapporté l'immensité du traumatisme qu'il a subi ainsi que l'aspect presque "à la chaîne" du travail qu'il devait fournir pour Brother Luke. Le corps de Jude n'en est plus un : il est apparenté à une machine, encore une fois déshumanisé. Ce qui se reflète également par la suite ; Jude se convainc qu'il était fait pour cela, tant Brother Luke le lui répétait : "He was born for this. He had been born, and left, and found, and used as he had been intended to be used." (p. 401) Il s'objectifie, quelque chose que l'on peut utiliser - ici, il se convainc même que c'était son utilisation prévue, destinée. Il n'est qu'une poupée, un pantin. C'est d'ailleurs comme ça qu'il commence à agir également : que ce soit avec Brother Luke ou avec les clients. Il ne masque plus sa souffrance derrière un faux sourire mais laisse place à un visage vide, sans émotion, montrant sa fatigue constante, au point où Brother Luke finit par lui faire la réflexion suivante : "But Jude, when you're with your clients, you have to show **a little life**; they're paying to be with you, you know—you have to show them you're enjoying it" (p. 417) C'est alors que le lecteur comprend le sens caché du titre, celui qui expose le manque de vie et d'énergie dont Jude fait preuve lors de ces années de souffrance et de servitude avec Brother Luke - ce sont les années qui impactent le plus Jude dans sa vie adulte et dont les souvenirs reviendront le hanter le plus souvent. La vitalité, la joie, l'énergie sont en effet des choses qui sont essentielles à l'enfant grandissant et dont Jude a été privé : c'est ce qui impactera le plus sa vie, dans laquelle il s'attend toujours au malheur, à la déception, à l'abandon. La phrase "a little life" est donc double : elle désigne ce que Jude ne présente pas lors de ses tourments mais également le fait que, selon lui, sa vie n'est pas de grande importance, qu'il ne vit là que sa 'petite vie'. C'est également un titre qui ne peut être

qu'ironique en sachant la longueur de l'œuvre qui n'a, en plus de son contenu explicite, rien d'une petite vie.

La séquestration par le Dr Traylor et l'incident : l'origine de son handicap

Après avoir été libéré de Brother Luke, le jeune Jude entre dans le système de foyers américains et cela n'est pas de tout repos pour lui : les autres le voient comme une proie facile et le harcèlent, tandis que lui pense le mériter et se laisse aller à se croire "sale" vis-à-vis de la prostitution que Brother Luke lui a imposée. Il finit par souffrir des coups des figures d'autorité au foyer et finalement décide, après plusieurs années, de s'enfuir.

Lors de cette fuite, dans le but de s'éloigner le plus possible du foyer et de ses maux, il court - ce talent et cette passion qui l'avait animé étant jeune lui est enfin utile. La première nuit, il court, puis, usant des "talents" que lui a enseigné Brother Luke, il gagne de l'argent, assez pour prendre le bus et pour manger.

Mais, à un moment que Jude ne détermine pas, il tombe malade - une maladie sexuellement transmissible. Arrivé à un point d'épuisement sans pareil, il s'assoupit au niveau d'une station service et lorsqu'il se réveille, il est à l'arrière d'une voiture. L'homme qui conduit cette voiture le ramène chez lui, où Jude se rendort - lorsqu'il se réveille à nouveau l'étranger se présente : il est médecin et se nomme Dr Traylor. Il devine que Jude est prostitué et qu'il est malade : il lui offre l'hospitalité et un traitement antibiotique pendant environ dix jours. Dix jours où Jude se retrouve cloîtré dans une chambre sans pouvoir sortir. Après ces dix jours, le Dr Traylor lui explique qu'il faut que Jude paye pour ces dix jours d'hospitalité - c'est sûrement en partie lié à cette scène que Jude s'attendra toujours à une contrepartie face à la gentillesse de quiconque. D'après son expérience, tout se payait. Et tout se payait notamment par des prestations sexuelles. Jude restera dans cette maison un certain temps qu'il aura du mal à lui-même déterminer, lorsque le Dr Traylor le mit à la porte, sans toutefois le laisser partir sans contrepartie non plus :

“And then one day (Three months later? Four? Later, Ana would tell him that Dr. Traylor had said it was twelve weeks after he had found him at the gas station), Dr. Traylor said, “I’m tired of you. You’re dirty and you disgust me and I want you to leave.” (...) , “you’ll leave how I want you to leave.”” (557)

Bien que Jude paraisse soulagé de partir, il est conscient de ce que le Dr Traylor pourrait lui demander en retour. Ce dernier le met dans le coffre de sa voiture et après ce trajet mouvementé, ouvrit le coffre et le laissa sortir : ““Run,” the doctor said, and when he stood

there, frozen, “you like running so much, right? So run.” And Dr. Traylor started the engine and finally, he woke and ran.” (558)

Jude court, avec la voiture du Dr Traylor dans son dos, qui le colle et accélérant dans l'unique but de voir Jude courir plus vite. Lors de cette scène, trois paragraphes commencent par la phrase “He ran.” ce qui donne un effet de martèlement, un sentiment ambiant d'anxiété mais également la sensation de fatigue liée à une activité prolongée. Le paragraphe suivant qui ne commence pas par cette phrase signifie donc une chose : il n'a plus la force de courir. En effet ce paragraphe commence par : “By this time he was no longer running, he was walking and stumbling, he was crawling from the car and the car was bumping against him harder and harder.” (559) Il ne court plus, il marche et quand il ne marche pas, il rampe. Lorsqu'il se trouve incapable de se relever malgré l'ordre du Dr Traylor, ce dernier perd patience, redémarre la voiture et écrase Jude sans vergogne. Une scène emplie de violence et de cruauté qui se finit par les phrases suivantes : “And that was the end. After that, he became an adult.” (559) Un constat simple et pourtant que le lecteur ressent comme un coup de poing : il définit son enfance comme la période de souffrance et de maltraitance qu'il vient de conter, tandis que la vie d'adulte est défini par le refus de se faire avoir à nouveau - l'enfance n'est que crédulité et naïveté pour Jude qui n'aura connu aucun des plaisirs simples que celle-ci peut offrir. La délivrance de cette souffrance représente donc pour lui son passage à l'âge adulte, mais l'on peut également comprendre la scène comme ceci : la destruction de son corps - instrument dont il avait dû user pendant l'enfance, par nécessité ou par manipulation - est le rite qu'il a dû se voir passer afin de mettre derrière lui ces années de malheur. Plus tard, la détérioration de son corps sera encore un moyen pour Jude d'évacuer les sentiments et pensées qui l'assaillent, comme un rite de purification.

Cette scène était la dernière fois que Jude courut de sa vie - la dernière fois où celui-ci était en état de courir, autant sur un plan physique que mental. Le lecteur se doute dorénavant que ce n'est pas que sa condition physique qui l'empêche de courir mais également le lien irréfutable qui s'est tissé entre l'activité et ce souvenir - le lien avec son enfance de manière générale, si l'on prend en compte que cette passion pour la course avait été découverte et encouragée par Brother Luke.

Sa relation abusive avec Caleb et une vision diminuante de l'handicap

Ce qui caractérise la relation entre Jude et Caleb est d'abord la vision de l'handicap et le rôle de cette vision dans les abus physiques que Caleb inflige ensuite à Jude.

Jude constate d'abord que Caleb déteste sa manière de marcher et lorsque celui-ci lui dit ne pas avoir su pour son handicap lorsqu'ils se sont rencontrés, l'on pourrait croire qu'il insinue avoir été trompé :

“He knows Caleb **hates** his walk, for example. (...) “You know, when I met you, we were sitting down, so I didn't know you had a limp.” “That's true,” he said, (...) “Would you not have wanted to go out with me if you'd known?” “I don't know,” Caleb said, after a silence. “I don't know.”” (318)

Le fait que Caleb ne sache pas s'il serait sorti avec Jude dans le cas contraire introduit l'idée d'un regard différent, négatif, au vu de l'handicap. Cela se renforce avec la phrase suivante : “But as much as Caleb **hates** his walk, he **loathes** his wheelchair.” (318) ‘Hate’ est déjà un mot assez fort, assez négatif, mais ‘loathe’ en est l'extrême - il ne déteste pas sa chaise roulante, il la hait, elle le répugne. ‘Loathe’ est un mot chargé de violence et d'une force qui semble être excessive, et même étrange ainsi dirigé envers un être supposé aimé. Nous pourrions argumenter que ce qui répugne Caleb est la chaise roulante de Jude et non Jude lui-même, cependant la suite des événements prouvera que Caleb ne dissocie pas Jude de son handicap, qu'il associe à de la faiblesse, ce qu'on peut voir dans la citation suivante :

“But—but I can't be around these accessories to **weakness**, to disease. I just can't. I hate it. It **embarrasses** me. It makes me feel—not depressed, but **furious**, like I need to **fight** against it.” He paused again. “I just didn't know that's who you were when I met you”” (321)

Il appelle la chaise roulante un accessoire de faiblesse, de maladie, et qu'il ne peut pas s'entourer de ce genre de choses, que cela l'embarrasse, le rend furieux. Là encore des mots liés à des sentiments négatifs forts : la notion de nécessité de se battre contre cela montre le tempérament colérique et agressif de Caleb, avant même que cela ne se traduise par de la violence corporelle. Par ailleurs, comme susmentionné, Caleb lie dorénavant le handicap à qui est Jude en tant que personne - les deux ne sont plus dissociés, notamment dans la phrase “I just didn't **that's who you were** when I met you” tandis que dans la première citation mentionné Caleb dit à Jude “I didn't know **you had a limp**” la transition entre le handicap étant quelque chose qui arrive à Jude, quelque chose qu'il a, à quelque chose qui le définit, quelque chose qu'il est - traduit les pires peurs de Jude, celles de n'être rien de plus que ce qui lui est arrivé.

Lors de l'une des soirées où Caleb fut le plus violent avec Jude, ce dernier décrit ainsi le changement de comportement de Caleb : “But Caleb, he knows, is **no longer human**. He is a **wolf**, he is a **coyote**. He is **muscle and rage**. And he is nothing to Caleb, he is prey, he is

disposable.” (329) C’est le début d’une métaphore qu’il reprendra ensuite pour parler des souvenirs des mois avec Caleb : d’un animal chasseur, évoluant originellement en meute, un animal dangereux, avec lequel l’on ne peut plus raisonner, qui fait de Jude un être insignifiant, une proie, jetable, remplaçable.

Jude et Caleb se séparent mais ce dernier, après avoir été trouvé Harold et Jude en train de déjeuner et avoir insulté Jude au possible devant son père, qui comprend enfin que les bleus de Jude venaient de cet homme et non d’une nouvelle passion pour le tennis, retrouve Jude chez lui et lui inflige une nuit de violence, faite de viols et de coups, pour enfin le laisser pour mort après l’avoir lancé dans les escaliers de secours de l’immeuble. C’est à partir de cette nuit que Jude commence à tomber en perdition et à considérer le suicide. Après tout ce qui lui est arrivé pendant l’enfance, qu’il avait tenté de bloquer de ses souvenirs du mieux qu’il pouvait, sa relation avec Caleb, et cette nuit de presque mise à mort, ouvrirent la boîte de Pandore pour Jude et signèrent le début de sa descente aux enfers.

b) La description des conséquences : mutilation, pensées suicidaires et tentative de suicide

Jude commence à se faire du mal avant même de quitter le monastère, lorsque les moines commencent à lui faire subir des attouchements sexuels. A l’époque, cela ne concernait pas encore la mutilation mais des crises durant lesquelles le jeune Jude se jetait de toute sa force sur les murs. Les crises sont décrites comme suit :

“He would have tantrums, throwing himself against the stone walls of the monastery and screaming as loudly as he could, knocking the back of his damaged ugly hand (which, six months later, still hurt sometimes, a deep, insistent pulsing) against the hard, mean corners of the wooden dinner tables, banging the back of his neck, his elbows, his cheeks—all the most painful, tender parts—against the side of his desk. He had them in the day and at night, he couldn’t control them, he would feel them move over him like a fog and let himself relax into them, his body and voice moving in ways that excited and repelled him, for as much as he hurt afterward, he knew it scared the brothers, that they feared his anger and noise and power.” (p. 149)

Ce n’est qu’une fois seul avec Brother Luke que ce dernier lui apprend comment se mutiler : un moyen pour Jude de continuer de se défouler sans que cela se traduise par un corps couvert de bleus. (p. 419) La scarification deviendra pour Jude un confort, et un geste qu’il continuera

d'exercer régulièrement, avec plus ou moins de fréquence et plus ou moins de gravité. Il qualifiera la scarification comme d'un drainage du "poison, de la saleté et de la rage" qu'il avait en lui (p. 419) - elle est décrite lors de scènes regorgeants de détails - ce sont ces descriptions que nous allons dorénavant aborder.

La description des mutilations

"He cleaned so he wouldn't cut himself, because he was cutting himself so much that even he knew how **crazy**, how **destructive** he was being; even he was **scared** of himself, as much by what he was doing as by his **inability to control it**. He had begun a new method of balancing the edge of the blade on his skin and then pressing down, as deep as he could, so that when he withdrew the razor—stuck like an ax head into a tree stump—there was half a second in which he could pull apart the two sides of flesh and see only a clean white gouge, like a side of fatted bacon, before the blood began rushing in to pool within the cut. He **felt dizzy**, as if his body was pumped with helium; food tasted like rot to him, and **he stopped eating unless he had to.**" (p. 192)

Cette citation, pourtant située relativement tôt dans le roman, représente bien la relation que Jude porte à son corps - se faisant parfois même peur lui-même, comme il le dit dans l'extrait en question, précisant qu'il était autant terrifié de ce qu'il faisait que par son **incapacité de contrôler** ce qui serait juste d'appeler ici des 'pulsions'. Il se décrit ici lui-même comme **fou** et **destructeur**. Il procède ensuite par une description vivide, explicite et relativement crue de l'action de se scarifier : il compare le rasoir à une hache coincée dans l'écorce d'un arbre tant celui-ci est enfoncé profondément et qu'il rencontre une résistance avant de finalement couper la chair d'un coup. Il compare la vision de cette chair à celle d'un morceau de bacon gras - il se dénature, enlève son statut humain et réduit sa chair à ce qu'elle est : de la simple chair, comme celle de l'animal ayant servi à la confection du bacon. La vision du sang - ou bien la conséquence d'une coupure si profonde - le rend faible et lui **donne des accès de vertige**. Il mentionne alors **ne presque plus s'alimenter** - une autre manière de se faire du mal. Les comportements de Jude envers son corps, son dédain envers l'habit corporel considéré par certaines personnes et cultures comme un temple, sont des comportements dangereux et à risque qui peuvent se qualifier de parasuicides.

Ce néologisme est introduit par Norman Philip Kreitman dans "Parasuicide", un article paru dans le *British Journal of Psychiatry* en 1969 (p. 746). Il publie un livre portant le même titre en 1977. Le terme désigne tout acte estimé extrême et par lequel on risque la mort, de manière consciente ou confuse, mais dont les acteurs diffèrent des suicidants dans le sens que leur intention directe n'est pas de se tuer. Parmi les parasuicides, nous pouvons citer

notamment : la conduite dangereuse sur la route (autant en tant que conducteur de véhicule qu'un piéton qui ne regarderait pas avant de traverser par exemple), la prise excessive de stupéfiants ou d'alcool (nous pourrions citer le cas de JB dans *A Little Life*), ainsi que la scarification ou l'arrêt total de s'alimenter ou de s'hydrater.

Ici, Jude n'est pas encore clairement suicidaire - d'où la possibilité de qualifier son comportement de parasuicide - mais le parasuicide peut également être simplement un étape avant de passer à des comportements similaires ou plus poussés mais avec l'envie de mourir distinctive du suicide.

La description de la scène peut dégoûter le lecteur tant elle est vivide - âmes sensibles doivent définitivement s'abstenir. C'est en effet une particularité du roman : ses descriptions crues, à la fois factuelles et créativement imagées, qui permettent de toucher d'autant plus le lecteur. Le but est de montrer une vie brute, sans artifice, sans romantisme.

La scarification était également une étape avant de prendre la décision de se suicider, du parasuicide nous passons à une pensée suicidaire sous-jacente plus puissante - la mutilation soulage mais pas entièrement, elle ne suffit plus : "He cut himself more and more; he began cutting around the scars themselves, so that he could actually remove wedges of flesh, each piece topped with a silvery sheen of scar tissue, but it didn't help, not enough." (389) Encore une fois il parle crûment de l'action elle-même et décrit pouvoir retirer des morceaux de chair, comme si ce qu'il relatait était commun. Le mot "wedge" par ailleurs est souvent associé à de la nourriture (une part de, un morceau de), encore une fois il s'associe à du bétail, sa chair non différente de celle d'un boeuf qui provient du boucher - ici il fait office à la fois de bétail et de boucher.

Plus tard dans le roman, Jude, plongé dans un deuil profond qui le dépasse, se fera du mal par tous les moyens, y compris en se scarifiant à nouveau, de manière excessive : "That night he cut himself wildly, uncontrollably, and when he was shaking too badly to continue, he waited, and cleaned the floor, and drank some juice to give himself energy, and then started again." (658) La mention de l'action de nettoyer le sol pourrait mener à penser que celui-ci était couvert de sang - c'est également un aspect que l'adaptation au théâtre choisira d'exploiter pour montrer la fréquence et la constance de ces mutilations. Le sol de la pièce constamment rouge montre au public l'ampleur de ces habitudes chez Jude, sans montrer l'action en elle-même : celle-ci est laissée à l'imagination des spectateurs. C'est ce qui sépare grandement la pièce du roman dont elle est tirée : les mots de Hanya Yanagihara laissent peu de place à l'imagination et offre aux lecteurs une image si nette que nous ne pouvons

détourner le regard de ce qui se passe, de la scène qui se déroule si facilement dans notre esprit.

La bataille entre souvenirs et pensées suicidaires : la métaphore des hyènes

“Things were getting worse; he knew it and didn’t know how to make it better. It was eight months after the incident, and every day he thought about it more, not less. He felt sometimes as if his months with Caleb were a pack of hyenas, and **every day they chased him**, and **every day he spent all his energy running** from them, trying to escape **being devoured by their snapping, foaming jaws.**” (384)

Cette citation est la première fois que l’on voit apparaître la métaphore des souvenirs de Jude comme étant une meute de hyènes dont il est la proie mais cette métaphore apparaît plusieurs fois par la suite. Jude, comme susmentionné dans la citation, se sent en constant marathon afin d’échapper à ces hyènes ; la répétition de ‘every day’ met en évidence la course poursuite sans relâche et Jude qui ne connaît donc pas de repos. Son épuisement est également mis en avant lorsqu’il mentionne **dépenser toute son énergie dans cette course**. Il est fatigué mais c’est une question de vie ou de mort - il file la métaphore en parlant de la menace d’être **dévoré par ces hyènes et leur mâchoire salivante et dont le claquement ne traduit que l’impatience**.

Willem semble apaiser Jude mais le travail de celui-ci sous-entend des périodes prolongées loin de son ami... Une fois Willem parti, ce n’est plus qu’une question de temps avant que les hyènes ne fassent leur retour, **plus nombreuses et agressives qu’avant** :

“After Willem left, things were fine for a few days. But then they got bad again. The hyenas returned, **more numerous and famished than before**, more vigilant in their hunt. And then everything else returned as well: years and years and years of memories he had thought he had controlled and defanged, all crowding him once again, yelping and leaping before his face, unignorable in their sounds, indefatigable in their clamor for his attention. He woke gasping for air: he woke with the names of people he had sworn he would never think of again on his tongue.” (388/389)

Ces hyènes, comme nous l’avons dans la citation plus haut provenant de la page 384, représentent donc les souvenirs des mois avec Caleb et apportent avec elles toutes sortes d’autres souvenirs refoulés. Ces pensées et souvenirs viennent perturber son sommeil, duquel il se réveille à bout de souffle, avec des noms au bout des lèvres - ceux de personnes qu’il s’était juré d’oublier. Mais ce qu’il avait fait toutes ces années - oublier, effacer ces souvenirs - n’était pas efficace, cela n’était pas réellement ce qu’il faisait. Il n’oubliait pas il ne faisait

que refouler sans entamer le processus de guérison vital après de tels événements traumatiques.

Lorsqu'il finit par prendre la décision de mettre fin à ses jours, il se sentit plus léger, libéré, moins tourmenté. Les hyènes, précise-t-il, le chassaient toujours mais il pouvait apercevoir, quoique à une certaine distance, une échappatoire, sous forme d'une maison avec la porte ouverte. Il ne courait plus sans but, il avait un objectif. Son cerveau "vomissait" des souvenirs, ils envahissaient tout le reste ; il jugeait son système "compromis" comme un logiciel par un virus. Il pense à ce choix comme "évident" ("obvious"), la seule question qui restait sans réponse était "pourquoi cela lui avait-il pris aussi longtemps". Il aurait pu être son "propre sauveur", s'épargner des années de malheur s'il avait pris cette décision avant. (391) Il semblerait presque qu'il s'en veuille de ne pas avoir eu le courage de le faire avant, ou bien d'avoir eu la naïveté de penser, d'avoir espoir, que cela s'améliore. Il se considérait comme fichu, il n'y avait, selon Jude, pas d'autre solution.

Les hyènes et la maison susmentionnée apparaissent à nouveau et formeront une dualité dans la scène de la tentative de suicide de Jude, que nous examinerons par la suite. Étonnamment, les hyènes reviennent également après la tentative, lorsqu'il arrête les médicaments fournis lors de son passage à l'hôpital, mais elles reviennent changées :

"But he also realized that the drugs had been protecting him, and without them, the hyenas returned, less numerous and more sluggish, but still circling him, still following him, less motivated in their pursuit but still there, his unwanted but dogged companions" (413)

Les hyènes, après la tentative, sont moins nombreuses et moins agressives (sluggish pourrait se traduire par "paresseuses" ou "amorphes"). Elles l'encerclent tout de même et le suivent toujours - comme un chien errant qui se serait lié de quelqu'un qui n'en voulait pas. Il n'en voulait pas et ne pouvait pas s'en débarrasser mais le fait de les appeler ses "compagnons" montre une certaine résignation de la part de Jude. Il ne peut pas leur échapper et tente de s'accommoder à leur présence menaçante.

"But then it is two weeks before Willem is to come home, and just as the memory is fading, checking out of him until the next time it comes to visit, the hyenas return. Or perhaps return is the wrong word, because **once Caleb introduced them into his life, they have never left**. Now, however, they don't chase him, because **they know they don't need to**: his life is a **vast savanna**, and he is **surrounded by them**. They lie splayed in the yellow grass, drape themselves lazily over the baobab trees' low branches that spread from their trunks like tentacles, and stare at him with their keen yellow eyes. They are always there, and after he and Willem began having sex, they multiplied, and

on bad days, or on days when he was particularly dreading it, they multiply further. On those days, he can feel their whiskers twitch as he moves slowly through **their territory**, he can feel their careless derision: **he knows he is theirs, and they know it, too.**" (505)

Encore une fois dans cette citation, Jude mentionne que les hyènes ne le chassent plus - mais cette fois-ci il précise que c'est parce qu'elles n'en ont plus besoin. Il considère sa vie comme une **savane** - en d'autres termes il s'agit là de **leur territoire** et non plus du sien, si l'on peut considérer que sa vie ait jamais été sienne. Il se dit lui-même comme étant "leur", leur proie, leur chose, il ne s'appartient plus et se définit seulement par cette relation avec cette dualité qui le consume : car même s'il use de cette métaphore de manière prolongée, ces hyènes restent une image d'une partie de lui, une partie qu'il ne contrôlait pas, une partie dont il est esclave. Dans la scène décrite par Jude pour parler de son état et de sa relation à ces souvenirs, il est dorénavant encerclé par les hyènes et dépeint une image si vive que le lecteur se croit en effet dans la savane : Jude plante le décor et rend sa métaphore vivante. Alors qu'il se dit savoir leur appartenir il ajoute "and they know it too", et elles le savent aussi, donnant une conscience propre à ses souvenirs ; la dualité devient réelle, Jude se fragmente devant le regard du lecteur impuissant.

Les deux citations suivantes traduisent la constante tentation que représentent les hyènes, qui sont en demande de la douleur de Jude :

"And then, finally, there comes an evening in which he knows that his efforts will not satisfy him any longer: he needs to cut himself, extensively and severely. The hyenas are beginning to make little howls, sharp yelps that seem to come from some other creature within them, and **he knows that they will be quieted only by his pain.**" (506)

"Behind his closed eyelids he sees the hyenas, **licking their snouts as if they have literally fed upon him.** Happy? he asks them. Are you happy? They cannot answer, of course, but **they are dazed and satiated**; he can see their vigilance waning, their large eyes shutting contentedly." (510)

Ici, les hyènes paraissent tenter Jude, lui donnant l'impression qu'il n'y a qu'en se faisant du mal qu'il réussira à les rassasier - les hyènes se nourrissent des émotions négatives de Jude, de son mal-être mental, mais ici nous sommes témoins qu'elles se nourrissent également de son mal-être physique ; un mal-être physique que Jude est dans l'obligation de s'infliger lui-même.

Ce qui est intéressant ici est que Jude a plus ou moins toujours utilisé sa souffrance physique comme un moyen de soulager sa douleur psychique - ce qui est une motivation courante si ce

n'est générique parmi les personnes qui se scarifient. Ce qui diffère depuis l'apparition de ces hyènes c'est la notion de pensées étrangères aux siennes qui guident ses mouvements et ses décisions. Ses souvenirs ont toujours été la cause de ses scarifications et autres douleurs physiques auto-infligées mais ici ils prennent une forme animale - et pas n'importe quel animal, un animal sauvage et qui apparaît comme agressif mais également un animal qui est, dans notre imaginaire collectif, moqueur. Nous connaissons l'expression 'un rire de hyène' qui lie cette notion d'hilarité perverse à l'animal. Ici, non seulement les souvenirs de Jude sont devenus des animaux, prêts à le dépecer, ils se moquent également de lui et le narguent. Encore une citation qui dépeint Jude comme n'étant plus maître de son propre esprit, de ses propres gestes ; il est bien esclave de ses traumatismes.

La scène de la tentative de suicide et sa planification

Un suicide, comme nous l'avons vu avec Werther, se réfléchit et se prépare, d'autant plus pour une personne aussi organisée que Jude pouvait l'être. Il avait choisi la date en avance, bien qu'il n'avait pas réalisé que cela marquait presque le premier anniversaire de la dernière soirée qu'il avait passé avec Caleb - celle où il avait été passé à tabac. Est décrit ensuite la préparation méthodique de la tentative :

“He had spent the weekend organizing his **projects**; he had written Lucien a memo detailing the status of everything he had been working on. At home, he lined up his **letters** on the dining-room table, and a **copy of his will**. He had left a message with Richard's studio manager that the toilet in the master bathroom kept running and asked **if Richard could let in the plumber the following day at nine**— both Richard and Willem had a set of keys to his apartment—because he would be away on business.” (392)

Tout d'abord, il est intéressant de relever qu'il parle de cet événement, unique et pour lui final, comme **projets**, au pluriel par ailleurs. Un projet sous-entend un avenir. Ici, Jude imagine déjà l'avenir de ses proches sans lui et c'est bien cette vie qu'il planifie également ici. Premièrement, il prend le temps de faire un mémo de toutes ses affaires en cours à l'un des collègues et amis : en tant qu'avocat, il a très certainement une éthique professionnelle qui le pousse à préparer son successeur du mieux possible - autant pour ce dernier que pour ses clients. Ensuite, la mention de lettres posées stratégiquement sur la table de la salle à manger rappelle le concept récurrent de lettres d'adieu. Ici, il n'en a pas écrit une mais plusieurs, certainement une pour chaque être cher auquel il voulait s'excuser, s'expliquer. Le placement de ces lettres est stratégique : simple, elles seront trouvées tout de suite, ce qui voue à simplifier les horribles moments qui vont suivre la découverte de son corps, qu'il

planifie par ailleurs également avec la venue d'un plombier que son ami et voisin Richard est censé laisser entrer.

Encore un élément qui montre sa préparation extrême et sa tendance à l'organisation : il dépose, à côté de ses lettres d'adieu, une copie de son testament. Il veut simplifier et prévoir le plus possible ce qui suivra son décès : comme si, en faisant ainsi, il s'empêchait d'importuner ses proches avec ces détails administratifs.

“He took off his suit jacket and tie and shoes and watch and went to the bathroom. He sat in the shower area with his sleeves pushed up. He had a glass of scotch, which he sipped at to steady himself, and a box cutter, which he knew would be **easier to hold than a razor**. He knew what he needed to do: three straight vertical lines, as deep and long as he could make them, following the veins up both arms. And then he would lie down and wait. He waited for a while, crying a bit, because he was **tired and frightened** and because **he was ready to go, he was ready to leave**.” (392)

Il est méthodique et décrit chaque étape comme un rituel : il enlève sa veste, sa cravate, ses chaussures et sa montre avant d'aller dans la salle de bain et de s'asseoir dans la douche avoir les manches de sa chemise relevées. Le lecteur pourrait se demander pourquoi, après tout, Jude n'enlèverait pas également sa chemise, dans le même esprit qu'il a enlevé le reste de ses vêtements. La réponse peut paraître superficielle mais l'on pourrait répondre qu'il ne veut pas être vu ou se voir torse nu (se pourrait-il que Jude ait conscience du regard voyeuriste du lecteur ?). La relation de Jude avec son corps, comme nous l'avons remarqué précédemment, est une relation malsaine et Jude, depuis le début du roman, refuse que ses proches ne voient trop de sa peau nue et les balafres que celles-ci portent en souvenir de son enfance et du traumatisme que celle-ci a causé.

Jude a à portée de main ce qui lui est nécessaire pour l'entreprise de ce qu'il a prévu : un verre de scotch pour combattre la douleur et être sûr de finir ce qu'il aura commencé - et également peut-être pour s'en donner le courage - et un cutter, car il juge cela **plus facile à tenir qu'un rasoir**. Ce dernier détail montre à quel point l'action est réfléchie et poussée. Après s'être installé, il appuie qu'il sait ce qu'il doit faire, comme s'il s'agissait d'instructions et les récite. Avant de s'exécuter, il attend un peu et pleure : il pleure de fatigue et de peur, mais également de soulagement, car il est enfin **prêt**. Il le répète deux fois, pour accentuer son attente et son vœu.

Lorsqu'il commence à se scarifier, il décrit l'aspect du sang avec les termes suivants : “The blood was viscous, more gelatinous than liquid, and a brilliant, shimmering oil-black.” (392/393) Des mots tels que ‘viscous’, ‘gelatinous’ et ‘oil-black’ ne sont pas des termes que

l'on a l'habitude d'associer au sang. Le sang est généralement décrit d'un rouge écarlate, il est ici d'un noir profond, ce qui témoigne à la fois de l'épaisseur et de la quantité du sang. L'aspect visqueux et gélatineux témoigne également de son épaisseur mais il permet également d'alimenter la gêne et le dégoût chez le lecteur. Il y a quelque chose de presque révoltant dans cette description. Une fois les entailles tracées dans sa chair, il attend et remarque : "He was warm from the scotch, and from his own blood, which lapped at him as it pooled around his legs—his insides meeting his outsides, the inner **bathing** the outer" (393). Le sang clapote autour de lui et forme bientôt une flaque : il baigne littéralement dans son propre sang. La scène aspire à dégouter mais elle est également étrangement poétique, son intérieur embrasse son extérieur - celui qu'il est à l'intérieur remonte à la surface et s'échappe par ses veines ainsi ouvertes. La bête gagne, réduisant le Jude que nous connaissons à une simple enveloppe corporelle.

La scène de la tentative de suicide se finit par le retour de la métaphore des hyènes : celles-ci sont furieuses grognent tandis que Jude s'éloigne d'elles par le biais de cette tentative grâce à laquelle il a une différente vision différente ; celle d'une maison avec la porte ouverte, prête à l'accueillir, avec un lit dans lequel il pourrait enfin se reposer :

"Behind him, the hyenas howled, furious at him. Before him stood the house with its **open door**. He wasn't close yet, but he was closer than he'd been: close enough to see that inside, there was a **bed** where he could **rest**, where he could **lie down** and **sleep** after **his long run**, where he would, for the first time in his life, be **safe**." (393)

La dualité est ici parfaitement représentée : sa vie est représentée par les hyènes, qu'il laisse derrière lui et la maison représente la mort, paisible, devant lui et qui s'offre à lui, comme un refuge. La maison est décrite comme ayant la porte ouverte : un signe qui la démontre comme accueillante - la porte ouverte représente presque une main tendue, une invitation à se laisser aller. Il était entre la vie et la mort mais assez proche de cette dernière pour apercevoir ce que celle-ci lui offrait : dans la maison se trouvait un lit, déjà prêt à le recevoir, dans lequel il pourrait se reposer, s'allonger et dormir. Ce lit - et par extension cette maison - serait le lieu où pour la première fois de sa vie il serait en sécurité. Ironiquement, "la première fois de sa vie" se trouve ici dans sa fin - dans sa mort.

Sa vie est également dépeinte comme une "longue course" ; comme si mettre fin à ses jours était aussi simple et facile que d'écourter une séance de sport lorsque l'on se sent épuisé. Car il s'agit bien de cela : Jude est épuisé. Il a passé sa vie à fuir, à courir, loin de son passé et des personnes qui l'ont habité - il a continué de courir même longtemps après que ses

tortionnaires soient emprisonnés ou morts. Il a passé ces derniers mois à courir pour échapper aux hyènes qui le poursuivaient, qui se retrouvent encore une fois dans cette scène. Une autre signification se cache derrière cette métaphore de longue course : Jude a toujours été, enfant et adolescent, grand coureur mais, après l'incident avec Dr Traylor, il se retrouve à vie handicapé au niveau de son dos et de ses jambes. Lorsqu'il est jeune adulte, cela se traduit simplement par un léger boitement et des crises de douleur ça et là mais arrivé à ce moment-là du roman - et de sa vie - il lui arrive d'être dans l'obligation d'utiliser une chaise roulante. Plus tard encore dans le roman, après l'extrait que nous étudions, il se verra amputé de ses deux jambes à la suite d'une infection. Mais, avant même cette tentative, son habilité à courir, physiquement du moins, s'était déjà retrouvée impossible. L'action même de courir n'était en réalité, bien qu'elle fut presque un passe-temps ou une passion pour le jeune Jude, qu'un simple rappel de ce qu'il n'avait plus et également de ce qui l'avait amené à cette situation en premier lieu.

Le champ lexical du repos est lié à la mort et celui de l'effort est lié à la vie : il est délivré d'un effort qu'il ne se sent plus, autant physiquement que mentalement, capable de faire.

Lorsqu'il se réveille à l'hôpital, ses souvenirs sont flous et il a du mal à rester éveillé les premiers temps. Le premier jour où il est assez éveillé pour échanger quelques mots avec Harold, les premiers que Jude lui dit sont "je suis désolé" (405). Il se sent coupable de voir son mentor et père adoptif avoir mal et pleurer, tout ça à cause de lui. Mais lorsque Jude, cette nuit-là, se laisse aller à pleurer aussi, c'est pour une toute autre raison : "That night, once he was alone, he cried as well: not because of what he had done but because he **hadn't been successful**, because he had lived after all." (405) Il pleure car il se réveille dans le vrai monde, à nouveau sur la piste de cette longue course, il n'obtiendra pas ce repos qu'il avait entraperçu - ce repos dont il avait tant rêvé, des jours, des semaines, des mois en avance - peut-être même bien des années. Il ne considère pas la survie à cette tentative comme le signe d'une deuxième chance mais bien comme un échec ; un échec qu'il pleure et dont il fait le deuil la nuit, à l'abri des regards.

La mort de Willem contre la promesse faite à Harold : les effets dévastateurs du deuil

Après la tentative de Jude, ce dernier est énormément soutenu par ses proches et se voit forcé de faire la promesse suivante à Harold : ne plus attenter à sa vie de nouveau. Cette promesse sera mise à rude épreuve, mais il se passe des années avant que Jude ne considère sérieusement de retenter l'expérience ; en vérité il faudra le décès brutal de Willem, depuis devenu son partenaire de vie, pour qu'il considère ainsi la mort comme préférable.

Ces expériences traumatiques, il dû les revivre lorsqu'il en exposa les vérités à Willem, la seule personne à qui il se confiera sur ces années de sa vie. Très vite, Willem, que Jude considérait déjà comme un pilier de sa vie, en devint le soutien premier. Se sentir ainsi aimé par une personne qu'il admire autant - et d'un amour plus fort, plus insécable, que le fut jusque-là leur amitié... Un amour dont il ne se sentait pas digne jusque-là. Un amour qu'il n'avait par ailleurs pas connu jusque-là. C'était bien là une expérience nouvelle et bouleversante pour un Jude pourtant d'ores et déjà âgé d'une quarantaine bien tassée. Willem apporte à Jude une stabilité et une confiance essentielle, que ce dernier ne connaissait guère en relation (Si l'on considère Brother Luke comme une relation, celles-ci seraient au nombre de deux avec la relation abusive que Jude entretenait avec Caleb).

Lorsque Willem décède brutalement d'un accident de voiture - avec également leur ami Malcolm et sa femme Sophie - le monde de Jude bascule. Son travail devient la seule chose qui l'anime et quand il ne travaille pas, il peut passer des journées entières à dormir - tout pour ne pas donner l'espace nécessaire pour que des pensées trop douloureuses ne se forment. Il cesse à nouveau de s'alimenter pour la simple et bonne raison que lorsqu'il est assez faible, son esprit crée des hallucinations dans lesquelles il peut revoir Willem. Il tombe en dépression, revoit les films de Willem en boucle et dort avec ses chemises dans l'espoir de pouvoir encore sentir son odeur. Il lui écrit des mails, tentant de se convaincre que Willem est simplement en tournage quelque part, quelque part peut-être où Willem n'a pas assez de réseau pour lui répondre ; Jude se laisse ainsi berner par l'espoir fugace que son absence est temporaire, qu'il finira par revenir.

Jude le reconnaîtra lui-même ; c'est à la fois avec regret et culpabilité mais également avec un certain sens d'inévitabilité (683) qu'il triche sur sa promesse envers Harold et, comme susmentionné, cesse de s'alimenter- ou à peine assez pour ne pas s'effondrer au tribunal lors d'affaires importantes (encore une fois, son devoir en tant qu'avocat reste une priorité, qui lui permet de garder un semblant de santé, aussi peu et superficiel que cela puisse être en réalité). Ses proches se doutent de la fragilité et de la précarité de l'état de Jude et lorsque la santé de ce dernier devient critique, Andy sonne la sonnette d'alarme :

“ “A loss of one to ten percent of your body weight is Grade One. A loss of eleven to twenty percent is Grade Two. Grade Two is when we consider putting you on a feeding tube. You know this, Jude, because it's happened to you before. And I can tell by looking at you that you're at Grade Two—at least.””
(694)

Lorsque Jude prie ensuite Harold de le libérer de sa promesse faite des années auparavant, son père ne peut accéder à sa requête et le fait envoyer à l'hôpital :

““Harold,” he says, although Andy is still talking, “**release me. Release me** from my promise to you. **Don’t make me** do this anymore. **Don’t make me** go on.” But no one releases him: not Harold, not anyone. He is instead captured and taken to the hospital.” (694/695)

Sa demande à Harold est teintée de son manque d'envie de vivre - qu'il ne continue seulement pour ne pas trahir son père et la promesse qu'il lui a faite. Les expressions “release me” et “don’t make me”, qui sont chacune répétée deux fois, accentuent le fait que Jude ne vit désormais que contre son gré et contre sa propre volonté. Il est captif de sa promesse envers Harold.

Les chapitres qui suivent la mort de Willem et de Malcolm sont entrecoupés de souvenirs d'eux, ceux que chérit Jude. Le deuil force Jude à se rejouer des scènes et des moments qui auraient dû être agréables - mais qui sont dorénavant teintés de la peine immense que cela représente de perdre un proche. Jude rejoue en boucle les films dans lesquels joue Willem - pour ne pas oublier son visage ou sa voix - et il porte parfois les T-shirts de Willem, lorsque ceux-ci sont encore imprégnés de son odeur... La vie de Jude ne tourne plus qu'autour de sa douleur. Le deuil est représenté comme un obstacle immense, un tunnel dont l'obscurité plonge Jude dans une vie sans espoir ou joie aucune. Par ailleurs, la peine de perdre un proche nous change fondamentalement, et parfois nous ressentons un changement plus profond en nous, comme si une part de nous-même était partie avec l'être aimé - c'est définitivement ce que ressent Jude, qui pense que la personne qu'il avait réussi à devenir malgré ses traumatismes et tout ce qu'il lui est arrivé, la personne qui avait réussi à se construire la vie qu'il menait à présent... cette personne n'existait plus.

“It is as if **that person has died along with Willem**, and what he is left with is his elemental self, someone he has never liked, someone so incapable of occupying the life he has, the life he has somehow made for himself, in spite of himself.” (694)

C'est par ailleurs cette réflexion qui le mène à implorer Harold de le libérer : il est redevenu ce qu'il détestait, ce n'est pas simplement la vie sans Willem que Jude ne supporte pas mais bien la personne qu'il était redevenue, une personne qu'il “n'avait jamais aimé”. Cet “elemental self” dont il parle serait la personne qu'il était avant d'avoir même connu Willem et ses amis, celle qu'il est, selon lui, intérieurement et “par défaut”. C'est également ce qui

séparera entre autres l'expérience du deuil vécu par Jude et celui vécu par JB, outre la différence dans la relation qu'ils entretenaient avec les proches décédés.

Jude, grâce à ce séjour à l'hôpital et une volonté nouvelle, survivra quelques années de plus avant de succomber au suicide. Le deuil qu'il a dû traverser a inévitablement été la dernière épreuve qu'il se sentait capable de surmonter - la vie n'était plus qu'une survie, et une survie qui est vouée à ne pas durer - surtout pour un homme aussi fatigué émotionnellement et physiquement que Jude St Francis.

A Little Life présente la vie de Jude dans toute son explicité - rien n'est trop dur et rien n'échappe à la description... si ce n'est ironiquement la scène du suicide auquel Jude succombe. Les mots sont crus et le lecteur n'est pas épargné - les descriptions ne sont pas simplement factuelles mais également ponctuées de métaphores et comparaisons qui rendent le style de l'auteure et son histoire vivants, presque palpables. Nous entrons dans l'esprit de Jude, ainsi que des autres personnages focaux mais principalement de Jude, avec une facilité déconcertante. La représentation de la dépression, du stress post-traumatique et des diverses mutilations souvent liées à ces deux troubles nous permet de comprendre les raisons qui ont poussé le personnage au suicide, mais également de nous en dégouter. Beaucoup de lecteurs jugent ce roman traumatisant, et le label même parfois de "trauma porn" jugeant la liste de traumatismes représentés trop longue, trop peu réaliste et décrite d'une manière presque sadomasochiste. Pour certains, le livre n'est qu'une liste incohérente de traumatismes, et bien que cela puisse être un reproche compréhensible, l'on ne peut nier le talent de l'auteure et la beauté de sa prose - massivement saluée par la critique.⁸⁷

Dans la sous-partie qui suit, nous aborderons le cas particulier du suicide dans les romans Young Adult et souvent dit "pour ado", avec les exemples de *13 Reasons Why* et *All the Bright Places*. Quand *A Little Life* présente ses sujets en les explicitant, presque à l'extrême, les romans Young Adult tente d'adapter ces sujets sombres aux adolescents - ce qui garantit un traitement du suicide et de ces causes bien différentes. Cela pose donc la question

⁸⁷ Beaucoup de vidéos et/ou de postes sur les réseaux sociaux traitent du roman de cette manière, bien qu'il soit difficile de retrouver des exemples qui utilisent le terme "trauma porn", la vidéo suivante exprime ce sentiment en d'autres termes :

https://www.tiktok.com/@rebeccabooks/video/7258329988301196571?is_from_webapp=1&sender_device=pc&web_id=7368851828673480224

Cette article du New York Times utilise le terme de "torture porn" : Needham, Alex. « 'Torture Porn or Serious Literature?': The Love-Hate Phenomenon of Cult Novel *A Little Life* ». *The Guardian*, 11 mars 2023. *The Guardian*,

<https://www.theguardian.com/books/2023/mar/11/torture-porn-or-serious-literature-the-love-hate-phenomenon-of-cult-novel-a-little-life>.

Tandis que le blog suivant mentionne le terme de trauma porn :

<https://theboar.org/2021/12/hanya-yanagiharas-a-little-life-is-a-misunderstood-masterpiece/>

des descriptions données - autant des raisons que du suicide en lui-même - et le discours autour du suicide en tant que concept et que notion. Le suicide peut-il être adapté à l'âme sensible adolescente ou reste-t-il un sujet limité au public averti ? Avec la montée du suicide et de ses tentatives chez les adolescents, le sujet est d'actualité. Nous examinerons comment Jay Asher et Jennifer Niven l'abordent dans leur roman respectif. Nous évoquerons à nouveau *A Little Life* dans la troisième partie, pour traiter les notions de fatalité et de cercle vicieux très présentes dans le roman.

2. Un sujet limité au public averti ? La particularité du roman dit “pour ado”

a) L’acte et ses conséquences non montrés dans *13 Reasons Why*

Les cassettes : une forme de (longue) lettre de suicide

Nous avons d’ors et déjà abordé le thème des lettres de suicide ou lettre d’adieu lors de notre étude de *Werther* dans notre première partie, ainsi que dans notre étude de *A Little Life* à l’instant. Ici, les lettres de suicide se modernisent. En effet dans *13 Reasons Why*, l’intrigue se forme autour de Hannah Baker et de son suicide mais avant tout sur les cassettes qu’elle a laissées derrière elle expliquant les treize raisons qui l’ont poussé à commettre un tel acte. Le roman pourrait s’apparenter à une collection de treize histoires différentes : leur point commun et ce qui les rassemble est qu’elles sont arrivées à la même personne : Hannah Baker, élève de première. Ces cassettes passent de main en main aux personnes qui constituent ces treize raisons, qui les écoutent tour à tour. Hannah introduit ainsi le concept :

“I hope you’re ready, because I’m about to tell you the story of my life. More specifically, why my life ended. And if you’re listening to these tapes, you’re one of the reasons why. (...) The rules are pretty simple. There are only two. Rule number one: You listen. Number two: You pass it on. Hopefully, neither one will be easy for you.” (p. 7/8)

Ces cassettes représentent donc une forme de lettre de suicide, une réflexion qui vient également à l’esprit de Clay, quelques secondes à peine après le début de l’écoute : “Is this some kind of twisted suicide note?” (p. 7) Il qualifie la lettre de tordue, peut-être en partie à cause de son format original qui pose question, mais certainement en majeure partie à cause de la revendication brandie par Hannah - elle veut mourir mais avant cela (ou après, pour ceux qui écoutent les cassettes) elle veut remettre les choses au point et montrer aux personnes sur cette liste que leurs actions ont des conséquences... parfois aussi sinistres que le suicide d’une jeune lycéenne qui aurait dû avoir toute la vie devant soi.

Dans chacune des cassettes, Hannah s’adresse directement à la personne concernée, dans la première elle commence l’histoire de Justin avec les quelques mots suivants “*Ready, Mr. Foley?*” (p. 12). Elle mentionne parfois d’autres noms lors des cassettes des uns et des autres, dans celle de Justin, elle fait une allusion à Zach Dempsey, qui apparaîtra bien plus tard dans ces cassettes : “*We sat in my front bay window, talking for hours, when all of a sudden you and one of your friends—hi, Zach!—came walking up the street.*” (p. 15)

Les histoires s’enchaînent et parfois s’imbriquent, plusieurs noms reviennent à de multiples moments, comme celui de Justin Foley par exemple. Parfois, au lieu de s’adresser

directement à la personne faisant l'objet de l'histoire, Hannah s'adresse à la totalité des personnes écoutant les cassettes comme "*I know what you're all thinking.*" (p. 23), "*And what about you—the rest of you*" (p. 68) ou lorsqu'elle commence la deuxième cassette en accueillant l'ensemble à nouveau :

"Welcome back. And thanks for hanging out for part two. (...) If you're listening to this, one of two things has just happened. A: You're Justin, and after hearing your little tale you want to hear who's next. Or B: You're someone else and you're waiting to see if it's you." (p. 36)

Le roman adapte donc le suicide à un jeune lectorat mais adapte également le concept de lettre de suicide et le modernise : en effet, la jeune génération écrit peu de lettres manuscrites et pour toucher d'avantage le jeune lectorat, Jay Asher se devait de trouver une parade et de trouver un concept accrocheur. Il réussit son coup et donne également au roman cet aspect et cette structure unique. La structure du roman se base sur ces cassettes : les chapitres sont nommés selon le numéro de la cassette et le côté que Clay commence à écouter. Le choix de cassettes - contrairement à une vidéo ou un CD audio - permet ce pré-découpage entre chaque histoire, chaque côté de cassette correspondant à une histoire et à un chapitre, et donne également un aspect rétro sympathique malgré la volonté de modernisation. Les cassettes apportent aussi un aspect matériel qu'une vidéo, par exemple, n'aurait pas apporté.

Les périodes d'écoute, symbolisées par un style de texte en italique lorsque c'est la voix de Hannah qui guide le récit, sont entrecoupées des réactions de Clay mais également de ses déplacements : celui-ci parcourt la ville dans la nuit pour rejoindre des points géographiques importants dans l'histoire d'Hannah, qui avait préparé une carte jointe aux cassettes. L'écoute n'est donc pas passive mais interactive et, bien que Hannah soit morte, elle guide littéralement les autres personnages, y compris notre personnage narrateur Clay, à travers son histoire. L'intrigue du roman se déroule majoritairement en une nuit - celle durant laquelle Clay écoute les cassettes - il s'ouvre sur la scène durant laquelle Clay envoie les cassettes au prochain nom sur la liste, le lendemain matin avant les cours, puis fait un saut en arrière dans le temps pour reprendre au moment où Clay reçoit les cassettes. Nous ne comprenons donc cette première scène seulement après l'entière du roman. Clay, une fois les cassettes écoutées, semble dépité mais possède dorénavant les outils pour aider son prochain s'il est témoin de signes avant-coureurs de pensées suicidaires : la lettre de Hannah aura eu son effet escompté de prévention, du moins sur Clay.

Le format qui suppose des informations manquantes

Le format particulier de ce roman, comme cela fut le cas pour *Werther*, suppose des informations manquantes : il s'agit là du point de vue de Hannah sur les événements, c'est elle-même qui nous les narre. Cela a une conséquence majeure sur la représentation du suicide dans le roman car elle est manquante. Le suicide de Hannah n'est pas décrit - seulement les plans encore peu affinés que celle-ci avait lorsqu'elle a enregistré les cassettes. Dans les deux citations suivantes, la mention de rumeurs et de spéculations sur la mort d'Hannah et les circonstances qui ont entouré la découverte de son corps rend alors clair que personne ne sait ce qu'il s'est réellement passé - le suicide en lui-même n'est que spéculation, aucune scène n'est directement montrée ou confirmée par d'autres personnages.

“So how did they find you? I've heard so many **rumors**.” (p. 254)

“You took pills. That, we all know. **Some say** you passed out and drowned in a bathtub full of water.” (p. 254)

Cette dernière citation introduit également le moyen que Hannah a choisi pour mettre fin à ses jours : les médicaments. Cependant, cette information nous est donnée comme étant la seule que le narrateur et autres élèves du lycée connaissent avec certitudes. Le reste du suicide en tant que tel de Hannah est mystérieux, incertain, voué à être objet de spéculation, comme susmentionné.

Les seules informations qui nous sont données sont celles que Hannah autorise à ses camarades : nous sommes soumis aux mêmes informations que les douze personnes qui font l'objet de ces cassettes, à la seule différence de la cassette qui porte sur Clay qui nous offre également son point de vue sur les scènes alors racontées par Hannah.

Les cassettes se terminent sur les mots suivants : “*A lot of you cared, just not enough. And that . . . that is what I needed to find out. (...) And I did find out. (...) And I'm sorry.*” (p. 280) La décision est prise, rien ne semble pouvoir la faire changer d'avis - il est de toute manière trop tard pour Clay pour essayer. Ce sont les mots que Hannah prononce pour faire comprendre aux personnes écoutant les cassettes que c'est fini - c'est la fin de la course. Aucun détail ne sera donné par la suite : Clay reste dans le flou sur les derniers instants d'Hannah. A-t-elle eu peur ? A-t-elle regretté une fois les pilules avalées et qui commençaient à faire effet ? Les mots “I'm sorry” pourraient en effet déjà indiquer une forme de regret ; un regret qui, pourtant, ne l'empêchera pas de mener son projet à sa fin. Ils pourraient également être une forme d'excuse auprès des personnes qui tiennent malgré tout à elle.

En vérité, ce ne sont pas réellement les derniers mots sur les cassettes. Sur la face B de la septième cassette, Clay entend des statiques puis “*Thank you*” (p. 282). Malgré ce qu’ils ont pu lui faire subir dans les événements qu’elle vient de raconter, elle remercie les personnes qui se sont donné la peine d’écouter jusqu’au bout. Car c’était avant tout ce que Hannah voulait : se sentir écoutée.

Par ce format, nous sommes privés de l’horreur du suicide, aucune description nous étant fournie, la perception de l’acte lui-même basée sur des informations non-vérifiées, il nous est impossible de ressentir l’acte comme accompli et définitif. Par ailleurs, la fin originelle du roman telle que premièrement imaginée par Jay Asher voyait un rebondissement dans son épilogue : une Hannah ayant survécu à sa tentative⁸⁸. Avec une fin pareille en tête, la confusion autour des détails de la tentative de Hannah prend sens : le suicide n’était pas final, aussi l’acte en lui-même avait peu d’importance.

C’est peut-être également dans cette optique-là que le suicide n’est pas plus élaboré que cela, même dans la version finalement parue en 2007, peut-être est-ce un choix conscient de l’auteur : peu importe les circonstances précises de la mise à mort, le résultat est le même à la fin, la mort. Cependant, si le résultat est le même pour Hannah, avoir des réponses concrètes et des faits sûrs sont des éléments importants dans l’expérience des survivants - de ceux qu’elle laisse derrière elle. Nous aborderons ce sujet plus loin dans notre analyse, dans une prochaine partie.

Le moyen utilisé : le suicide médicamenteux, mystérieux et ‘facile’

Dès le début du roman, c’est par l’action d’avalier des pilules que Clay définit Hannah intérieurement : “A girl who, two weeks ago, swallowed a handful of pills.” (p. 8) La phrase ne mentionne pas la mort qui a suivi mais elle est induite. La surprise de Clay lorsqu’il entend la voix d’Hannah, le fait même que les cassettes soient entre ses mains : tout mène à penser que Hannah est morte en avalant ces pilules. La mort est sous-jacente mais pas encore nommée pour ce qu’elle est. Lorsqu’elle décide de choisir le suicide médicamenteux, elle pose ainsi sa réflexion :

“So I’ve decided on the least painful way possible. Pills. (...) But what kind of pills? And how many? I’m not sure. And I don’t have much time to figure it out because tomorrow . . . I’m going to do it” (p. 255)

Le suicide médicamenteux est alors vu comme la manière “la moins douloureuse possible”.

⁸⁸ Fin alternative présente dans l’édition anniversaire des 10 ans de publication du roman.

C'est le moyen qui paraît le plus net, sans conséquence : le corps qui sera retrouvé paraîtra seulement endormi, aucun dommage corporel n'entache la dépouille du suicidant. C'est également la manière la plus simple pour Hannah précisément : il suffirait de prendre assez de médicaments pour en faire une surdose, aucun subterfuge n'est nécessaire, l'organisation autour du suicide semble simple, contrairement aux autres moyens mentionnés qui représentent chacun un problème technique. Une arme à feu serait difficile à obtenir, sachant que les parents d'Hannah n'en possèdent pas, la possibilité est alors rayée de la liste. La pendaison supposerait une corde ainsi qu'un endroit adéquat où l'attacher - cela semble difficile mais encore possible, ce qui retient Hannah est l'image de son corps pendant du plafond et de la réaction éventuelle de ses parents.

“I could never get beyond the visual of someone finding me—swinging—inches from the floor. I couldn't do that to Mom and Dad.” (p. 254)

Hannah se fait alors l'idée qu'une mort médicamenteuse serait la meilleure issue pour tout le monde : relativement sans douleur pour elle (du moins c'est ce qu'elle croit) et une vision aussi peu traumatisante que possible pour les personnes vouées à la trouver (là encore c'est ce qu'elle croit, retrouver son enfant mort ne peut qu'être traumatisant peu importe le moyen d'exécution).

Ce qu'Hannah ne sait pas en revanche, c'est qu'en choisissant les médicaments, elle donne raison aux statistiques : les femmes, lorsqu'elles portent atteinte à leur vie, utilisent en majeure partie le moyen médicamenteux⁸⁹. Plusieurs raisons peuvent refléter ce choix. Les femmes auraient tendance à privilégier un moyen “propre”, qui ne cause pas de scène qu'il faille ensuite nettoyer. La facilité d'obtention des médicaments rend plus accessibles et “invisible” la préparation de l'acte : dans certains cas la souffrance n'est pas la seule chose bien dissimulée, les préparatifs du suicide demeurent inconnus de l'entourage. En outre, c'est un témoin de l'emprise psychologique de l'idée de la femme qui ne “doit pas” déranger. Les femmes souffrent en silence et se suicident en silence également.

⁸⁹ Les femmes font beaucoup plus de tentatives inabouties que les hommes en ce qu'elles utilisent des moyens moins létaux, comme les médicaments. Dans les chiffres de décès lié au suicide en revanche, la pendaison reste le moyen le plus efficace et le plus utilisé, peu importe le sexe.

« Les tentatives de suicide plus fréquentes chez les femmes ». *La Croix*, 10 septembre 2014, <https://www.la-croix.com/Actualite/France/Les-tentatives-de-suicide-plus-frequentes-chez-les-femmes-2014-09-10-1203880>.

« Suicide en France : informations et actualités ». *Le Figaro Santé*, 19 janvier 2024, <https://sante.lefigaro.fr/social/sante-publique/suicide-france/comment-se-suicide-t-on>.

Bien sûr ce n'est qu'une interprétation des chiffres. Les chiffres eux ne sont que cela malheureusement ; des chiffres. Ils ne nous relatent des événements que dans la froideur de leurs faits.

C'est en partie lié à cette froideur des chiffres, des faits sans histoires, que les récits de suicide apportent tant au public ; ils permettent de mettre des noms, des physiques, des histoires sur ces suicides - qu'ils soient fictionnels ou non.

La perception d'Hannah Baker des pilules comme moyen rapide et sans douleur est relativement répandue. Si le suicide médicamenteux n'est ni rapide ni sans douleur, nous pouvons cependant admettre que le moment de la mort en elle-même advient lorsque le suicidant est inconscient : c'est peut-être par là que vient cette perception.

Beaucoup de jeunes tentent de se suicider par ce moyen et il arrive que certains affirment, si cette tentative n'aboutit pas à la mort, que l'acte était précipité ou pas assez mûrement réfléchi. C'est ce qui rend dangereux la perception de cet acte : non seulement, il est perçu comme simple, rapide, sans douleur, il est également très accessible, y compris pour les jeunes. Si l'un de ses parents prend des médicaments lourds comme des somnifères ou des anxiolytiques, il peut être facile pour un adolescent de s'en procurer une dose fatale. Dans le cas de certains adolescents, cette accessibilité, cette possibilité constante d'un suicide "facile et rapide", peut mener à des gestes peu réfléchis. Cela ne semble pas être le cas d'Hannah qui, par le biais de ces cassettes, semble prendre le temps de réfléchir à cette décision. Pourtant comme nous le verrons plus tard dans cet essai, la mort ne semble pas effrayer la jeune fille, qui n'apparaît pas prendre la chose au sérieux.

Un défaut auquel la série a tenté de remédier

Bien que la série adaptée du roman par le service de streaming Netflix soit une adaptation plutôt réussie, des différences, des choix de changement séparent les deux œuvres. L'audiovisuel permet aux spectateurs plus d'informations sur les personnages en dehors du personnage narrateur - notamment les parents d'Hannah qui sont à peine mentionnés dans l'œuvre originale. Dans l'adaptation les parents d'Hannah sont montrés découvrant le corps de leur fille - une scène qui en marquera plus d'un, avec la matriarche glissant sur le sol de la salle de bain recouvert du sang d'Hannah - mais également cherchant activement à savoir ce qui s'est passé, avec en bout de courses une audience au tribunal, remettant en cause le rôle de l'établissement scolaire dans la décision d'Hannah. En effet, la mort d'Hannah a de réelles conséquences, très certainement celles-là même voulues par la jeune fille en premier lieu. Dans la série, chaque personnage en vient à remettre en question ses actions et réalise sa part

dans la décision finale d'Hannah - ce qui ne nous est que très peu montré dans le roman, en dehors des pensées de Clay.

Un autre point - que je ne qualifie pas de détail car cela est loin d'en être un - qui diffère entre les deux œuvres est le mode d'opération choisi par Hannah pour mettre fin à ses jours. Nous l'avons déjà abordé : dans le roman, Hannah se suicide en avalant des médicaments. Dans la série en revanche, Hannah s'ouvre les veines, produisant une scène choquante et explicite qui avait le pouvoir de choquer ou rendre mal à l'aise une partie des spectateurs. Nous assistons au préalable à l'achat des lames de rasoir qui peuvent laisser présager la scène en question mais rien ne peut préparer le spectateur pour ce qu'il est sur le point de voir. Hannah, dans sa baignoire remplie d'eau comme pour un bain, s'ouvre les veines lentement et péniblement, le sang s'écoulant et teintant l'eau comme un virus qui se propage. Bientôt, l'eau qui coule encore lorsque Hannah perd connaissance débordera de la baignoire et recouvrira le sol de leur salle de bain. C'est sur ce mélange d'eau et de sang que la mère d'Hannah glisse en la trouvant sans vie.

Cette scène fit éclore une polémique digne de la "fièvre Werther" qui avait traversé l'Europe au XIX^{ème} siècle : une fièvre similaire naissa aux Etats-Unis et une campagne montrant la colère des internautes et des parents força Netflix à censurer la scène qui ne fait plus parti de l'épisode aujourd'hui disponible sur la plateforme.⁹⁰

Une possible explication derrière ce choix pourrait être une volonté de dégoûter et de choquer les spectateurs, ce qui fut le cas pour une partie de l'audience. Montrer le suicide dans toute son horreur, tout son côté sanglant et gore, est en effet l'inverse que de dissimuler la scène et de faire l'apologie de l'acte "facile" comme le fait le roman.

Nous pouvons également penser à cette partie - non-négligeable - des jeunes spectateurs que la scène ne dégoûte pas, voire auprès duquel elle peut sembler familière. En effet, parmi les jeunes aux tendances suicidaires, une partie se scarifie : pour cette portion des spectateurs la scène peut paraître simplement une version extrême de ce qu'ils ont l'habitude de faire chez eux et sur leur propre peau.

Une autre explication derrière le choix de cette scène choquante pourrait être justement ce choc qu'elle produit : ce que l'on peut appeler le "shock value" de la scène.

⁹⁰ Richard, Elise Henry et Philippe. « Thirteen Reasons Why, la série polémique de Netflix ». *Ouest-France.fr*, 11 mai 2017, <https://www.ouest-france.fr/culture/thirteen-reasons-why-la-serie-polemique-de-netflix-4986295>. « Netflix supprime une scène de suicide polémique dans la série "13 Reasons Why" ». *Franceinfo*, 16 juillet 2019, https://www.francetvinfo.fr/culture/series/netflix/netflix-supprime-une-scene-de-suicide-polemique-dans-la-serie-13-reasons-why_3538237.html.

C'est le concept qui amène à faire appel à ce goût humain pour le morbide, le choquant. Le même sentiment que lorsque l'on ne peut quitter les yeux d'un accident lors de l'autoroute, l'être humain est captivé par le morbide, par la catastrophe. Ce serait donc un changement apporté à la série qui serait dû à une volonté commerciale de la part de Netflix : ce qui fait parler, ce qui fait polémique, rapporte des spectateurs et donc de l'argent. Comme nous l'avons déjà mentionné, ce choix a fini par être défavorable à Netflix qui dû rééditer le dernier épisode de la saison une de la série.

b) Un suicide mystique et mystérieux : *All the Bright Places* et l'idéalisation de l'acte

L'idéalisation des phases bipolaires

“*Is today a good day to die? (...) Is today the day? And if not today—when?*” (p. 3) sont les mots avec lesquels le lecteur apprend à connaître Theodore Finch, qui se fait simplement appelé Finch par son entourage. Le jeune homme a pour le suicide un intérêt morbide : il collectionne les faits et les recherches sur le sujet, et compare dans son carnet différentes manières de se suicider. Ce jour-ci il monte sur le toit de la tour de son lycée - là il retrouve une autre étudiante également sur le bord du parapet, Violet, l'autre personnage dont nous suivrons le point de vue et les pensées dans ce roman. Finch guide Violet qui, une fois là-haut, veut descendre mais ne sait pas réellement comment - le vide devant elle la paralyse. Finch sauve sa vie. Reste à savoir si dans le cours du roman, Violet pourra lui rendre la pareille. Le soir-même de cet incident, Finch reviendra sur cette méthode pour en émettre ces réflexions :

“A quick internet search turns up the information that only five to ten percent of all suicides are committed by jumping (so says Johns Hopkins). Apparently, jumping as a means of killing oneself is usually chosen for convenience, which is why places like San Francisco, with its Golden Gate Bridge (the world's top suicide destination), are so popular. Here, all we have is the Purina Tower and a 1,257-foot hill.

I write: **Reason for not jumping: Too messy. Too public. Too crowded.**”
(p. 36)

Les réflexions de Finch paraissent presque calculées, scientifiques. Aucune émotion ne semble rentrer dans son jugement. Pourtant comment peut-on être si distant lorsqu'il s'agit de son propre (potentiel) suicide ? Est-ce que intellectualiser ses pensées suicidaires serait simplement un mécanisme de défense pour Finch ? Ici, la pensée suicidaire s'inscrit presque dans une démarche de recherche scientifique : il fait des recherches sur internet sur les

diverses possibilités - il accumule les faits et les informations sur le sujet - avant de terminer par ses conclusions personnelles. Ici la conclusion “Too messy. Too public. Too crowded.” fait écho à son besoin de canaliser son mal être et de ne pas le laisser paraître ; de plus nous pouvons constater qu’il liste seulement les raisons de ne pas sauter et aucune en faveur du geste, ce qui nous montre qu’il n’envisage pas celui-ci avec tant de sérieux - ou du moins pas encore.

Derrière cet intérêt non dissimulé pour la mort et le suicide se cache un mal-être profond. Finch dissimule ce mal-être par plusieurs stratagèmes que nous énumérerons par la suite. Finch se sait malade, mais il sait également que peu de personnes prennent au sérieux une maladie ‘invisible’ :

“The fact is, I was sick, but not in an easily explained flu kind of way. It’s my experience that people are a lot more sympathetic if they can *see* you hurting, and for the millionth time in my life I wish for measles or smallpox or some other recognizable disease just to make it simple for me and also for them. Anything would be better than the truth: *I shut down again. I went blank. One minute I was spinning, and the next minute my mind was dragging itself around in a circle, like an old, arthritic dog trying to lie down. And then I just turned off and went to sleep, but not sleep in the way you do every night. Think a long, dark sleep where you don’t dream at all.*” (p. 15/16)

Le milieu familial instable dans lequel Finch a grandi explique en partie la prolifération de ce trouble mental, plus tard identifié dans le roman comme un trouble bipolaire. Bien sûr, une famille à l’écoute n’aurait pas pu changer ce diagnostic mais ses dysfonctionnements expliquent qu’il soit passé inaperçu pendant tant de temps. Finch ne dispose d’aucun véritable système de soutien - ce qui peut s’avérer fatal chez un adolescent comme nous le savons désormais. Nous pouvons conjecturer qu’il aurait pu s’en sortir s’il avait pu bénéficier du même cadre familial et de soutien que Violet.

Plusieurs comportements adoptés par Finch peuvent être jugés comme des mécanismes de défense, comme par exemple son besoin constant de courir, de se dépenser, comme si fatiguer son corps pourrait permettre de fatiguer également les pensées noires qui lui brouillent l’esprit, ou bien qu’une fois exténué il pourrait se rendormir. Le thème du sommeil est relativement important pour le personnage de Finch, il représente ce qu’il craint mais également ce qu’il semble poursuivre : cela pourrait agir de métaphore pour la mort. Les chapitres de son point de vue sont toujours estampillés d’une marque de temps (Day x) qui montre une certaine obsession de Finch pour le temps qui passe mais surtout pour tenir compte de ce temps : comme s’il pouvait en garder le contrôle en gardant le compte. Il essaye

également de contrôler la perception que les autres ont de lui, il se donne constamment un renouveau de style ou de pseudo-personnalité - il le fait soi-disant pour s'amuser mais c'est également une manière de garder le contrôle sur un aspect de sa vie sur lequel il n'en a usuellement pas, et se protéger derrière un écran de fumée par la même occasion. Rien ne semble l'atteindre car les autres ne voient qu'une version faussée de lui-même de toute manière... Tout le monde sauf Violet. Ou du moins il l'espère : il finira pas douter avoir une personnalité propre après tout ce temps passé à faire semblant. Comment savoir lequel Finch Violet aime-t-elle ? Ce qui le protégeait auparavant sera un rappel que personne ne l'aime réellement pour lui-même car il ne sait pas lui-même qui est cette personne.

Le trouble bipolaire se divise généralement en deux phases : la phase maniaque, parfois appelée phase euphorique, et la phase dépressive ; c'est pour cela que l'on appelle cela une maladie maniaco-dépressive. Durant la phase maniaque, la personne est hyperactive, euphorique, et peut avoir un sentiment exagéré d'estime de soi⁹¹ ; ce qui se traduit parfaitement dans le comportement de Finch tout au long du roman. L'hyperactivité peut se traduire par la course, mais également le changement de personnalités fréquent que nous venons d'évoquer. Dans le roman, avant de parler de bipolarité, Finch paraît simplement quelque peu original et se fait traiter de "bizarre", comme une bête de foire par une bonne partie de ses camarades.

Lors de l'une de ses phases maniaques, il se met à courir presque sans s'en rendre compte : cela arrive plusieurs fois lors du roman mais ici, au bout d'un certain temps, il s'arrête car la course a achevé son but, il est épuisé, mais il se sent également particulièrement vivant : "I take off my shoes and pull off my hat, and I walk all the way back home because for once I've worn myself out. But I feel good— necessary and tired and alive." (202) Comme si l'exercice, le fait de faire monter son rythme cardiaque, lui aurait rappelé la sensation de sentir son cœur battre dans sa poitrine. Il est également commun parmi les coureurs d'associer la course avec le fait de se "vider l'esprit", d'éclaircir ses pensées. C'est une des raisons qui font de la course un sport si pratiqué : c'est un exutoire. Le fait de se mettre à courir tout d'un coup ou bien même sans parfois s'en rendre compte montre l'aspect hyperactif de Finch qui peut difficilement rester en place - son corps se meut parfois seul, sans qu'il en ait d'abord pris la décision consciente.

⁹¹ *Comprendre le trouble bipolaire (ou maladie bipolaire).*

<https://www.ameli.fr/assure/sante/themes/trouble-bipolaire/comprendre-troubles-bipolaires>. Consulté le 28 mai 2024.

L'idéalisation des phases euphoriques passe également par la sorte de jeu que Finch joue dans ses dernières semaines, ses derniers jours, durant lesquels il effectue des aventures et en laisse des indices à Violet dans des SMS codés :

“Two days later, Finch writes: I am on the highest branch.

The next morning: We are written in paint.

Later that night: I believe in signs.

The next afternoon: The glow of Ultraviolet.

The day after that: A lake. A prayer. It's so lovely to be lovely in Private.

And then everything goes quiet.” (p. 317/318)

Ces SMS se rapportent alors à une chasse au trésor doublée d'une course contre la montre - bien que la décision de Finch ait l'air résolu, qu'il ait l'air hors d'atteinte, il est encore vivant ce qui suppose ne serait-ce qu'une bribe d'espoir chez Violet. Cet aspect chasse au trésor donne une impression d'aventure et un côté “ludique” qui, bien que touchant, peut paraître légèrement morbide - nous sommes guidés par Finch vers sa mort avec un air de jeu, un jeu pourtant perdu d'avance.

Nous pouvons supposer que les phases dépressives de Finch sont liées à ce sommeil qu'il mentionne et dont il essaye constamment d'échapper : il compte ses jours en jours passés “éveillé”. Cependant, il est bel et bien réveillé lorsqu'il contemple le suicide pour la première fois, dans le premier chapitre du roman, ainsi que les fois suivantes lorsque le lecteur est témoin de sa plongée en dépression.

Alors même qu'une partie de lui est submergée par l'amour qu'il ressent pour Violet, une autre partie se voit dans l'obligation de constamment trouver des mécanismes pour se maintenir à flot, y compris un système de post-it, celui-là même qu'il utilisait pour écrire des chansons ou poèmes : il écrit les mots qui lui viennent sur des post-it, ceux qui sont positifs il les colle sur le mur de sa chambre tandis que les mots ou expressions négatives se voient déchirés et jetés par terre. Un exercice simple mais qui s'avère cathartique, à la fois pour Finch et pour Violet à qui il le fait découvrir.

En somme, le trouble bipolaire est présenté comme un simple aspect original et excentrique du personnage : une partie de ce qui fait tomber Violet amoureuse de lui. Le roman utilise le trouble bipolaire en guise d'outil de caractérisation du personnage de Finch, ainsi qu'un élément dans la romance des personnages - les différentes phases par lesquelles passe Finch sont romantisées pour donner au personnage un aspect hors-normes, hors du commun, qui était un trait facilement retrouvable dans les personnages du Young Adult des années 2010. Le “love interest” est généralement conçu pour être mystérieux, hors-normes, et captiver autant le lecteur que le personnage principal ; les personnages écrits par John Green,

par exemple, entrent dans ces catégories. Un élément de sa personnalité rend le personnage insaisissable et fascinant dans ce qu'il a de différent du personnage principal. Ici, c'est par le biais des symptômes de son trouble que cet effet est amené pour Finch - ce qui fait de sa santé mentale un simple outil de narration et de construction de personnage. Cette glorification du jeune adolescent amènera à un certain déni de la part de Violet lorsqu'elle retrouva celui-ci décédé - un aspect que nous allons aborder dans la partie suivante.

La scène manquante et le confort dans une fin qui n'en serait pas une

Theodore Finch se noie dans ce que nous découvrons plus tôt dans le roman comme le "Blue Hole", une étendue d'eau réputée sans fond. Lorsque Violet et Finch s'y rendent pour la première fois, dans le cadre de leur projet scolaire, Finch présente l'endroit ainsi :

“ “This,” I say, “is the Blue Hole. They say it’s bottomless, or that the bottom is quicksand. They say there’s a force in the middle of the lake that sucks you down into an underground river that flows right into the Wabash. **They say it leads you to another world.** That it was a hiding place for pirates burying treasure, and for Chicago bootleggers burying bodies and dumping stolen cars. That in the 1950s a group of teenage boys went swimming here and disappeared. In 1969, two sheriff’s deputies launched an expedition to explore the Hole, but they didn’t find any cars or treasure or bodies. They also didn’t find the bottom. What they did find was a whirlpool that nearly sucked them down.” (p. 220)

La mention de disparitions et de "portail vers un autre monde" donne au lieu une atmosphère magique, surnaturelle. Il est également intéressant de noter l'intérêt que Finch porte à une telle hypothèse : cela peut en partie démontrer la volonté de Finch non pas de mourir mais de quitter ce monde-ci, sous-entendu pour un autre, peut-être un monde meilleur. Tout pour qu'il soit dans tous les cas différent - un monde où quelqu'un comme Finch ne serait pas bizarre, peut-être même un monde où il serait différent, dans lequel son esprit et ses pensées ne seraient pas quelque chose qu'il devait combattre tous les jours. Le sentiment de non-appartenance de Finch se traduit par la recherche du sentiment inverse ailleurs, peut-être même un ailleurs au-delà de ce qui semble possible dans l'imaginaire collectif. L'intérêt que porte Finch à cette théorie se traduit par la mention des disparitions, ce qui insinue une recherche préalable sur l'endroit et sur les possibles légendes urbaines qui y sont rattachées ; ce qui peut également nous intéresser et même prédire la fin funeste de Finch dans ce lac est la répétition de "they say". Ce qu'il sait de cet endroit sont des paroles rapportées, des paroles

qu'en tant que scientifique - car c'est ainsi qu'il se pose depuis le début de ce roman - il se doit de confirmer par lui-même et donc de tenter l'expérience.

Lorsque la dépression de Finch s'aggrave, celui-ci fait un tri dans ses affaires et repeint les murs de sa chambre : celle-ci est presque mise à nue à l'exception de la couleur bleue intense maintenant sur les murs et le plafond. Lorsque Violet découvre la nouvelle configuration (et couleur) de sa chambre, elle ne peut s'empêcher de se sentir oppressée - le décor ne lui rappelait que trop le Blue Hole et la sensation écrasante d'être submergée d'eau, de se noyer : "His bedroom is blue now—walls, ceiling, floor—and all the furniture has been moved to one corner so that the room is divided in two. There's less clutter, no more wall of notes and words. All that blue makes me feel like I'm inside a swimming pool, like I'm back at the Blue Hole" (228). A la lumière des événements suivants, il est possible de se demander si c'était une façon pour Finch de se rapprocher de la sensation d'accomplir l'acte sans réellement le faire, comme lorsqu'il imaginait les diverses manières de se suicider. Penser au suicide, l'imaginer, peut parfois être un mécanisme pour repousser l'acte réel - était-ce la dernière défense, les derniers efforts, de Finch contre son "death drive" ?

Lorsque Finch disparaît et envoie des mails d'adieu à ses amis, Violet sait qu'il y est : qu'il est parti plonger dans le Blue Hole pour essayer d'en trouver le fond, quitte à mourir en essayant. Elle se dévoue pour y aller mais lorsqu'elle arrive sur place, Finch est introuvable. Alors même qu'elle compose le numéro des secours elle se berce d'illusions : "As I dial 9-1-1, I think: He's not nowhere. He's not dead. He just found that other world." (p. 337) La phrase "he's not dead" montre pourtant que c'est une possibilité à laquelle elle a pensé, la mort est déjà présente dans les pensées de Violet car c'est une pensée qu'elle sait inévitable, bien qu'elle la rejette de toutes ces forces. Pour rejeter une idée, il faut avoir conscience de sa possibilité. Elle ajoute : "If anyone can make it to another world, it's Theodore Finch." (p. 337), ce qui montre la vision positive qu'elle a de Finch, celle d'un homme capable de tout, y compris de transgresser les lois de l'univers et de basculer dans le surnaturel.

Lorsque les secours remontent le corps sans vie de Finch, Violet reste dans le déni et refuse d'identifier sa dépouille qu'elle assimile à une 'chose' :

"Even when they bring the body up, swollen and bloated and blue, I think: *That's not him. That's someone else. **This swollen, bloated, blue thing** with the dead, dead skin is not anyone I know or recognize.* I tell them so. They ask me if I feel strong enough to identify him, and I say, "That's not him. That is a swollen, bloated, dead, dead blue thing, and I can't identify it because I've never seen it before." I turn my head away.

The sheriff crouches down beside me. “We’re going to need to call his parents.”

He is asking for the number, but I say, “I’ll do it. She was the one who asked me to come. She wanted me to find him. I’ll call.”

But that’s not him, don’t you see? People like Theodore Finch don’t die. He’s just wandering.” (p. 337/338)

La mort a dé-personnifié Finch, le corps qu’il occupait n’est plus qu’un corps, qu’une chose, ce qui pour Violet est la preuve même qu’il ne puisse pas s’agir de lui, lui cet homme si vibrant et si vivant. Dans la phrase “People like Theodore Finch don’t die” nous pouvons y retrouver non seulement le déni de Violet mais son admiration pour Finch qui dépasse dorénavant le statut de simple mortel pour devenir une sorte d’entité incorporelle. Dans la phrase “He’s just wandering” nous retrouvons l’idée qu’il n’est qu’en train de continuer les aventures, les explorations, qu’ils avaient commencées ensemble - ce qu’ils appelaient déjà ‘wandering’ dans le roman. Nous retrouvons donc l’idée d’aventures, de continuité de celles-ci, renforcée par le mot “just” qui dédramatise l’action : il ne faut pas s’inquiéter, il ne fait qu’explorer. La scène n’est donc non seulement pas montrée mais un réconfort est même trouvé dans la possibilité fantasque que la mort de Finch ne représente pas sa fin : toute conviction religieuse mise à part, c’est une idée dangereuse à mettre dans l’esprit de jeunes adolescents. La mort n’est vue que comme un rite de passage vers autre chose de préférable à la vie - la mort n’est alors pas quelque chose de fini, elle n’est plus une fin en soi et donc moins terrifiante pour toute personne ayant des idées suicidaires. C’est un discours qui romantise le suicide, qui le banalise presque.

Bien sûr, l’on peut facilement argumenter dans l’autre sens et justifier ce choix du fait que le choc ressenti par Violet est ce qui la pousse à ce puissant déni : l’on ne peut pas contrôler la première réaction de notre esprit lorsque nous sommes face à une perte et un deuil soudain, doublé très certainement d’un sentiment de culpabilité comme nous le verrons par la suite. Bien que cette réaction puisse être compréhensible, pour ne pas tomber dans un discours dangereux il est alors nécessaire pour Violet de se rendre compte des événements et de les accepter comme faits. C’est en partie ce qu’elle fait par la suite lorsqu’elle écrit une lettre à Finch qui extériorise tous les sentiments, parfois contradictoires, qu’elle ressent face à ce deuil et cette culpabilité. Bien que la scène du suicide ne soit pas décrite, il est donc décrit dans le roman un autre élément qui peut parfois peser dans la balance lors qu’une personne suicidaire pense à mettre fin à ses jours : la souffrance occasionnée envers leur proches.

Le roman se concentre donc en effet bien sur l’expérience de vie de Violet, l’expérience de survivant. Bien que ce soit un choix conscient de focalisation dans *All the Bright Places*, il

semblerait que l'expérience du survivant soit un thème récurrent dans les romans contemporains traitant du suicide : c'est un élément qui revient dans les trois romans qui composent le corpus, et également d'une certaine manière dans *Werther*, via l'intervention d'un éditeur. Nous allons aborder rapidement cette notion de survivant dans la partie suivante.

3. Le suicide conté par ses survivants

Le terme de survivants, lorsque l'on parle de suicide peut être associé à deux profils différents de personnes : les survivants comme ceux qui survivent à une tentative et les survivants comme ceux qui restent derrière. Nous ne sommes pas habitués à parler des proches des suicidés comme "survivants" mais c'est pourtant le mot le plus adéquate : les suicidants attentent à leur vie mais bousculent également celles de leur proche, et certains de ces proches peuvent également développer des comportements ou pensées suicidaires par la suite. Nous pouvons nous demander si cela viendrait de l'effet du deuil ou s'il s'agit d'un effet de mimétisme puissant. Dans les deux cas, faire partie de l'entourage d'un suicidant peut énormément affecter les survivants, qui se retrouvent à devoir raconter leur histoire à la place de ceux qui ne sont plus. Dans les trois romans qui composent notre corpus moderne, le thème du survivant est exploré - respectivement au travers du regard de Violet (*All the Bright Places*), Harold (*A Little Life*) et Clay (*13 Reasons Why*). Nous allons à présent aborder la façon dont le suicide est perçu par ces survivants et comment leur point de vue est amené dans le récit.

a) Deux points de vue dont il n'en restera qu'un

Dans *All the Bright Places*, le roman est structuré en deux points de vue, ceux des deux personnages principaux Finch et Violet. Ces deux-ci se renvoient la narration presque tout le long du roman : les chapitres du point de vue de Finch s'arrêtent cependant au bout d'un moment. Nous pouvons conjecturer que c'est le cas à partir du suicide de Finch mais en vérité les chapitres de Finch s'arrêtent à partir du moment où celui-ci prend sa décision, celle-ci est résolue et Finch est dorénavant hors d'atteinte pour Violet ou d'autres de ses proches.

C'est ainsi que nous pouvons éventuellement penser que Violet est en réalité au centre de ce roman et non Finch. En effet un élément important à prendre en compte dans la lecture, mais surtout dans l'analyse, de *All the Bright Places*, est la nature du récit en tant que

réécriture de l'expérience vécue par l'autrice. Jennifer Niven explique en effet dans les remerciements du roman que cette fiction était en fait inspirée de son amour de jeunesse, ce jeune homme qui s'est donc suicidé lorsqu'ils étaient tous deux adolescents. Si la volonté de l'autrice était de refléter son expérience, ce récit ne pouvait en effet que se finir de la manière dont il s'est fini. La fin du roman est ancrée du point de vue de Violet qui survie à Finch - est ici représentée l'expérience de *survivant au suicide*. Pendant longtemps l'autrice aura du mal à mettre ces mots pour décrire son expérience et c'est pour peut-être aider des jeunes gens dans le même cas qu'elle relate ainsi ce récit. Être celui qui survie lorsqu'un être cher décède est toujours une expérience difficile, voire traumatogène, mais lorsque cet être cher décède d'un suicide s'ensuit toutes sortes d'interrogations. Qu'est-ce que j'aurais pu faire de plus ? Le survivant ne se demande pas en effet *s'il* avait pu faire quelque chose, car il part du principe qu'il a fauté dans son devoir de proche et se demande donc plutôt la nature du geste qu'il aurait pu faire pour sauver la vie de l'être cher.

En prenant en compte cette information la concentration sur l'expérience de Violet, avant même que Finch ne commette cet acte, paraît compréhensible : le but du roman est d'aborder le suicide mais également de mettre en lumière l'expérience de celui qui reste. Lorsque Finch s'éloigne de ses proches lors des jours voire semaines qui précède le suicide physique, cela symbolise la distance émotionnelle et psychique qui s'est installée entre eux : il est hors d'atteinte, ils ne se comprennent plus, nous n'avons donc, en tant que lecteurs, plus accès à ses pensées.

Plusieurs chapitres succèdent la découverte du corps de Finch, plusieurs chapitres où nous suivons le deuil de Violet, où celle-ci retrace les aventures vécues seules par Finch lors de ses derniers jours. Un soir après s'être "torturée" à relire leur conversation de messages, Violet se résout à lui écrire une lettre, une lettre qui lui permettrait peut-être d'exprimer tous ces non-dits, ces mots qu'elle n'aura plus l'opportunité de lui faire entendre :

"Letter to Someone Who Committed Suicide by Violet Markey

Where are you? And **why** did you go? I guess I'll never know this. Was it because I made you mad? Because I tried to help? Because I didn't answer when you threw rocks at my window? **What if** I had answered? **What would you** have said to me? **Would I** have been able to talk you into staying or talk you out of doing what you did? Or **would** that have happened anyway? Do you know my life is forever changed now? I used to think that was true because you came into it and showed me Indiana and, in doing that, forced me out of my room and into the world. Even when we weren't wandering, even from the floor of your closet, you showed the world to me. I didn't know that my life

forever changing would be because you loved me and then left, and in such a final way. So I guess there was no Great Manifesto after all, even though you made me believe there was. I guess there was only a school project. I'll never forgive you for leaving me. **I just wish you could** forgive me. You saved my life.

And, finally, I simply write: *Why couldn't I save yours?"* (p. 352/353)

Dans cette lettre, Violet se laisse aller à poser toutes les questions dont elle sait qu'elle n'obtiendra pas de réponses : la raison du suicide de Finch (Why), où son esprit peut-il bien se trouver maintenant (Where) mais également plusieurs questions soulevant des possibilités qui ne sont plus (what if, la répétition de would). Cette lettre est un témoin de l'expérience de survivant.e sans qu'il ne soit fourni une quelconque réponse. En effet, à part des messages et emails relativement cryptiques, Finch ne laisse pas de lettre de suicide à proprement parler. Violet se retrouve avec une série de questions sans réponses, qu'elle se doit de coucher sur le papier pour se permettre d'avancer et de ne pas se retrouver étouffer par elles. La reprise de l'écriture est également un passage important dans le deuil de Violet et dans sa reconstruction en tant que personne - écrire avait été une partie d'elle avant la mort de sa sœur et le deuil de celle-ci avait entaché sa relation à l'écriture. Par le deuil de Finch, elle se réapproprie l'acte d'écrire - qu'elle avait abandonnée depuis le décès de sa sœur et le début de ses propres pensées suicidaires - ce qui symbolise son refus d'abandonner la vie. Elle reprend cette activité qui, pour elle, est profondément liée à la vie, et elle l'utilise ici afin de gérer le deuil et la douleur qu'elle ressent - ce qu'elle n'avait pas fait pour le deuil de sa sœur.

L'histoire de Violet commence et se termine par un décès : dans les deux cas un décès dont elle se sent responsable. Cependant, contrairement au décès de sa soeur, celui de Finch advient après une période de deuil intense durant lequel Finch fut son pilier ; sans parler du fait que le suicide de ce dernier met Violet dans une position dans laquelle il lui est impossible de commettre à son tour cet acte. Violet, après avoir appris à aimer la vie à nouveau, ne veut pas la quitter, d'autant plus qu'elle sait dorénavant la peine qu'inflige une mort choisie par le suicidant. Cependant, étant donné que Finch l'a sauvé (aussi bien littéralement ce jour-là sur le parapet que figurativement parlant) Violet sent qu'il était dans son devoir d'en faire de même pour lui.

Évidemment, en tant qu'adolescente il y a peu de choses que Violet aurait pu faire pour aider Finch qu'elle ne faisait pas déjà par sa présence à ses côtés : le trouble bipolaire n'est pas quelque chose qui peut être entièrement géré par une présence reconfortante. Mais la responsabilité que l'on ressent envers nos proches lorsqu'ils sont en détresse est chose

commune ; ressenti dans son extrême cela peut s'apparenter au syndrome du sauveur. Au début de *All the Bright Places*, Violet semble en être victime lorsqu'elle culpabilise de la mort de sa sœur : si elle n'a pas pu la sauver, à quoi vaut sa vie à elle ? Finch, bien qu'elle ne puisse le sauver également, lui fera se rendre compte que, tout du long, son état de santé était hors du contrôle de Violet. Il y a des choses sur lesquelles on ne peut agir et c'est l'une des leçons portées dans *All the Bright Places* et que nous explorerons plus en détails par la suite dans une partie sur la notion de fatalité.

b) Un personnage qui nous donne un point de vue ultérieur au suicide

Dans *A Little Life*, nous avons, pour une majorité du roman, un point de vue externe avec différents personnages focaux selon les chapitres. En revanche, de temps en temps, y est glissé un chapitre à la première personne : très vite nous comprenons que cette personne est Harold.

Il est, au début du moins, peu claire à quel moment cette narration prend place : il raconte sa vie, des événements passés, ses sentiments... Nous ne savons pas à partir de quel moment dans le temps Harold se confie. Par ailleurs, ce n'est pas au lecteur que celui-ci se confie mais à un personnage non nommé : ou du moins il n'est pas nommé pendant la majeure partie du roman.

Harold s'adresse à Willem, ou du moins à un Willem imaginaire, à la peinture que Harold possède de lui. Willem, lorsque Harold se confie, est décédé - nous saurons dans le dernier chapitre que Jude l'est également : "he has been dead for six years and you have been dead for nine" (718). Le fait que Harold raconte son histoire et l'histoire de Jude six ans après le suicide de ce dernier montre l'impact que l'évènement a eu sur lui. La mort d'un enfant n'est jamais facile à vivre, même si celui-ci a plus de cinquante ans. Pour Harold, cela représente un échec en tant que proche mais surtout en tant que parent. Le fait qu'il s'adresse à Willem est également intéressant à relever : tous deux avaient des points de vue différents sur la vie de Jude, dû à la nature de leur relation avec celui-ci. Outre cela, Willem est le seul à qui Jude s'est confié sur son passé, le seul qui pourrait comprendre l'étendue de ce qu'Harold a appris dans la lettre de suicide que Jude lui avait adressé. Ce n'était pas le genre de conversation que celui-ci pouvait avoir avec JB par exemple ; d'autant que nous pouvons nous demander si Harold recherche réellement une réponse. En face de JB, un être encore vivant, avec lequel Jude avait eu une relation en dents de scie pendant ses dernières années qui plus est, Harold n'aurait pas été libre de dire ce qu'il voulait. En face de la peinture de Willem, Harold pouvait

déverser ses émotions sans retenue : il savait qu'il n'aurait pas à affronter une réponse, qu'elle soit idéaliste ou réaliste. Il pouvait se confier sans affronter un quelconque jugement - non pas qu'il en aurait reçu eut-il parlé réellement avec Willem. Les deux personnages étaient amis et dans les années que Jude et Willem avaient passé en couple, Harold avait même pu considérer Willem également comme un fils.

Dans *13 Reasons Why*, la narration est quelque peu particulière, vis-à-vis du format imposé par les cassettes, mais c'est bien le point de vue de Clay qui mène le lecteur. Bien que cela ne soit pas lui qui narre l'histoire de Hannah mais bien une version d'elle-même, le roman se passe entièrement après les faits : tous les personnages qui apparaissent donc dans le présent de Clay sont en quelques sortes des survivants du suicide de Hannah, Clay le premier. Clay, qui est dévasté par toutes les opportunités avortées, toutes les choses qu'il n'avait pas osé dire, toutes les choses qu'il aurait peut-être pu faire de plus. Clay est la définition même de survivant. Sa confusion montre l'importance pour lui de comprendre ; son besoin de compréhension se retranscrit également par la vitesse avec laquelle il écoute les cassettes : il les écoute en une nuit car le plus vite celui-ci comprend les raisons de Hannah, le plus vite il pourrait comprendre la personne qu'elle était. Et s'il la comprend davantage, peut-être que son deuil lui semblera moins lourd.

La particularité du format donne donc naissance à une narration hybride : entre la vie et la mort, entre le survivant et la suicidée. Avec cette narration, il est difficile de se rendre réellement compte que Hannah est partie : elle est là, raconte son histoire, à l'autre bout de ces cassettes. Seulement son ton résolu et ses diverses allusions nous rappellent son projet - projet qui est déjà réalisé lorsque nous écoutons ses cassettes et prenons connaissance de l'histoire.

Pour conclure, plusieurs éléments sont compris dans la représentation moderne et sociologique du suicide avec tout d'abord un changement d'angle important selon la catégorie de lecteurs visée et leur âge. Bien que le sujet soit abordé dans la littérature pour adolescents, dans beaucoup de cas - y compris les deux œuvres de ce corpus - la scène du suicide n'est pas décrite au lecteur. Cette littérature repose plus sur la description des sentiments des personnages que sur l'acte en lui-même. Bien sûr les sentiments des personnages sont également profondément explorés dans l'œuvre de Hanya Yanagihara - et son large gabarit de 720 pages le lui permet bien. En effet, *A Little Life* prend le temps de poser le décor : le suicide ne se veut d'ailleurs pas être le sujet principal du roman mais simplement sa conséquence. La possibilité d'un format plus long et plus détaillé pour le roman de fiction

“adulte” permet également un langage et des descriptions plus choquantes, ce qui est notamment le cas dans *A Little Life*, les descriptions explicites étant un élément particulièrement marquant de la narration du roman, comme nous l’avons démontré. Le suicide est donc un sujet qui se veut avoir un public relativement large, avec un discours toutefois adapté et adaptable. Les spécificités des deux styles ont su toucher le lectorat et permet de diversifier les lectures malgré un thème dominant en commun.

Les romans sur le suicide, ou ayant le suicide parmi l’un de ses thèmes, auront toujours la force, malgré ce thème commun, de proposer une histoire unique : chaque suicidant a son histoire propre et la littérature permet de montrer les individus derrière les chiffres. Chaque suicide étant unique, ces romans ont l’opportunité d’offrir une représentation aux diverses causes qui peuvent les engendrer. Dans la partie suivante nous allons explorer comment le suicide peut également être présenté comme une solution aux maux de société dans cette littérature en prenant appui sur les trois romans contemporains du corpus.

III) Le suicide présenté comme une solution aux maux sociaux

Le suicide est un acte universel et pourtant fondamentalement individuel ; c'est aussi un acte qui reflète autant la condition humaine que la société que nous avons établie pour nous-même et qui aujourd'hui nous étouffe. La littérature nous permet de naviguer cette société et de pointer du doigt certains maux qui la rongent : dans la littérature du suicide, celui-ci peut être présenté comme une solution ou du moins un produit de la fatalité de notre condition. Nous allons ici explorer ces aspects dans les romans qui composent notre corpus moderne, en commençant par *A Little Life* de Hanya Yanagihara.

1. Comme un sentiment de fatalité

a) Le cercle vicieux dans *A Little Life*, une spirale sans échappatoire

Pour rappel, Jude est orphelin, un enfant abandonné près - ou à l'intérieur - d'une poubelle. Ses origines sont un mystère et il débute la vie avec un premier sens d'identité déficient. De plus, il s'avère que les moines qui l'ont trouvé là ne semblent pas se mettre d'accord sur les détails précis, ce qui jette un doute supplémentaire sur ses origines et sa vie avant le monastère :

“It was Brother Peter, who taught him math, and was always reminding him of his good fortune, who told him he'd been found in a garbage can. “Inside a trash bag, stuffed with eggshells and old lettuce and spoiled spaghetti—and you,” Brother Peter said. [...] Later, Brother Michael claimed this wasn't even true. “You weren't in the trash bin,” he told him. “You were next to the trash bin.”” (145)

“He was found naked, said Brother Peter (or in just a diaper, said Brother Michael)” (145)

Les origines de Jude représentent donc une incertitude dès le départ sur qui il est - son identité est floue et aucune information ne semble sûre - c'est ce qui transparaît clairement de ce passage. Les origines incertaines de Jude exacerbent son côté mystérieux et inconnu pour le lecteur, tout en offrant à Jude une base bancale pour la construction de son identité. Le fait que les moines ne se mettent pas d'accord sur les circonstances dans lesquelles ceux-ci sont venus à s'occuper du jeune Jude pourrait avoir deux explications possibles : aussi bien ceux-ci s'en rappellent mal car ils ne tiennent pas à Jude et donc n'ont pas enregistré ces informations comme importantes ou les moines maintiennent ce flou de manière consciente afin de pouvoir manipuler et modeler le jeune Jude selon leur désir. Par ailleurs, plus tard, lorsque les moines voudront démoniser Jude, ils utiliseront l'abandon de sa mère comme

justification qu'il soit "mauvais" depuis la naissance, ce qui peut en effet influencer sur l'image que Jude se fait de lui-même.

Les traumatismes comme base de construction du "moi"

Il se construira autour de ces traumatismes et ne saura dissocier sa personne de ce qu'il lui est arrivé, des traumatismes aussi bien psychiques que physiques qui lui restent de ces événements : "How much of who he was was inextricable from what he was unable to do? Who would he **have been**, who would he **be**, without the scars, the cuts, the hurts, the sores, the fractures, the infections, the splints, and the discharges?" (143) Il est intéressant de noter ici l'utilisation à la fois de 'would have been' et 'would be' dans ces questions conditionnelles. "Who would he have been" est un conditionnel passé et reflète des événements passés qui ont eu des répercussions également passées - cela pourrait ici se comprendre comme "Quel enfant / adolescent aurait-il été ?" ; tandis que "Who would he be" est un conditionnel présent et reflète des événements passés qui ont ou pourraient avoir des conséquences sur le présent du locuteur : ici Jude se demande quel genre d'homme il serait actuellement si cela ne lui était pas arrivé. Cela reflète bien la dualité des conséquences de ces traumatismes - il était un enfant sans innocence et sans réelle 'enfance' dans le sens commun mais il est également un adulte avec des problèmes de santé, autant physique que mentale, et une vie construite autour de ces événements. Il nous sera révélé que le choix de sa carrière dans la justice était principalement motivé par l'accès à des outils judiciaires et pénales pour faire face à ses agresseurs si ceux-ci devaient revenir dans sa vie.

Il doute également beaucoup de la vision que portent ses proches sur lui : "He often wondered whether Andy thought of him as only a collection of viruses and malfunctions: If you removed them, who was he?" (142). Dans cette citation, Jude se pose en effet des questions sur la vision qu'a de lui son médecin et ami Andy - mais il pose ensuite la question comme si elle venait de lui-même : si l'on lui enlevait tous ses virus et malfunctions - ceux-ci étant les résultats même des abus qu'il a subis dans son enfance - qui pouvait bien être Jude St. Francis ? Même son nom il le devait aux moines qui ont abusé de lui. Jude souffre donc d'une crise identitaire et ne sait qui il est sans les traumatismes sur lesquels il s'est bâti, ce qui montre les ravages de ce qui peut arriver à un enfant. L'enfance et l'adolescence sont les moments de la vie durant lesquels l'individu se construit : autant son identité que la vision que celui-ci a de lui-même. Si un enfant est amené à subir des abus et à entendre des insultes -

l'individu se construit avec ses insultes ou abus comme base à sa personnalité et donc à sa vie d'adulte.

C'est également une des raisons pour laquelle ses amis ont du mal à apprendre à le connaître ; celui-ci ne se dévoile pas et ne se confie pas à eux. Seuls à connaître son histoire sont Ana, décédée rapidement après qu'ils se soient connus, et Andy, sous le prisme du dossier médical et du secret qui y est lié (Jude ne se serait a priori jamais confié directement à Andy non plus, outre de manière indirecte par le biais de son corps et de sa situation médicale). Cela témoigne non seulement du traumatisme vécu mais du trouble post-traumatique qui en découle et qui force Jude à se murer dans le silence à propos de son enfance.

Nous avons déjà abordé en profondeur les traumatismes qui ont ponctué la jeunesse de Jude ; cependant il est important d'accentuer le cercle vicieux qui en découle et dont Jude aura du mal à se sortir : voir la fin de sa souffrance se profiler alors que, finalement, celle-ci ne sera que remplacé par une autre - parfois différente, parfois similaire - mais le pauvre Jude vivra un enfer en place d'une enfance et se construira en pensant mériter toute cette maltraitance. Ce n'est qu'après sa blessure infligée par le Dr Traylor qu'il se voit enfin offrir une vie digne de ce nom. Il entre à l'université avec une bourse généreuse et se fait des amis. Les personnes qui lui ont fait du mal sont soit morts, soit en prison, et il semble hors d'atteinte pour ses oppresseurs. Mais Jude, à présent âgé de 16 ans, reste esclave de ses souvenirs et de ce qu'ils vont faire de lui - un jeune homme taciturne et fermé, à jamais effrayé des autres - en particulier des hommes - et du pouvoir que ceux-ci peuvent avoir sur lui : "traditionally, men—adult men, which he didn't yet consider himself among—had been interested in him for one reason, and so he had learned to be frightened of them." (115). En addition à cela, son estime de soi que nous pouvons juger comme inexistante - ou pire encore, une estime qui n'est que négative - lui conjure la conviction que tout ce qui lui était arrivé, il l'avait en quelque sorte mérité. Avec ce genre de pensées, il est difficile d'imaginer une vie épanouie. Peut-on vraiment jouir des plaisirs que la vie peut offrir si on est persuadé de ne pas les mériter ?

Sa vie s'enrichit cependant de personnes qui gagnent sa confiance - un petit cercle d'amis ainsi qu'Harold, son ancien professeur de droit, et Julia sa femme qui finiront par l'adopter lorsque Jude atteindra l'âge de trente ans. Le tableau s'embellit pour Jude, pour qui la vie semble enfin sourire.

Néanmoins, une anxiété constante assombrit ce tableau, et les pensées de Jude. Selon lui, il ne mérite pas toutes ses bonnes choses et, un jour, quelqu'un allait s'en apercevoir et tout lui reprendre - ou bien ce sont ses proches qui s'en rendront compte eux-mêmes et ils

partiront et l'abandonneront ("he will always be convinced that they will eventually tire of him, that they will one day regret their involvement with him", 209). Comment peut-on aimer un homme comme lui ? Un homme ravagé par les traumatismes de son passé, par son handicap qui en découle et qui lui donne cette démarche étrange, par ses maladies sexuellement transmissibles qu'il a contracté lorsque le moine Luke l'a forcé à se prostituer à l'âge de onze ans afin de gagner de l'argent pour continuer leur fuite... Un homme dont la peau striée de cicatrices raconte mieux que les mots la souffrance qu'il endure chaque jour. Il se convint d'être nocif pour son entourage et lorsqu'il tente pour la première fois de mettre fin à ses jours, il justifie son geste ainsi :

"He was **no good for them**, anyway; he was only an extravagant collection of **problems**, nothing more. Unless he stopped himself, he **would consume them** with his needs. He would **take and take and take** from them until he had **chewed away their every bit of flesh**; they could answer every difficulty he posed to them and he would still find new ways to **destroy them**." (392)

Dans cette citation, il se décrit lui-même comme une collection de problèmes ; plus qu'une description, c'est ainsi qu'il se définit. Tout le long de cette citation, il se prête même des actions destructrices : "consume", "destroy". C'est également ce sentiment qui surgit de "take and take and take", la répétition reflétant l'aspect cyclique et sans fin de la situation. La fin hypothétique que professe Jude à cette situation - si laissée en l'état - est l'anéantissement total de ses proches, qu'il aurait usé jusqu'à l'os, qu'il aurait même dévoré comme un animal affamé (chewed away their every bit of flesh). Par cette dernière phrase, il se déshumanise à nouveau mais il fait également un lien entre les hyènes qui l'assaillent et lui qui détruit ses amis à l'usure. Cependant nous pouvons noter que dans le "unless he stopped himself" surgit la notion qu'il a tout de même la main mise sur la situation et qu'il est encore en son pouvoir d'y remédier ; ici il fait référence au suicide qu'il s'apprête à commettre.

Un dégoût de soi qui laisse la place pour des traitements abusifs

Bien que toute son enfance soit cause de traumatisme, les souvenirs qui hanteront le plus Jude une fois adulte sont ceux qu'il a de Brother Luke. Ce qu'il s'est passé après, nous pouvons dire que Jude semblait s'y attendre : ce qui s'est passé avec le moine semble avoir tari tout espoir que le jeune Jude ne mérite meilleur traitement, aussi c'est ce qu'il attendra de la part des autres, et ce pendant encore des années, ce qui expliquera en partie la facilité avec laquelle la relation abusive avec Caleb ait pu s'installer et perdurer. Il dira même ne pas se

donner la peine de chercher une raison ou de s'attarder de cette manière sur ce qui lui était arrivé :

“he rarely got angry about things that happened or had happened to him: his pains, past and present, were things he tried not to brood about, were not questions to which he spent his days searching for meaning. He already knew why they had happened: they had happened because he had deserved them.”
(138)

Après une enfance à s'entendre répéter qu'il méritait les traitements que les autres lui infligeaient, c'est le narratif sur lequel Jude construira sa vie, ainsi que sa perception de soi. C'est donc ce manque d'estime de soi - nous pouvons même parler d'un dégoût de soi - qui facilitera l'installation de Caleb et de leur relation abusive dans la vie de Jude. Pour une fois dans sa vie, il se laisse à penser que sa solitude pourrait être comblée... et lorsque Caleb l'invite à sortir, Jude pense enfin pouvoir atteindre ce niveau de normalité tant attendue - car après tout vouloir une relation venait également pour Jude d'une envie, d'un besoin, de rentrer dans la norme. Le sexe le dégoûtait mais il était prêt à passer au delà afin de combler ce vide et d'apparaître “normal” aux yeux des autres - en effet ses amis avaient toujours trouvé étrange le manque de relations - qu'elles soient hétérosexuelles ou homosexuelles - dans la vie de Jude. Ce dernier est décrit comme d'une beauté fascinante - de celle que l'on ne peut réellement expliquer ou décomposer mais qui reste envoûtante, comme ici décrit par JB : “Jude was his favorite of the three of them to paint: He was the most beautiful of them, with the most interesting face and the most unusual coloring, and he was the shyest, and so pictures of him always felt more precious than ones of the others.” (35)

Cependant, comme nous venons de l'aborder, ce n'est pas ainsi que se perçoit Jude. En effet, lorsque Harold lui demande la raison derrière le choix de Caleb comme partenaire, Jude répondra : “when you look like I do, you have to take what you can get” (335). Il se laisse à penser que Caleb est ce qu'il pouvait faire de mieux, qu'il avait voulu un partenaire et que ce mauvais traitement (si l'on peut même qualifier cela simplement de mauvais traitement) est un juste retour de bâton pour s'être laissé espérer à vouloir une vie normale.

Jude a également tendance à s'excuser de tout ce qu'il dîme pouvoir être dérangeant pour ses proches ; dans la scène suivante, il s'excuse auprès de Harold de lui “causer tant de problèmes” après avoir été battu par Caleb :

“ “Harold, I'm so **sorry**,” he said. “I'm **sorry** I yelled at you last night, and I'm **sorry** I **cause** so many **problems** for you. I'm **sorry** that—”

“Jude,” I interrupted him, “you don’t need to be sorry. *I’m* sorry. I wish I could make this better for you.”

He closed his eyes, and opened them, and looked away from me. “I’m so ashamed,” he said, softly.

I stroked his hair, then, and he let me. “You don’t have to be,” I said. “You didn’t do anything wrong.” I wanted to cry, but I thought he might, and if he wanted to, I would try not to.” (365)

Cette scène est du point de vue de Harold et nous sommes témoins de l’impuissance de celui-ci ; une impuissance qui témoigne du cercle vicieux duquel Harold est prisonnier, dont nous reparlerons dans un instant. Jude, dans cette scène, répète qu’il est désolé, en boucle, comme si son malheur représentait une gêne pour autrui - la notion de honte revient à nouveau également, une honte qui était jusque-là liée à ce qu’il avait subi et dû faire pour survivre dans son enfance. La honte s’insère dans la vie adulte de Jude qui, jusque-là, semblait en être relativement dépourvue. La honte est un sentiment qui ronge celui qui le ressent et nous pouvons argumenter que c’est en partie cette honte qui lâche, métaphoriquement, les hyènes sur Jude. Cette tendance à s’excuser, s’excuser d’avoir subi ce qu’il a dû subir et d’être un homme modelé par cela, le suivra jusque dans la lettre finale qu’il dédie à Harold et Julia : “I’m sorry. [...] Please forgive me. I never meant to deceive you” (719). Il pense, en ne racontant pas ce qui lui est arrivé, qu’il les a berné et volontairement menti sur qui il était - et bien qu’il ait en effet dissimulé son passé ce n’était pas un acte fait pour feindre ou tromper l’autre. C’était un acte d’auto-préservation. Il est difficile pour les personnes souffrant de troubles post-traumatiques de se livrer sur ce qu’il leur est arrivé, quand bien même ceux-ci ne soient pas persuadés que cela diminue leur valeur en tant qu’être humain. Parler de ses traumatismes est un processus qui s’apprend mais auquel Jude s’est fermé, à partir même du moment où il fut libéré du Dr Traylor : il pensait que mettre derrière lui ses traumatismes voulait dire ne pas y penser, ne pas en parler, mais c’est en se refermant ainsi sur lui-même qu’il se condamna en quelque sortes. Le refus catégorique de consulter un professionnel, autant à ses seize ans que dans les décennies qui ont suivies, lui rend presque impossible la tâche d’en parler, même lorsqu’il savait que cela fut nécessaire. En effet, plusieurs fois lors du récit, il regrettera de ne pas avoir laissé Ana lui apprendre comment parler de ses traumatismes (“His silence had begun as something protective, but over the years it has transformed into something near oppressive, something that manages him rather than the other way around. Now he cannot find a way out of it, even when he wants to”, 299). Il ne se confiera qu’à Willem et le processus de confession - qu’il vécut presque comme une

confession religieuse - lui fit revivre ces tourments dans les plus terribles détails. Une fois le récit terminé, il sut qu'il ne serait pas capable de relater ces événements une deuxième fois - ce qui est compréhensible - mais il se ferme ainsi à toute possibilité d'aide extérieure.

Un suicide qui survient sans surprise

Depuis la première tentative de suicide de Jude, cela parut clair pour ses proches que malgré leur tentative de repousser une récurrence, il semblait voué à ainsi s'auto-détruire. Dans la citation suivante, nous avons accès au point de vue de Harold pour qui le suicide qui prit la vie de Jude arriva sans surprise :

“But although I could never have imagined the person he would become for me, I knew how he would leave me: despite all my hopes, and pleas, and insinuations, and threats, and magical thoughts, I knew. And five months later—June twelfth, a day with no significant anniversaries associated with it, a nothing day—he did. My phone rang, and although it wasn't a sinister time of night, and although nothing had happened that I would later see as foreshadowing, I knew, I knew.” (717)

Par cette citation nous pouvons constater le manque de surprise et l'anticipation du suicide de Jude par Harold. Ce dernier semble avoir toujours su que Jude partirait avant lui et partirait de sa propre volonté - alors lorsque l'appel vint lui apprendre la nouvelle, c'est avec une fatalité certaine qu'il l'accueille. Aucun indice de l'avait précédemment mis sur cette piste mais il savait pourtant déjà quelle annonce allait lui être rapporté - était-ce une sorte de sixième sens qui se manifeste en sa qualité de parent ? Ou est-ce simplement qu'à chaque fois que son téléphone sonnait, Harold avait cette pensée dans un coin de son esprit ? La possibilité - ou ici certitude - de perdre un jour Jude ne quittait pas Harold depuis le jour où celui-ci avait premièrement attenté à sa vie.

Harold savait ses efforts vains : il constate la limite que représente la parentalité et sait ne pas avoir l'autorité d'obliger quelqu'un à vivre. Pourtant, sans Harold, Jude aurait vécu beaucoup moins de temps, des dizaines d'années de moins : nous ne pouvons alors pas réellement considérer ses efforts comme entièrement vains. Il est compréhensible cependant que cela ait tout de même un goût doux-amer pour Harold : il aura pu profiter de son fils quelques années de plus mais il était tout de même voué à le perdre. Car même si cela peut être interprété comme la destinée de Jude que de finir de cette manière, Harold se trouve lui-même au centre de son propre cercle vicieux : il serait voué à rester sans enfant ou plutôt même de perdre ses enfants.

Harold: un homme voué à perdre ses enfants ?

Harold, par sa relation unique avec Jude, est un personnage important sur lequel la focalisation se fait de multiples fois à travers le roman, offrant par ailleurs une structure unique au récit. En effet, plusieurs fois dans le roman, Harold prend la parole et narre certains chapitres à la première personne. Nous finirons par comprendre qu'il parle seul mais à l'attention de Willem, supposément après les événements du roman, après les morts successives de Willem et Jude.

Par ce changement de point de vue, nous avons le passé d'Harold qui nous est raconté - un passé qui permettra de mieux comprendre sa relation avec Jude, ainsi que le personnage d'Harold en lui-même et par conséquent mieux comprendre également la tragédie que représentera la mort de Jude pour lui.

Bien qu'il ne voulait pas spécifiquement d'enfant, sa première femme tombera enceinte d'un petit garçon. Tous deux se dispensèrent de prendre la décision de le garder ou non, en repoussant tant cette conversation que le choix se fit de lui-même lorsque la date butoire pour un éventuel avortement se vit dépasser. Nous suivons alors brièvement un jeune Harold apprenant la merveille et le déchirement que représente la parentalité ("You have never known fear until you have a child, and maybe that is what tricks us into thinking that it is more magnificent, because the fear itself is more magnificent. Every day, your first thought is not "I love him" but "How is he?", 163) - ainsi que la cruauté que de voir la santé de son enfant dégénérer sans pouvoir faire quoique ce soit. Son petit garçon fut au fur et à mesure privé de ses capacités motrices et de ses sens, jusqu'à ce que la mort vienne le délivrer à l'âge cruellement jeune de cinq ans.

Le deuil de leur fils déchirera le couple. Alors que Harold tombera plus tard à nouveau amoureux et se remariera, il n'aura en revanche pas d'autres enfants biologiques.

Il rencontrera Jude par le biais des cours de droit qu'il donne à l'université où celui-ci étudie - ils se lieront d'amitié et Jude sera ensuite souvent invité au sein de leur foyer pour différentes occasions et dîners, pendant lesquels ce dernier se liera également avec Julia, la femme de Harold. C'est à l'aube de ses trente ans que Jude recevra la nerveuse demande de Harold que ce dernier et sa femme l'adoptent. C'était une perspective inattendue et dont il n'aurait pu rêver. C'était également une occasion nouvelle pour Harold. Jude ne pourrait jamais remplacer le fils qu'il avait perdu, et Harold quant à lui ne remplacera jamais la peine que l'absence de parents aimants avait infligée à Jude - mais peut-être qu'ils pourront tendre à leur blessure mutuelle et rendre leur vie plus complète. La pièce du puzzle que ni l'un ni l'autre n'imaginait pouvoir trouver.

Cependant le sentiment que Jude ne mérite pas cet heureux événement est très présent (“I’m worried that if Harold finds out what I really am, he won’t want to—”, 193), tant au point qu’il se mutilera plus que la fréquence usuelle - cependant c’est une information qui restera secrète entre Jude et Andy - ainsi que le lecteur, voyeur de ces visites médicales.

La souffrance de Jude créera un sentiment d’impuissance (“We didn’t know how to help him because we lacked the imagination needed to diagnose the problems. But this is making excuses,” 359) que Harold traînera tout le long de leur relation et qu’il traînera certainement bien après la mort de son deuxième fils. Jude ne se confiera jamais complètement à Harold, malgré la profonde confiance qu’il lui confèrera tout au long de leur relation. Ce dernier n’apprendra la noirceur du passé de Jude qu’à travers la lettre finale de suicide que celui-ci laissera - lettre à laquelle le lecteur n’a pas accès, car nous pouvons en assumer facilement le contenu.

Harold, un père voué à rester qu’une ombre dans la vie de son fils adoptif - une ombre rassurante, une ombre sur lequel il se reposera parfois mais à jamais une ombre. Quelqu’un que l’on aime mais que l’on ne laisse jamais entrer à cent pour cent. Une personne que nous aimons mais à qui nous accordons un droit de visite qu’à une partie de nous-même, d’autres parties à jamais cachées derrière un rideau, comme les coulisses d’une pièce minutieusement orchestrée.

JB: un homme voué à finir seul.

En plus de Jude et Harold, l’un des personnages qui se retrouve piégé au sein de son propre arc narratif se trouve être un autre membre du quatuor amical : JB. Jean Baptiste Marion, plus communément appelé JB tout au long du roman, se place comme un artiste incompris par le monde et parfois même par ses propres amis, qu’il envie pour des raisons que nous pouvons qualifier de saugrenue. En tant qu’artiste, JB se rend compte qu’un passé tragique ou une famille émotionnellement absente pouvait servir d’inspiration et c’est en ce sens qu’il envie Jude et Willem. Leur enfance respective leur donne de la matière émotionnelle, leur donne une certaine dimension, que JB poursuivra toute sa vie. La citation suivante illustre en effet cette caractérisation du personnage, et ce relativement tôt dans la narration :

“He knew how awful this sounded (and so he never said it aloud), but he often thought that he had been cursed with a happy childhood. What if, instead, something actually interesting had happened to him? (...) he would have killed something small and adorable to have looked like Jude, to have had a

mysterious limp that was really more of a glide and to have the face and body that he did.” (267)

Bien sûr, lorsqu’il envie ici Jude, il ne comprend pas la gravité et ne connaît pas les faits qui constituent le passé de celui-ci.

JB se posera à plusieurs reprises comme un homme égoïste au long du roman, un homme à jamais dans la recherche d’un sentiment passé ou d’une gloire qui, en vérité, ne le comblera pas réellement non plus. Par le regard de JB, nous voyons une expérience universitaire glorifiée, de celle que l’on pourrait voir dans les films - remplis d’amis et d’une innocence qu’il ne recouvre jamais. D’une joie pure et distincte de l’adolescent et jeune adulte - celle de quelqu’un qui découvre la vie et ce qu’elle a à offrir sans encore en apercevoir les difficultés. L’égoïsme de JB se retournera contre lui lorsqu’il inclura dans son exposition une peinture de Jude qui dépeint ce dernier souffrant d’une crise liée à la douleur dans ses jambes et son dos. Une peinture que Jude ressent comme une trahison et violation de son intimité. En effet il existait un accord entre les deux amis : JB devait demander l’approbation de Jude pour exposer des œuvres le représentant. *Jude, after sickness* représente donc ainsi la violation de cet accord, et de la confiance qui régnait entre les deux amis. Willem prend le parti de Jude et le groupe se déchire.

Le groupe retisse des liens lorsque JB s’excuse et offre la peinture à Jude, déclinant ainsi une offre généreuse du Museum of Modern Art (MoMA). Mais sa relation avec Jude se brisera à jamais lorsque JB, ravagé par une addiction au crystal meth, se moquera de sa démarche, dépeignant Jude comme un bossu, un être qui inspire pitié et dégoût. Lorsque l’effet de la drogue s’estompe, il se confond en excuse mais, malgré les années qui passeront par la suite, son ami se trouvera dans l’incapacité de lui pardonner réellement. La peur de Jude que l’image qu’il avait de lui-même soit partagée par d’autres était apparemment fondée et cette image partagée par au moins l’un de ses plus précieux compagnons. Lorsque Jude tente de se suicider, JB viendra le voir dans sa chambre d’hôpital et lui intimera les mots suivants : “It’ll get better, Judy. Trust me, I know,” puis ajouta, “At least you didn’t hurt anyone in the process” (409). Malgré la situation dans laquelle se trouve Jude, JB fait ici référence à sa propre situation - ramenant encore une fois le discours vers lui. Lorsque Jude et Willem se rapprochent, JB fait preuve d’un comportement jaloux : il ne supporte pas de ne pas être celui que Willem choisit :

“the prospect of losing Willem as a friend had been enough to make JB call Willem and demand a meeting, at which JB had cried and accused Willem of betraying him, and always taking Jude’s side, and obviously not giving a shit about his, JB’s, career, when he, JB, had always supported Willem’s.” (174)

JB, en dehors de ce groupe d’amis soudés qu’il réussit à éloigner par ses comportements égoïstes, ne se lie que d’amitiés superficielles : d’autres artistes ou encore Jackson, duquel il tient l’addiction au crystal meth. JB a des tendances auto-destructrices qui ne lui sont pourtant pas fatale - car il est entouré d’amis comme Jude, Willem et Malcom. Il surmonte son addiction à l’aide de ses amis mais sa peine ne lui fait voir que la distance qui s’était creusé entre eux et il ne peut qu’exprimer la colère qui en résulte :

“What had happened to the days when they all understood one another, when he and Willem had gone out every weekend, when they had returned the next day to share the night’s stories with Malcolm and Jude, Jude who never went anywhere, who never shared stories of his own? How had it happened that he was the one who was all alone? Why had they left him for Jackson to pick over and destroy? Why hadn’t they fought harder for him? Why had he ruined it all for himself? Why had they let him? He wanted to devastate them; he wanted them to feel as inhuman as he did.” (279)

Il attribue sa souffrance et sa solitude malade à une sorte d’abandon de la part de ses amis : s’il a pu tomber dans le piège que représentait l’amitié et la compagnie de Jackson, ce n’était que parce qu’il s’était trouvé seul et abandonné. JB a besoin de compagnie, et d’une compagnie qu’il juge stimulante - quelqu’un qui puisse le comprendre, ou du moins ne pas s’opposer à lui. Une des raisons pour lesquelles JB se retrouve seul est son refus de grandir et de devenir un adulte responsable : toute sa vie il poursuivra le sentiment de liberté qu’il ressentait lorsqu’il était étudiant à la fac. Il garde une image idéale de la fac comme une poche temporelle lors de laquelle on pouvait expérimenter, goûter aux merveilles de la vie, sans être trop pris par ses obligations.

Lors de cette soirée où ses amis le conduisent à l’hôpital et lui fournissent l’aide dont il a besoin, il détruit à jamais la confiance qu’ils avaient en lui lorsqu’il produit une horrible imitation de Jude : “And then, before he knew it, he was doing Jackson’s imitation of Jude, the hideous parody, his mouth open as Jackson had done it, making an imbecile’s moan, dragging his right leg behind him as if it were made of stone. “I’m Jude,” he slurred. “I’m Jude St. Francis.”” (280)

Bien qu’ils reprennent contact leur relation ne recouvrera jamais sa proximité d’antan et lorsque le groupe est frappé du décès de Willem et Malcolm dans un violent accident de voiture, Jude

ne peut s'empêcher de secrètement souhaiter que JB ait été à la place de Willem, devenu à ce moment là son partenaire et grand amour de sa vie ("*It should have been you, JB.*", 648)

A la fin du roman, dans le dernier chapitre qui se trouve être narré par Harold, nous apprenons que les proches que nous avons appris à connaître et à aimer lors du récit sont pour la plupart décédés, à l'exception de Harold et JB. L'ironie voudra que ces deux personnages finissent seuls, prouvant le cercle vicieux dans lequel ils étaient piégés. Harold, à jamais sans enfant, et JB, à jamais seul et sans amis :

“And although I feel bad for myself, for us—of course—I feel most bad most often for JB, **deprived** of you all, **left** to live the beginnings of old age by himself, with new friends, certainly, but without most of his friends who had known him since he was a child. At least I have known him since he was twenty two; off and on, perhaps, but neither of us count the off years.” (718)

Et bien que les deux personnages se raccrochent l'un à l'autre, car ils sont ce qui leur restent de leur proches partis trop tôt - autant Jude que Willem et Malcolm - , ils vivent constamment dans les souvenirs de ce qu'il fut été, comme un rappel, presque comme une sorte de punition. Le succès de la carrière de JB continue de dépendre de ses amis, même une fois partis, en particulier de Jude ; ce qui montre l'impact de celui-ci sur JB et l'empreinte qu'il laisse sur sa vie : “JB's most recent show was called “Jude, Alone,” and was of fifteen paintings of just him, depicting imagined moments from the years after you died, from those nearly three years he managed to hang on without you. I have tried, but I cannot look at them: I try, and try, but I cannot” (718). Harold ressent comme impossible de regarder les peintures qui présentent la fin de la vie de Jude - voir le malheur de son fils ainsi immortalisé est quelque chose que le vieil homme ne peut toujours pas regarder en face ; alors il se résout à parler à Willem :

“ It is then that I talk to you the most, that I go downstairs late at night and stand before *Willem Listening to Jude Tell a Story*, which now hangs above our dining-room table: “Willem,” I ask you, “do you feel like I do? Do you think he was happy with me?” ” (719)

Les cercles vicieux dans lesquels sont enfermés les personnages accentuent l'horreur du suicide de Jude en ce qui le rend d'autant plus inévitable. Tandis que Harold et JB sont condamnés à revivre leurs erreurs, même bien longtemps après la mort de leurs proches, le cercle vicieux de Jude l'aura donc conduit vers la mort. Le fait que plusieurs personnages sont donc ainsi piégés dans une certaine inévitabilité renforce l'impression de fatalité qui entoure le suicide de Jude. Ce sentiment peut également se retrouver dans *All the Bright Places* dont le récit nous présente un personnage atteint d'un trouble de la personnalité : ce qui se trouve

également être au centre de cette fatalité - la maladie mentale présentée comme une condamnation.

b) La maladie mentale comme une condamnation dans *All the Bright Places*

Avant toute discussion autour de la santé mentale de Théodore Finch, il est important de préciser qu'à aucun moment durant le roman Finch ne s'identifie comme bipolaire. En effet, ce n'est pour lui qu'une étiquette de plus pour que les autres pensent savoir qui vous êtes : "Labels like 'bipolar' say *This is why you are the way you are. This is who you are.* They explain people away with illnesses". Ce sont des étiquettes qui permettent à la société de mettre à part une catégorie de personnes, ce qui souvent les stigmatisent.

Au début du roman, bien qu'il n'ait pas encore été question du label "bipolaire", Finch se sait étiqueté comme "étrange" voire même comme une bête de foire par ses camarades, qui le surnomme "Theodore Freak" depuis déjà plusieurs années :

"It's growing out of a label that's hard. Which is why it pays to pretend you're just like everyone else, even if you've always known you're different. It's your own fault, I told myself then—my fault I can't be normal, my fault I can't be like Roamer or Ryan or Charlie or the others. It's your own fault, I tell myself now." (141)

Dans cette citation, Finch se pense sur l'impossibilité de se débarrasser de ce genre d'étiquettes, de labels, une fois qu'il nous est apposé. Depuis que ce surnom colle à la peau de Finch, il s'est également persuadé que c'était sa faute qu'il n'était pas comme les autres, qu'il n'était pas "normal". C'est une pensée qui hante Finch depuis sa jeunesse et qui le poursuit jusqu'à l'adolescence - ce qui le pousse à prétendre être quelqu'un d'autre devant ses camarades. C'est un mécanisme de défense, comme nous l'avons déjà mentionné, et c'est également un signe avant-coureur de son diagnostic : un masque pour tenter de couvrir ses symptômes des yeux d'autrui, et peut-être même les passer sous silence envers lui-même.

Un bonheur, par définition, précaire

La santé de Finch et son état d'esprit sont, dû à son trouble, constamment changeants. Par définition, son bonheur est donc précaire et il suffit de peu pour que les pensées de Finch se noircissent et qu'il passe d'une phase à l'autre. La précarité de cet équilibre peut être constatée dans l'extrait suivant :

"No, no, no, Embryo, I want to say. You, of all people, should know better than to say something like this when someone is so happy. "Just be careful" implies that there's an end to it all, maybe in an hour, maybe in three years, but an end

just the same. (...) now my brain has grabbed onto “Just be careful” and won’t let go. I try to tell **it** he might have meant “Just be careful when you have sex. Use a condom,” but instead, because, you know, it’s a brain, and therefore has—is—a **mind of its own**, **it** starts thinking of every way in which Violet Markey might break my heart.” (145)

En effet, lorsque Finch se confie à Mr Embry - qu’il surnomme ici Embryo - sur son bonheur grandissant vis-à-vis de son rapprochement de Violet, c’est une simple formule de précaution qui le lance dans une spirale de pensées intrusives. Il décrit son propre cerveau comme ayant un esprit à part et des pensées qu’il ne contrôle pas. Bien que peu de personnes peuvent se vanter de contrôler la totalité de leurs pensées, faire référence à son cerveau comme une entité à part, notamment en le désignant comme “it” à de multiples reprises et en lui prêtant des verbes d’action, montre une absence totale de contrôle ou pire un subissement de la part de Finch.

Bien qu’il partage enfin une bonne nouvelle avec Mr Embry - ce qui est en somme le premier pas vers une relation honnête avec lui - son effort est ruiné rapidement et par une simple phrase banale, une phrase bateau que les adultes ont tendance à dire aux adolescents. Finch prend personnellement cette phrase qu’il interprète comme une prémonition : “there’s an end to it all”.

Possibilité de diagnostic, effondrement du masque

Dès le mot prononcé par le thérapeute scolaire, Mr Embry, Finch se renferme sur lui-même : son corps se met même en état d’alerte.

“I continue to breathe, even if I’m not smiling anymore, but here is what is happening: my brain and my heart are pounding out different rhythms; my hands are turning cold and the back of my neck is turning hot; my throat has gone completely dry.” (271)

Lorsqu’il se met dans un état pareil, il procède à une forme de *stimming*, une forme d’auto-stimulation par un geste répété - dans la scène suivante, il triture l’accoudoir de la chaise sur laquelle il est assis :

“I pick at the arm of the chair where someone has sliced it in three places. I wonder who and how as I **pick pick pick** and try to **silence** my brain by thinking up Embryo’s **epitaph**. When this doesn’t work, I make up one for my mother (I was a wife and am still a mother, although don’t ask me where my children are) and my father (The only change I believe in is getting rid of your wife and children and starting over with someone else).” (145)

La répétition de “pick” montre un geste répété, à la limite de l'obsessionnel. Il admet en revanche que cela ne suffit pas à faire taire ses pensées alors il se résout à à nouveau tourner son esprit vers la mort - mais cette fois celles des autres, en particulier celles de figures supposées d'autorité dans sa vie (le thérapeute scolaire puis sa mère, son père). Il détaille celles de ses parents entre parenthèses : ces épitaphes insinuent leur incapacité de s'occuper de leurs enfants. Ils devraient être une figure d'autorité mais ici il est clair que Finch se sent seul et abandonné de ces figures. Par ces réflexions il se donne du pouvoir sur les personnes qui devraient en avoir sur lui ; son esprit, bien qu'il puisse parfois être son ennemi, ici l'aide à garder un tant soit peu une illusion de contrôle. La mort est ici une image qu'il invoque pour se changer les idées, presque même se divertir. C'est un réflexe chez Finch qui collectionne les faits sur le suicide, tant en tant que pratique que sur de célèbres suicidés : “As I sit across from him, telling my face to smile, my mind recites the suicide note of Vladimir Mayakovski, poet of the Russian Revolution, who shot himself at the age of thirty-six”. Tandis qu'il essaye de remettre un masque souriant sur son visage, pour masquer sa peine ou ses pensées sombres, son esprit se dirige encore une fois vers la mort, cette fois celle d'un poète russe du début du XXème siècle, dont il semble connaître par coeur la lettre de suicide, qu'il récite sans mal.

Dans la citation suivante, nous sommes à nouveau témoin du besoin de Finch de masquer ses pensées et ses sentiments, prenant un air presque désinvolte et sûr de lui qui ne reflète en rien la réalité :

“I want to bawl, but I tell myself: Disguise the pain. Don't call attention. Don't be noticed. **So with every last ounce of energy—energy that will cost me a week, maybe more—I say, “He does the best he can. I mean he did. When he was alive. The best sucks, but at the end of the day, it's got more to do with him than me. And I mean, let's face it, who couldn't love me?”** (270)

Le déguisement de ses peines lui demande une énergie incommensurable et il mentionne que celle-ci lui coûte : ici il parle d'une semaine, peut-être plus, une semaine où il se sentirait émotionnellement vulnérable et incapable de puiser dans cette énergie. Cette énergie il la dépense allègrement dans ce masque car c'est un façon pour lui de survivre - il croit devoir se cacher, s'assimiler aux autres afin de continuer de vivre, car ce qui le rend différent, le rend également vulnérable (vulnérable aux commentaires des autres mais également vulnérable dans sa propre conscience personnelle). Ce que Finch ne réalise pas en revanche c'est que son trouble ne fait pas de lui un poids ou n'est pas quelque chose à cacher - bien au contraire.

C'est en cachant son trouble et ses symptômes qu'il se condamne, en se refusant l'aide dont il aurait eu besoin.

Cependant, son refus de mettre les mots adéquats sur son "problème", sa maladie, protège également sa psyché. Le trouble bipolaire est un trouble subissant énormément de préjugés et préjugés - comme beaucoup de troubles de la personnalité ou troubles mentaux dans leur généralité. C'est lorsque la possibilité d'un diagnostic se profile à l'horizon que Finch plonge dans une phase dépressive profonde : savoir ce qui est la source de son mal être ne l'aide pas, au contraire, il voit le trouble bipolaire comme une condamnation. En effet, le trouble bipolaire n'est pas une maladie dont nous pouvons guérir, la médecine peut simplement aider à gérer les symptômes et les conséquences de ceux-ci. Qui plus est, parmi les préjugés de ce genre de troubles, le plus courant est de le lier à de la 'folie' - ce pourquoi Finch refuse catégoriquement cette étiquette : "The thing I know about bipolar disorder is that it's a label. One you give crazy people." (271)

Une fois le mot prononcé par Mr Embry, il hante les pensées de l'adolescent et accompagne sa descente dans un état de psychose critique ; Finch s'installe dans le placard de sa chambre, dans lequel il transfère une partie de ses affaires :

"I walk into my closet and shut the door. Inside, I try not to take up too much space or make any noise, because if I do, I may wake up **the darkness**, and I want the darkness to sleep. I'm careful when I breathe so as not to breathe too loudly. If I breathe too loudly, **there's no telling what the darkness will do to me or to Violet or to anyone I love.** (...)

Instead of going to school, I go back upstairs and into my closet, **because if I leave, I will die.** And then I remember that I've been expelled, so it's not as if I can go to school anyway. The best thing about the closet: no wide-open space. I sit very quietly and very still and am careful how I breathe. (...) *Bipolar disorder*, my mind says, labeling itself. *Bipolar, bipolar, bipolar.* And then it starts all over again: *I am broken. I am a fraud. I am impossible to love...."* (277-278)

Finch mentionne une obscurité personnifiée qui correspond à quelque chose de mauvais, qui serait prêt à lui faire du mal à lui ou à ses proches - il sent que chaque bruit pourrait la réveiller, comme s'il était caché mais sur le point d'être trouvé par cette entité. En vérité, l'obscurité se trouve en lui-même, ce sont les pensées intrusives qu'il ne contrôle pas, ces humeurs noires qui le dépassent et qui l'entraînent contre son gré. La répétition de "bipolar" traduit cette descente en spirale qui se conclut par des phrases reflétant son réel état d'esprit envers lui-même, ses pensées traduisent bipolaire en "brisé", "fraude", et "impossible à aimer". Il est dans son placard, comme un enfant jouant à cache-cache ; dans cet espace clos

il redevient un enfant apeuré - ou plutôt il se révèle comme un enfant apeuré car c'est ici la première fois qu'il est entièrement seul, sans avoir à porter de masque pour quiconque. Une fois le masque tombé, les insécurités de Finch l'encerclent et il est submergé.

Nous pouvons donc supposer, avec la répétition du mot "bipolar", ainsi que l'enchaînement successif des deux événements, que c'est la conversation sur la bipolarité qui le fait retomber dans cette spirale ; car l'éventualité même du trouble bipolaire rend réel l'existence d'un "problème" fondamental chez Finch, un "problème" qu'il ne peut plus fuir.

Le trouble mental est donc perçu comme une condamnation pour Finch, comme une désignation, une case, de laquelle il ne peut s'échapper. Nous pouvons alors penser que le suicide vient à Finch comme une solution et un échappatoire, comme nous le verrons ensuite.

Ce qui donne également cette impression de fatalité dans le roman est que le pitch de départ nous annonce d'ores et déjà un personnage masculin avec des pensées ou tendances suicidaires : la couverture annonce "The story of a girl who learns to live from a boy who wants to die" (l'histoire d'une fille qui apprend à vivre d'un garçon qui veut mourir). Le lecteur est en droit de penser ou espérer une amélioration dans l'état de santé et d'esprit de Finch - que par le fait même de réapprendre à Violet à aimer la vie, cela lui permettrait d'atteindre le même objectif. Cependant, en raison de son état de santé, de son trouble mental, et de sa condition de vie familiale, Finch se voit contraint d'accomplir cette sorte de destinée préétablie. La leçon du roman en est troublante : il est possible de réapprendre à aimer la vie, de voir fleurir des opportunités, de la joie, mais seulement lorsque nous sommes d'ores et déjà bien entourés et que nous sommes neurotypiques. Cela envoie un message négatif à toute personne souffrant de trouble de la personnalité ou étant neuro atypiques de manière générale : la société n'est déjà pas conçue pour faciliter la vie de ces personnes qui subissent le regard des autres, lui-même influencé par de vieux préjugés qui ont la vie dure.

Comme nous venons de le voir à l'instant, Mr Embry joue un rôle clé dans la descente aux enfers de Finch - il représente une figure d'autorité qui se retrouve impuissant dans l'aide nécessaire pour l'adolescent. Plus qu'une figure d'autorité, le personnage peut agir de représentation du système éducatif dans son ensemble, qui est central dans la vie des adolescents et donc un personnage récurrent dans la littérature Young Adult qui se concentre sur des lycéens. En effet, la représentation d'un système éducatif impuissant, voire incompetent, est ici un point commun que partagent les deux romans Young Adult de notre corpus et ce manque de réponse adéquate peut parfois précipiter les adolescents suicidaires à commettre cet acte irréversible, comme nous allons le voir dans ces deux exemples.

c) Le système éducatif impuissant : *All the Bright Places, 13 Reasons Why*

La grande différence entre les deux thérapeutes scolaires des romans Young Adult de notre corpus, *All the Bright Places* et *13 Reasons Why*, est le suivi que les deux entretenaient avec l'élève en question et donc la proximité et relation entre élève et thérapeute, qui influe sur le pouvoir d'influence du thérapeute en question. En revanche, bien qu'un des deux ait fait tout ce qu'il ait pu, dans les deux cas l'élève finit par succomber du suicide, ce qui tend à dénoncer un système éducatif défaillant, ou tout du moins impuissant face aux problématiques de santé mentale.

All the Bright Places : un thérapeute démuni

Finch est suivi par Mr. Embry - ou Embryo - depuis le début de l'année scolaire. Il est en probation après avoir eu des accès de violence impliquant notamment un bureau et un tableau noir - et également quelques bagarres. La condition pour rester scolarisé dans ce lycée est donc d'être suivi par le thérapeute scolaire de manière hebdomadaire, ainsi qu'une moyenne minimum au long de l'année et le choix d'une option ajoutée à son curriculum.

Finch exécute ces conditions mais sans grande motivation - il ne prend pas au sérieux ses séances de thérapies.

Après l'épisode de la tour de laquelle il aurait pu sauter, il se rend directement dans le bureau de Mr Embry. Celui-ci, au lieu de montrer une inquiétude, manifeste une frustration proche de la colère : "What in the hell were you doing in the bell tower?". Mr Embry est un homme qui ne semble pas mâcher ses mots, quitte à jurer face à ses étudiants. Lorsque Finch tente de désamorcer la situation et plaisanter, le thérapeute le rappelle à l'ordre et insiste :

"I need to know if you were or are planning to harm yourself. I am goddamn serious. If Principal Wertz hears about this, you're gone before you can say 'suspended,' or worse. Not to mention if I don't pay attention and you decide to go back up there and jump off, I'm looking at a lawsuit, and on the salary they pay me, believe me when I say I do not have the money to be sued. This holds true whether you jump off the bell tower or the Purina Tower, whether it's school property or not." (13-14)

Bien que Mr Embry insiste auprès de Finch, il met en avant des raisons relativement égoïstes et avec un ton qui reste agressif. Il utilise à nouveau un juron ("goddamn"), menace de l'expulsion ("If Principal Wertz hears about this, you're gone") et avance également les répercussions qu'un suicide de Finch pourrait avoir sur lui en tant que thérapeute scolaire.

Lorsqu'il continue, il argumente avec l'aspect "égoïste" du suicide en lui-même, avec des suicidants qui ne pensent pas à ceux qu'ils laissent derrière eux :

“ “The thing suicides don't focus on is their wake. Not just your parents and siblings, but your friends, your girlfriends, your classmates, your teachers.” I like the way he seems to think I have many, many people depending on me, including not just one but multiple girlfriends.” (14)

Bien que cela ne soit pas nécessairement vrai, son argumentation repose donc sur la possibilité d'éveiller un sentiment de responsabilité chez Finch, que Mr Embry croit certainement imprudent et je-m'en-foutiste, comme le pensent la plupart des membres de l'établissement. Ici la tentative tombe à l'eau étant donné que Finch reprend la narration d'un ton nonchalant, presque moqueur des propos de Mr Embry. Finch mentionne ne pas avoir beaucoup de personnes dépendant de lui dans son entourage - ce qu'il ne visualise pas en revanche c'est que même des personnes ne "dépendant" pas de lui seraient impactées par son suicide éventuel. Mais, en tant que suicidant et personne bipolaire, il n'a pas conscience de son empreinte dans la vie des autres, la sienne lui paraît parfois inutile, superflu. Ou du moins c'est le cas lorsqu'il traverse une phase dépressive.

Finch n'est pas très coopératif avec Mr Embry, pour la simple bonne raison qu'il a appris à ses dépens les possibles conséquences qui peuvent découler de se confier à la mauvaise personne : de cette expérience, il convient qu'il ne faut laisser paraître aucune des véritables pensées l'agitant, comme si sa vie en dépendait : "I've learned the hard way that the best thing to do is say nothing about what you're really thinking. If you say nothing, they'll assume you're thinking nothing, only what you let them see" (144). Non seulement, il déguise ses pensées mais lorsque des émotions le ravagent, il s'empêche également de les exprimer, comme dans la citation que nous avons déjà évoqué plus haut : "I want to bawl, but I tell myself: Disguise the pain. Don't call attention. Don't be noticed" (270). Finch refuse de montrer ne serait-ce qu'une once d'authenticité, de réels sentiments ou réflexions car il juge que cela le mettrait en quelque sorte en danger. Ainsi, Finch reste hermétique aux tentatives de Mr Embry de lui tendre la main. En effet, malgré l'aspect égoïste et égocentrique que la première impression de Mr Embry laisse aux lecteurs, celui-ci montre ensuite une réelle inquiétude envers son élève et semble prendre la situation avec le sérieux que celle-ci demande : "And suddenly Embryo is hunched over his desk staring at me with what could only be called alarm. (...) "Finch, I hope you know I'm your friend, and that means I want to help you. But this is also a legal matter, and I have an obligation" (270-271). Le thérapeute tente d'inspirer confiance en Finch en se présentant comme un ami, quelqu'un dont le but est

de l'aider - cependant la distance reste présente lorsqu'il fait remarquer l'aspect juridique de la situation et ses obligations en tant que thérapeute scolaire. Un fossé reste creusé entre les individus au vu de ce statut et du manque de confiance que l'autorité inspire chez Finch.

Comme nous le savons, les efforts de Mr Embry resteront vains et n'empêcheront pas le suicide de Finch ; cependant les apparitions du thérapeute dans le récit ne s'arrêtent pas là : en effet après la mort de Finch, Violet doit se rendre à son tour dans le bureau de Mr Embry. C'est lors de cette scène que ce dernier exprime ses regrets et les sentiments qu'il éprouve quant à ce qui s'est passé :

“I'm sorry about Finch. He was a good, screwed-up kid who **should have had more help.** (...) **I feel responsible.** (...) But I'm not. I did what I felt I could do. Could I have done more? Possibly. Yes. We can always do more. It's a tough question to answer, and, ultimately, a pointless one to ask.” (347)

Son ton est résigné et cela pourrait s'expliquer de trois raisons différentes : la première voudrait qu'il essaye de garder la face car c'est avant tout une étudiante qu'il a en face de lui et qu'il se doit d'avoir l'air compétent et en capacité de l'aider. La deuxième possibilité serait un puissant déni mais cela n'est pas réellement possible pour cause qu'il admet tout de même en premier lieu se sentir responsable. Enfin, il se pourrait qu'il paraisse résigné car il l'est réellement : cela s'est passé, cela ne sert à rien de converser sur ce que l'on aurait pu faire de plus. Et bien que cela soit véridique dans un sens, admettre ses fautes et se pencher sur ses erreurs et ses responsabilités aideraient certainement à mieux aider les étudiants qui, à l'avenir, présenteront le même état d'esprit que Finch. Admettre qu'il se sente responsable bien qu'il sache qu'il ne l'est pas réellement est cependant le témoignage de l'humanité de Mr Embry : il était impuissant à sauver Finch et c'est cet aveu qui permet de garder une vision positive du personnage ainsi que d'émettre l'espoir qu'il traite différemment ses étudiants à l'avenir. Dans *13 Reasons Why*, en revanche, la conclusion se trouve être tout autre : certains membres du système éducatif sont impuissants tandis que d'autres se trouvent être tout bonnement incompetents, comme nous allons le voir par la suite.

13 Reasons Why : une tentative de discussions de classe

Avant même la mention du thérapeute qui apparaît dans *13 Reasons Why*, une scène est ici intéressante à mentionner : celle d'une discussion de classe autour du thème du suicide ; un thème proposé de manière anonyme par Hannah elle-même.

“In the back of our class, Mrs. Bradley also had a paper bag. It hung with the rest of ours on the spinning bookrack. We could use it—and she encouraged it—for notes about her teaching. Critical or otherwise. She also wanted us to recommend topics for future discussions. So I did just that. I wrote a note to Mrs. Bradley that read: “Suicide. It’s something I’ve been thinking about. Not too seriously, but I have been thinking about it.”

That’s the note. Word for word. And I know it’s word for word because I wrote it dozens of times before delivering it. I’d write it, throw it away, write it, crumple it up, throw it away.” (169-170)

La fin de la citation nous fait parvenir la nervosité de Hannah quant à la discussion qui allait résulter de ce simple petit bout de papier. Elle tend la main vers sa professeure et ses camarades, alors même que l'idée de suicide n'était pas encore réellement ancrée comme un projet et était au simple stade de pensée. Le but de cette discussion était de permettre à Hannah de voir ses camarades sous un nouveau jour, se redonner espoir qu'ils puissent encore apporter des solutions ou du moins une attitude bienveillante envers elle - tout en ne sachant pas qu'il s'agissait d'elle. Car le problème était bien celui-ci : après toutes les rumeurs et les divers drames émotionnels entourant Hannah, elle savait qu'ils se moqueraient de ses pensées suicidaires, les qualifiant de simple volonté d'attirer l'attention. Bien qu'ils ne connaissent pas son identité, certaines personnes ne purent s'empêcher d'émettre cette possibilité :

“But everything they said—everything!—came tinged with annoyance. Then one of the girls, her name doesn’t matter here, said what everyone else was thinking. “It’s like whoever wrote this note just wants attention. If they were serious, they would have told us who they were.”” (171)

C'est une réaction pour le moins étrange pour deux raisons : si la personne en question voulait réellement de l'attention, le moyen le plus facile n'aurait-il pas été de dévoiler son nom au contraire ? Ici le sujet de suicide est mise en lumière mais aucun des étudiants n'obtient d'attention particulière suite à cette discussion. La remarque ne fait donc pas réellement de sens. Ensuite, chaque proposition faite, aussi bien pensées soient elles, furent articulées avec agacement : comme si le malheur des autres ennuyaient ceux à qui l'on demandait ici de l'aide ou un conseil. C'est une réaction extrême mais c'est également en partie cela que Jay Asher accuse ici : l'égoïsme de certaines réactions et le tabou qui entoure le suicide, en particulier lorsque celui-ci paraît abstrait. Mais la raison même de la mention de suicide comme thème abstrait sans que personne ne se désigne comme concernée est bien cette peur du tabou et de l'égoïsme et du je-m'en-foutisme d'autrui. C'est une vision défaitiste du monde, en particulier du lycée et de l'adolescence. Il semblerait que l'adolescence est vu ici

comme un âge ingrat, durant lequel nous ne sommes pris au sérieux ni par nos pairs ni par le corps enseignant. L'enseignant, à aucun moment, ne semble diriger le débat ou recadrer un tant soit peu ses élèves. Le suicide est un sujet que peu d'enseignants sont préparés à discuter en classe - une meilleure formation de ceux-ci permettrait une meilleure prise en charge au sein des établissements scolaires.

Dans le cas présent du "débat" initié par Hannah, le cours se clôt sur un prospectus listant les possibles signes avant-coureurs chez les suicidants :

"At the end of class, Mrs. Bradley passed out a flyer called The Warning Signs of a Suicidal Individual. Guess what was right up there in the top five? "A sudden change in appearance." I tugged on the ends of my newly cropped hair. Huh. Who knew I was so predictable?" (173)

Cette liste, comme nous pouvons le lire ici, commence par un élément présent chez Hannah et que tous auraient pu remarquer s'ils faisaient plus attention. Ce cours et cette discussion ne sont nullement abordés de nouveau - ni par les élèves, ni par l'enseignante. Aucun moyen n'est mis en œuvre afin de savoir qui était à l'origine de cette note, alors même que l'élève mentionne des pensées suicidaires qu'il pouvait éventuellement ensuite mettre en action - et ce fut le cas. Si une alerte avait été donnée à ce moment du roman, alors même que l'idée n'était encore qu'une idée dans l'esprit de Hannah, peut-être que la fin aurait été différente. Peut-être que le suicide aurait pu être prévenu. Ce n'est malheureusement pas ce qui se passera pour Hannah mais c'est pour le moins ce qu'elle tente de démontrer : elle a essayé de tendre la main, de reprendre espoir, mais la réponse qu'elle reçoit est une douche froide, témoignant du manque de compassion de ses camarades.

13 Reasons Why : un thérapeute imprudent

La dernière cassette, la dernière personne dont Hannah nous parle, est le psychothérapeute du campus. Hannah, bien que sa décision de mettre fin à ses jours soit déjà prise, se tourne vers le thérapeute, comme un dernier espoir. Contrairement à Finch, elle n'a pas de relation pré-existante avec le thérapeute avant cette conversation qui sera également la dernière.

Ce dernier ne lui apporte pas de réelles réponses : *"Look, something happened, Hannah. I believe you. But if you won't press charges and you won't confront him, you need to consider the possibility of **moving beyond this**". (278)*

Représentatif ou non du système américain, cette ‘réponse’ conforte Hannah dans son choix initial, car elle se pense dorénavant irrécupérable. Lorsqu’elle fait mine de partir, le thérapeute ressent le besoin de la faire tenter de rester : comme s’il ressentait qu’elle avait plus de choses à dire.

“—*I think there’s more we can talk about, Hannah.*

No, I think we’ve figured it out. I need to move on and get over it.

—*Not get over it, Hannah. But sometimes **there’s nothing left to do but move on***” (279)

Les mots qu’emploie le thérapeute sont mal choisis, presque imprudents - en face de lui se trouve une adolescente qui a du mal à se confier, et elle est répondue avec une attitude d’ores et déjà défaitiste, qui la conforte dans son projet de suicide.

*“I’m walking down the hall. (...) His door is closed behind me. It’s staying closed. A pause. He’s not coming. (...) He’s **letting me go**. (...) I think I’ve made myself very clear, but **no one’s stepping forward to stop me.**”*
(p.279-280)

Lorsque Hannah part de son bureau, le thérapeute la laisse partir : nous pouvons convenir qu’il s’agit là de l’erreur qui coûtera définitivement la vie de Hannah et c’est par ailleurs ce que pense alors Clay. Bien sûr, nous pouvons également conjecturer d’un quiproquo, que le thérapeute n’ait pas pris conscience que Hannah faisait bien référence à un suicide lors de la fin de leur entretien - mais quand bien même il n’ait pas pensé directement à un suicide, le ton sans équivoque de Hannah et son émotion lors de l’entretien laissait entendre une détresse émotionnelle qui ne peut rester sans réponse. Il y a d’autres moyens de se faire du mal, de s’auto-saboter que de se suicider et il était clair qu’elle n’était pas dans un état calme et serein en sortant de cet entretien. Par ailleurs, le thérapeute semblait comprendre qu’il devait continuer de discuter avec Hannah pour l’aider lorsqu’un peu plus tôt il tenta de la faire rester dans son bureau : pourtant lorsqu’elle passe la porte il abandonne toute entreprise, il lâche l’affaire et la **laisse partir**. Dans la phrase “he’s letting me go” de Hannah, nous pouvons trouver un double sens tragique : il la laisse partir de son bureau mais également de sa vie, comme un abandon ; elle attendait, jusqu’à la dernière minute, que quelqu’un se manifeste pour l’arrêter, en vain. Elle se sent abandonnée par ses camarades, par le corps enseignant et même le système éducatif dans son ensemble ; celui-ci reflétant par ailleurs la société dans laquelle nous vivons. Personne ne se dévoue pour l’arrêter et c’est par ce constat que la décision devient finale. Elle ne renie pas l’affection ou l’intérêt de certains des auditeurs des

cassettes mais elle clame que cela ne fut pas assez pour l'aider, pour lui tendre la main : "A lot of you cared, just not enough. And that . . . that is what I needed to find out" (280). Hannah clame donc qu'une participation passive à un suicide n'en est pas le moins une participation. Le refus d'aider une personne en danger participe à l'action de mise à mort de celle-ci... et bien que ses camarades de classe aient des torts qui sont pour certains indéniables, le thérapeute est un adulte et qui plus est un adulte avec une responsabilité et dont le métier est d'aider ces jeunes en difficultés.

En conclusion, ce roman problématise le harcèlement scolaire et le manque de réponses adéquates de la part du corps enseignant. Il problématise également un manque d'accompagnement face à une victime de viol, ainsi qu'une banalisation chronique des agressions sexuelles. Notre système n'est pas armé pour faire face à ce genre de problématiques, ce qui rend difficile - presque impossible - la vie des victimes. Pour rappel, Jay Asher publie ce roman en 2007, bien avant le mouvement MeToo qui dénouera les langues au sujet des agressions sexistes et sexuelles à l'encontre des femmes. Le roman peut être considéré comme un pas en avant, une dénonciation du système, et qui pourrait faire évoluer les consciences sur ce sujet bien trop peu discuté à l'époque.

Malheureusement nous ne pouvons pas passer sous silence le fait que Jay Asher lui-même a été accusé de harcèlement sexuel en 2017. L'auteur de *Treize Raisons* se pose en victime face à ces accusations mais l'affaire voudra qu'il soit exclu du comité d'auteurs dont il faisait partie, ainsi que de la préparation des saisons suivantes de *13 Reasons Why*. Bien qu'il n'ait pas été prouvé coupable de ces faits - il semblerait que l'affaire soit restée sans suite - cela a considérablement nuit au message initial du roman.

Dans les deux romans, le système éducatif est mis en porte-faux et est dénoncé comme mal équipé. Depuis, beaucoup d'études mettant en avant le mal-être des jeunes commencent à faire bouger les choses dans les campus lycéens et universitaires, en particulier depuis la crise du COVID-19 qui a fait émerger une crise de la santé mentale chez les jeunes⁹². Le mouvement #MeToo quant à lui a aidé à armer les campus dans la lutte contre les agressions sexuelles et dans une amélioration des prises en charge de celles-ci. Cependant, par la peur d'une réaction pareille à celle du thérapeute de *13 Reasons Why*, beaucoup de victimes ne se confient pas aux autorités. C'est un travail de langues qui se délient, lentement, mais qui est tout de même notifiable et un effort qui ne peut qu'être encouragé.

⁹² Morgny, Cynthia, et al. *Derrière les masques, la souffrance mentale des jeunes: construire du lien pour prévenir les idées suicidaires*. Presses de l'École des hautes études en santé publique, 2022.

Dans cette optique même d'ouverture de discussions, il arrive parfois que ces romans, en particulier *13 Reasons Why*, soient utilisés comme outils pour améliorer le dit-système qu'ils réproouvent. Plus qu'un roman, il devient un outil pour le changement.

L'utilisation de ces romans comme outils pour améliorer le système éducatif

Certains professeurs aux Etats-Unis utilisent dorénavant le roman *13 Reasons Why* comme point de départ d'une discussion avec leurs élèves, à la fois sur le suicide mais également sur le harcèlement. L'histoire qui abordait le suicide comme revendication se voit réapproprié par le corps enseignant dans le but de réécrire les histoires qui peuvent se jouer en dehors de la fiction : le contrôle n'est plus dans les mains de Hannah mais dans celles des étudiants et professeurs qui peuvent bénéficier de son histoire.

Brandie Trent, professeure dans le Kentucky, a organisé un atelier autour de la lecture et de l'analyse du roman pour en dégager une réflexion sur le harcèlement : “Our work in this tenth grade classroom suggests that incorporating young adult literature that addresses the topic of bullying can help students to examine this issue critically and unpack the causes and effects of such behavior both inside and outside of schools.”⁹³

En effet, Steven Wolk suggère, “Teaching for social responsibility with good books does far more than encourage civic participation; it redefines the purpose of school and empowers all of us—students, teachers, administrators, parents—to be better people and live more fulfilling lives”⁹⁴. A travers des discussions critiques sur la représentation du harcèlement dans les livres jeunesse, en comparaison aux expériences de vie des élèves, ceux-ci peuvent prendre activement part à la recherche de solutions pour prévenir le harcèlement et le suicide par extension. Cela peut encourager les étudiants à être des « agents du changement » et promouvoir un système éducatif dans lequel s'épanouirait une communauté équitable et empathique.⁹⁵

2. Le suicide comme regain de contrôle

Lorsque la situation semble désespérée, hors de notre contrôle, lorsque notre vie ne semble pas être le fruit de nos propres choix, certains se réconfortent dans l'idée qu'ils peuvent avoir un contrôle sur leur mort, la choisir et même choisir la forme qu'elle prendra.

⁹³ Chisholm, James S., and Brandie Trent. “‘Everything... Affects Everything’: Promoting Critical Perspectives toward Bullying with ‘Thirteen Reasons Why.’” *The English Journal*, vol. 101, no. 6, 2012, pp. 75–80.

⁹⁴ Wolk, S.. “Reading for a better world: Teaching for social responsibility with young adult literature.” *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 52(8), 2009, p. 672

⁹⁵ Hughes, Janette, and Jennifer Lynn Laffier. “Portrayals of Bullying in Young Adult Literature: Considerations for Schools.” *Canadian Journal of Education / Revue Canadienne de l'éducation*, vol. 39, no. 3, 2016, pp. 1–24.

Bien que certains réalisent ensuite ces pensées, les mettent en action, pour d'autres, simplement le penser permet de garder la mort à distance. Simplement penser au suicide, avoir conscience du contrôle dont nous pouvons jouir au sujet de notre fin, peut permettre au suicidant de se sentir mieux. Comme l'articule ici si bien Emil Cioran dans *Les syllogismes de l'amertume* : « Je ne vis que parce qu'il est en mon pouvoir de mourir quand bon me semblera: sans l'idée du suicide je me serais tué depuis toujours ».⁹⁶

Bien sûr, il y a un risque à ce qu'à force de penser au suicide, cette pensée devienne comme un arrière plan dans notre esprit et perde du réalisme du geste lui-même. « La perception de la mort chez les jeunes générations possède une dimension d'irréalité, elle est sans cadavre dans la concrétude du monde, » (16) comme l'écrit David Le Breton⁹⁷. La mort est ainsi perçue comme « prolongement de l'existence, comme une zone de retraite ou de réparation, un refuge contre l'adversité. » (16) Mourir n'est ainsi pas se tuer mais disparaître comme derrière un rideau pour en ressortir magiquement guéri ; le recours aux médicaments est par ailleurs révélateur, moyen le plus souvent utilisé par les adolescents, surtout les filles, renvoyant à une conduite magique d'effacement de la souffrance par un moyen immédiat.

Cette idée de traitement « magique », nous pouvons la percevoir dans deux des oeuvres de notre corpus : tout d'abord dans *13 Reasons Why*, car Hannah se suicide en avalant une certaine dose de médicaments - un moyen simple et rapide selon elle d'en finir avec la vie. Cependant, peut-on réellement dire qu'elle en finit ici avec la vie ? Son spectre et son suicide hante ses camarades - exactement comme elle avait minutieusement prévu. Comme nous le verrons par la suite, il semblerait presque que le suicide ne semble pas être la fin aux yeux d'Hannah - il fera apprendre une précieuse leçon à ses camarades et représente donc une éventuelle amélioration de sa vie. Par le geste de mettre fin à ses jours, elle tente en fait de commencer à vivre autrement. L'ironie étant qu'elle ne verra jamais les fruits du changement qu'elle a entrepris parmi ses camarades.

Si nous prenons en compte le cas de Finch dans *All the Bright Places*, malgré le fait que le suicide semble être une obsession pour le jeune homme - il représente également une porte d'entrée vers un autre monde. Un monde dans lequel il saurait peut-être quelle version de lui-même est la bonne, un monde où simplement vivre ne lui demanderait pas tant d'énergie. Cette idée de porte d'entrée, de portail, se manifeste notamment par son mode opératoire - comme nous l'avons d'ores et déjà mentionné.

⁹⁶ Emil Cioran, *Les syllogismes de l'amertume*, Paris folio coll. Folio essais, 1987, p 74

⁹⁷ David Le Breton, « Significations du suicide : esquisse anthropologique », Frédéric Rognon (dir.). *Penser le suicide: actes du colloque international et interdisciplinaire tenu à Strasbourg les 17 et 18 novembre 2016*. Presses universitaires de Strasbourg, 2018, p. 16.

- a) Hannah, par la mort, prend un pouvoir sur ses harceleurs/agresseurs

Une spirale qui démontre le manque de contrôle dans sa vie

Avant même la mention du suicide et de ses revendications, Hannah mentionne les pensées qui l'assaillent, ce sens de manque de contrôle dans sa vie et le sentiment que cela ne pouvait vraisemblablement pas s'arranger :

“And then . . . well . . . certain thoughts begin creeping around. Will I ever get control of my life? Will I always be shoved back and pushed around by those I trust?(...) Will my life ever go where I want it to?” (145)

Dans le “Will... always” and “will ... ever”, il y a l'idée d'un futur qui semble bloqué, un futur qui semble toujours tourner autour de ces thématiques. Hannah ne voit pas d'échappatoire à sa situation ; ses questions semblent plus rhétoriques qu'autre chose, reflétant l'anxiété qui habite la jeune femme et le sentiment de spirale qui semble la hanter. Dans “will I ever get control of my life?”, nous ressentons que ce n'est pas la première fois qu'elle se sent démunie de tout contrôle : le fait que cela se répète semble lui donner l'impression que rien ne peut changer ce cycle.

L'un des premiers indicateurs de l'intensité de ses pensées suicidaires est lorsqu'elle change son apparence ; un essai infructueux de sentir un changement opérer également en elle : *“I needed a change, just like they said, so I changed my appearance. **The only thing I still had control over.**” (163)* Là encore se manifeste le fait de tenter d'user du contrôle qui lui reste pour se rappeler l'existence de celui-ci. Son corps et son apparence sont les seuls aspects d'elle-même sur lesquels elle peut réellement agir - elle constatera plus tard que même son corps peut être utilisé contre son gré lorsqu'elle subira un viol. C'est après ce viol que tout semble hors de son contrôle, en particulier lorsque le thérapeute du lycée lui intime qu'il n'y a pas grand chose à faire quant à ce qu'il s'est passé :

“— (...) I'm not trying to be blunt here, Hannah, but you can move on. You mean, do nothing?” (278)

Alors qu'aucune aide ne lui ait réellement apportée, Hannah semble penser qu'il est de son ressort de passer à autre chose ; de passer à l'action quant à ses pensées suicidaires. Elle a pourtant conscience de l'impact d'autrui sur cette décision, de leur part de responsabilité et décide d'un format nouveau et incisif pour sa lettre de suicide : des cassettes, qui permettra à sa voix et à son fantôme d'hanter la conscience des personnages responsables tandis qu'elle les accuse - voire même les menace encore activement.

La lettre de suicide qui accuse et qui menace

*“In case you’re tempted to break the rules, understand that I did make a copy of these tapes. **Those copies will be released in a very public manner if this package doesn’t make it through all of you.** This was not a spur-of-the-moment decision. Do not take me for granted . . . again. (...) **You are being watched.**” (9-10)*

Le concept en lui-même de nommer des personnes responsables de son geste donne l’image d’une Hannah en recherche de vengeance, comme si par son suicide elle cherchait à nuire à ceux qui lui avaient fait du mal. Elle précise par ailleurs au début de l’enregistrement des cassettes qu’une copie de celles-ci existait et que ce deuxième set de cassettes serait rendu public si ces personnes ne jouaient pas le jeu. Ces cassettes représentent donc une menace active, rendant la voix de Hannah, non seulement accusatrice, mais également dangereuse pour les personnes qu’elle accuse. Les accusations, au début, peuvent paraître puérides - ou du moins des accusations qui n’auront pas de conséquences - sur les quelques premières cassettes, mais plus Clay écoute la voix d’Hannah, plus ses accusations se font sérieuses. Voyeurisme, viol et conduite en état d’ivresse menant à un accident de voiture mortel - certaines des personnes dont parlent Hannah pourraient faire face à un tribunal. C’est donc une réelle menace qui planent sur ces individus - tout cela orchestrée par une Hannah qui aurait pourtant dû être impuissante ou du moins réduite au silence par la mort. Dans la citation suivante, elle pose le dilemme ainsi ; le choix revient entièrement aux auditeurs des cassettes et reste dans leur contrôle, du moment que les règles énumérées au début sont respectées. Si ce n’est pas le cas, elle leur retire le contrôle et ils en souffriront des conséquences :

*“Hopefully, no one will hear these tapes except for those of you on this list, leaving any changes they bring to your lives **completely up to you.** Of course, if the tapes do get out, you’ll have to deal with **consequences completely out of your control.** So I sincerely hope you’re passing them on. (...) For some of you, those **consequences** may be minimal. Maybe shame. Or embarrassment. But for others, it’s hard to say. **A lost job? Jail time?**” (202-203)*

Le mot conséquence est répété deux fois et cela souligne l’aspect menaçant de son discours ; elle liste également des conséquences possibles pour ceux dont les actions sont les plus graves : la perte d’un travail, voire du temps de prison.

Au-delà de la volonté de menacer, il y a une volonté d’obtenir l’attention nécessaire pour que ces individus écoute tout ce que Hannah avait à dire - la menace garantit cette

attention, forgée par la peur mais également la fascination. Une requête aussi inattendue venant par ailleurs d'au-delà de la tombe, il y a de quoi être fasciné par cette orchestration. Cela prouve l'acte réfléchi de Hannah - ou du moins la volonté profonde d'attirer l'attention de ses camarades sur les conséquences de leurs actions :

“I hope you’ll understand your role in all of this. Because it may seem like a small role now, but it matters. In the end, everything matters. (...) I know you didn’t mean to let me down; in fact, most of you listening probably had no idea what you were doing - what you were truly doing.” (13)

Nous pourrions faire la réflexion qu'il aurait peut-être même mieux valu qu'elle survive à cette expérience pour en récolter les fruits. En effet, comme nous l'avons d'ores et déjà mentionné, Clay tire une leçon fondamentale de ces cassettes et de la mort de Hannah : il prête maintenant attention aux indices qui peuvent laisser transparaître la douleur et la détresse d'autrui. Cette leçon est traduite par la main tendue qu'il offre à Skye à la fin du roman ; cette dernière présentant des signes avant-coureurs de dépression et tendances suicidaires, comme l'avait fait Hannah quelques semaines plus tôt. Si Hannah avait survécu à cette atteinte à sa vie, certains de ses camarades auraient peut-être pris à la légère les cassettes par la suite - comme un moyen d'attirer l'attention sur elle - mais ce qui est certain est que d'autres, surtout Clay, aurait pu appliquer leur nouveaux principes et mécanismes envers Hannah elle-même et aurait pris, au contraire, au sérieux son mal-être.

Cependant cela aurait adouci le sentiment des lecteurs à la fin du roman, qui aurait pu prendre à la légère ce geste duquel le personnage ressort vivant - ici la fin est tragique et finale et c'est ce qui pousse une partie des lecteurs à la réflexion, notamment une réflexion autour des conséquences bien réelles du harcèlement scolaire.

La mort, prise à la légère par Hannah ?

Lors du récit de Hannah, bien qu'elle articule parfaitement son envie de se suicider, la mort en elle-même semble paraître irréaliste pour la jeune fille, comme dans l'extrait suivant, tirée de la première cassette : “(...) or if you’d like, just throw the maps away and I’ll never know. (...) or maybe I will. I’m not actually sure how this whole dead thing works. Who knows, maybe I’m standing behind you right now” (12). “this whole dead thing” paraît un moyen assez léger de mentionner sa propre mort prochaine - dans la phrase suivante “maybe I’m standing behind you right now” indique que l'inconnu que représente la mort signifie pour elle la possibilité d'un après. La mort n'est donc pas définitive dans l'esprit de Hannah - ou du moins cette possibilité la rend certainement moins effrayante. Cependant bien que la

mort n'est donc pas si définitive, elle n'imagine pas pour autant un monde meilleur dans lequel elle s'échapperait et vivrait mieux : elle s'imagine dans le monde 'réel' celui qu'elle connaît, dans lequel elle pourra être témoin des répercussions de son acte.

La mort serait donc, malgré la contradiction que cela représente, un moyen pour Hannah de reprendre le contrôle de sa vie, comme si ce n'était qu'une phase, un passage dans un autre plan d'existence, ou un passage temporaire derrière un rideau, une entracte. Or comme nous le savons, dans la version publiée originellement en 2007, Hannah succombe à son suicide et ne peut être témoin de ses répercussions - ou de la répercussion de ces cassettes. Comme le souligne l'anthropologue Amar Henni, il existe chez certains jeunes une banalisation de la mort, comme c'est le cas ici de Hannah. Selon Vincent Berthou dans sa participation au colloque *Penser au Suicide*, cette banalisation de la mort induit plus qu'une dépression latente mais également "une vulnérabilité narcissique et identitaire", d'une part, qui, ajouté au "recours à l'agir, à l'attaque du corps et à un sentiment de toute-puissance et d'immortalité, faciliteront le passage à l'acte suicidaire."⁹⁸ Comme c'est également le cas avec Théodore Finch de *All the Bright Places*, il se manifeste ici un désir d'exister au-delà de la mort, qui se retranscrit dans le cas de Hannah par l'existence des cassettes.

b) Jude et Finch : le suicide comme échappatoire

Jude: le regain de contrôle à travers la mutilation

““**I need it,**” he repeated. “It **helps** me, Harold, you have to believe me on this one.” “Why do you need it?” I asked. He shook his head. “It helps me **control** my life,” he said, finally.” (360-361)

Avant même de mentionner le suicide comme échappatoire, Jude se tourne vers la mutilation et les sévices corporels pour regagner cette sensation de contrôle. Tout d'abord, il s'agit de coups, de crises lors desquelles il jette son corps contre des murs ou en bas d'escaliers : à la recherche de moments de trous, d'inconscience. Nous pourrions argumenter qu'il ne recherche pas ici le contrôle à proprement parler mais la possibilité d'être inconscient de son manque de contrôle. C'est pourtant une forme de contrôle, le seul qui est par ailleurs à sa portée. Choisir l'inconscience et donc l'ignorance plutôt que la conscience du malheur qu'il expérimentait, qu'on lui imposait, était la seule manière pour Jude de s'épargner l'étendue réelle des sévices qu'il subissait de la part des moines au monastère.

⁹⁸ Berthou Vincent, “L'adolescent suicidaire”, *Penser le Suicide : actes du colloque international et interdisciplinaire tenu à Strasbourg les 17 et 18 novembre 2016*. Presses universitaires de Strasbourg, 2018. (Dir. Rognon Frédéric), p. 108.

Ensuite, à partir du moment où Brother Luke lui présenta l'alternative qu'était la scarification, il se lia à la pratique de la même manière qu'une drogue. Ce n'était plus seulement un moyen de contrôle mais un besoin : sa vie, son humeur, devient instable s'il n'y a pas recours régulièrement.

La mutilation comme nous l'avons déjà indiqué se rattache au concept de parasuicide - une mise en danger sans intention de mort - donc, même lorsque le suicide ou l'envie de mourir n'est pas encore mentionné, c'est le parasuicide, l'attitude suicidaire et une certaine mise en danger volontaire qui donne l'impression de contrôle ; plus que la simple parole ou pensée, il y a d'ores et déjà une mise en action. Même inconsciemment, Jude intègre cette notion qu'il peut se réapproprier le contrôle de sa vie - le contrôle de son corps - en se faisant du mal et en frôlant parfois la mort. Même son geste est largement contrôlé, il sait comment se couper, où et comment désinfecter la plaie afin que cela n'échappe justement pas à son contrôle - la mort n'est pas l'objectif mais c'est une mise en danger volontaire et consciente, ce qui qualifie la mutilation, notamment dans le cas de Jude, comme un parasuicide.

De plus, la reprise du contrôle de son corps est un geste important pour Jude vis-à-vis de ce qu'il a subi. En effet, le traitement qu'il lui inflige permet de libérer les souffrances de son esprit mais c'est également une manière de déclarer à nouveau son corps comme sien : celui-ci ayant subi nombres d'agressions, avec pour conséquences un handicap physique qui le dépossède de son contrôle, Jude utilise son corps comme outil mais également comme le but de la manœuvre en question. Dans la citation suivante, il exprime l'envie de décider pour lui-même et rappelle ce manque de contrôle qui le déchire :

“People had always decided how his body would be used, and although he knew that Harold and Andy were trying to help him, the childish, obdurate part of him resisted: he would decide. He had such little control of his body anyway—how could they begrudge him this?” (383)

Les coupures que Jude s'inflige deviennent pour lui un échappatoire de sa douleur psychique - la douleur physique il peut la comprendre et la contrôler. Bientôt, le besoin que Jude ressent de se scarifier s'apparente à celui que ressentirait un addict pour sa drogue.

De ses 15 ans à la fin de sa vie - celle-ci s'achève à ses 53 ans - Jude se scarifie, avec parfois des périodes de réduction de fréquences et parfois même des arrêts complets. Malgré ces périodes sans scarification, il finit toujours par y revenir, un sentiment de soulagement profond le gagnant lorsqu'il reprend ce que l'on peut donc appeler, avec toute fois une

certaine réserve, son “addiction”. C’est par ailleurs par des entailles sur ses bras qu’il tente une première fois et se suicide à sa deuxième tentative.

Jude: le choix du suicide libérateur

Pour Jude, le choix du suicide lui permet de voir la fin de sa douleur, de voir un objectif clair et distinct ; une destination en vue : “He couldn’t remember how he had decided, but after he had, he felt lighter, freer, less tormented” (391). Une fois la décision prise, cela n’était plus qu’une question de temps avant que son tourment trouve sa fin et rien que ce savoir permettait à Jude se sentir libéré d’un poids. Comme nous l’avons déjà mentionné, il compare plusieurs fois sa vie à des efforts, notamment à une grande course ; le suicide représente donc l’éventualité d’un repos (391-393). Bien que ce repos soit final, l’éventualité même de pouvoir s’arrêter, représente donc une forme de libération pour Jude qui, jusque-là, ne voyait pas de moyen de modérer sa douleur ou de faire de sa vie quelque chose d’autre qu’un sport épuisant. Avant la décision finale de se suicider, Jude confie y avoir déjà prêté une réflexion, et que jusque là la simple possibilité lui accordait une consolation :

“He had considered killing himself before, **of course**; when he was in the home, and in Philadelphia, and after Ana had died. But something had always stopped him, although now, he couldn’t remember what that thing had been. Now as he ran from the hyenas, he argued with himself: Why was he doing this? He was so tired; he so wanted to stop. Knowing that he didn’t have to keep going was a solace to him, somehow; **it reminded him that he had options, it reminded him that even though his subconscious wouldn’t obey his conscious, it didn’t mean he wasn’t still in control.**” (ALL, 390)

La citation ci-dessus s’ouvre sur le bilan suivant : Jude avait déjà considéré le suicide auparavant, un bilan qu’il complète d’un ‘**évidemment**’/ ‘**bien sûr**’. Il paraît évident, logique, à Jude de passer par la considération d’un suicide après ce qu’il lui est arrivé ; il mentionne même les moments précis où ces pensées lui sont parvenues (il est intéressant de noter qu’il ne mentionne pas ses années passées avec Brother Luke). Mais quelque chose l’avait toujours empêché de passer le pas - un quelque chose dont il ne se souvient pas maintenant qu’il s’épuise à fuir les hyènes chaque jour. Il le répète : il est fatigué. Dans “He was so tired; he so wanted to stop”, il y a un lien de cause à effet, c’est parce qu’il est dorénavant trop fatigué qu’il a l’envie de tout arrêter, malgré tous les efforts qu’il a fourni auparavant. La répétition de ‘so’ accentue le sentiment écrasant que ressent Jude, pour le transmettre au lecteur.

La citation se finit sur l'idée de la pensée suicidaire comme rappel du contrôle que nous avons sur notre propre vie - une vision qui peut, comme nous l'avons déjà mentionné, pousser au suicide ou bien au contraire aider à continuer de vivre, ce rappel suffisant à alléger la douleur, le poids que peut porter la personne. Penser au suicide donne cette impression de contrôle car cela agit comme une sorte de rappel que notre vie - ainsi que notre mort dans ce cas - résulte de nos propres choix. Même lorsque tout nous semble vain et que nous paraissions piégés, ce choix ultime représente toujours une "option", comme l'appelle ici Jude. En effet, dans le cas de Jude, avant qu'il prenne sa décision définitive, ces pensées représentent simplement un moyen de se rappeler que malgré ce qui lui arrive, un choix s'offre toujours à lui et ce choix sera toujours le sien, peu importe à quel point le reste de sa vie est hors de ses mains. Cette sensation de contrôle lui sera retirée lorsque sa tentative échouera : "That night, once he was alone, he cried as well: not because of what he had done but because he hadn't been successful, because he had lived after all" (405). Son choix ne s'est pas réalisé, c'est une sensation d'échec qui s'abat sur Jude. Cette sensation d'échec est répétée dans la citation suivante, qui introduit également l'idée d'un traitement différent de la part de ses proches :

"Sometimes he thought about what he had done and felt that same sorrow he had felt in the hospital: the sorrow that he had **failed**, that he was still alive. And sometimes he thought about it and felt dread: now everyone really would treat him differently. Now he really was a freak, a bigger freak than he'd been before. Now he would have to begin anew in his attempts to convince people he was normal." (408)

En effet, après sa tentative de suicide, ses proches sont d'autant plus conscients des troubles qui rythment la vie de Jude et il arrive plusieurs fois dans le roman que les proches de ce dernier soient dans l'obligation de monitorer certains aspects de sa vie, notamment la prise de médicaments et le fait de s'alimenter (assez en quantité et assez régulièrement), qui sont deux aspects avec lesquels Jude se débat et qu'il a du mal à réguler dans sa vie, même bien avant cette tentative de suicide. Dans l'extrait suivant, après la nuit terrible durant laquelle Jude survit à peine aux coups de Caleb, Andy prend les choses en main et liste à Harold toutes les tâches qui seront désormais siennes afin de permettre à Jude un bon rétablissement.

"He was whipped, probably with a belt, but he wouldn't tell me. I bandaged them, but I'm giving you this antibiotic ointment and you're going to need to keep the wounds cleaned and change the dressings starting tomorrow. **He's not going to want to let you, but it's too fucking bad.** I wrote down all the instructions in here." He handed me a plastic bag; I looked inside: bottles of

pills, rolls of bandages, tubes of cream. “These,” said Andy, plucking something out, “are painkillers, and he hates them. But he’s going to need them; **make him** take a pill every twelve hours: once in the morning, once at night. They’re going to make him woozy, so **don’t let him outside** on his own, **don’t let him** lift anything. They’re also going to make him nauseated, but **you have to make him eat**: something simple, like rice and broth. Try to **make him** stay in his chair; he’s not going to want to move around much anyway.” (363)

Il y a dans cette citation beaucoup de mots ou expressions qui suggèrent une action allant à l’encontre de l’envie de Jude, comme par exemple la répétition de “make him” ou “don’t let him”. Bien sûr, nous pouvons argumenter que cela n’est fait que pour le bien-être de Jude, ou du moins afin qu’il recouvre un tant soit peu de santé physique. Être ainsi monitoré par son père lui donne en revanche l’impression d’être privé de son contrôle - il ne fait plus rien seul ou par lui-même, alors même qu’il a gagné son indépendance avec la plus grande difficulté dans son enfance. Cela lui donnera également l’impression d’être un poids pour ses proches - et notamment Harold - ce qui le fera s’excuser à tout bout de champ. Suivant cette scène, lorsque Jude fut raccompagné chez lui par Harold, il affiche sa compétence devant son père qui tente et propose de l’aider :

“Why don’t I help you get changed and then you can have something to eat?” He shook his head. “No, thank you. But I’m not hungry. **And I can do it myself.**” Now he was **subdued, controlled**: the person I had seen earlier was gone, caged once more in his labyrinth in some little-opened cellar. He was always polite, but when he was trying to **protect himself** or **assert his competency**, he became more so: polite and slightly remote, as if he was an explorer among a dangerous tribe, and was being careful not to find himself too involved in their goingson.” (364)

Finch: penser au suicide pour mieux vivre

Penser au suicide, comme nous l’avons déjà mentionné peut aider à rester ancré dans la réalité et Théodore Finch en est un très bon exemple : il est suicidaire depuis le début du roman, c’est même ce qui nous amène à la rencontre des deux personnages principaux, cependant il affirme qu’il ne veut pas mourir. Ou du moins que ce n’est pas dans le but de mourir qu’il se met en danger. Dans la citation suivante, il confirme que sa volonté première est d’être et de se sentir en contrôle : “I’m fighting to be here in this shitty, messed-up world. Standing on the ledge of the bell tower isn’t about dying. It’s about **having control**” (16). Il précise même se battre pour rester dans ce monde et nous pouvons nous demander contre qui il se bat : est-ce contre l’obscurité personnifiée qu’il mentionne bien plus loin dans le roman ?

Est-ce contre lui-même ? Contre son propre cerveau qu'il identifie, en partie dû à son trouble bipolaire, comme un être à part, avec une volonté propre et distincte de la sienne ? En effet, tout le long du roman il semble se produire une bataille interne chez Finch, entre deux courants de pensées très distincts : une bataille qu'il a dû mal à gagner.

Il mentionne à son thérapeute qu'il ne prend pas de drogues mais il ne s'étend pas réellement sur la raison lors de leur conversation ; ce n'est que lors de la narration que les lecteurs apprennent qu'il s'agit là encore de garder le contrôle : "I meant what I said to Embryo about drugs. We don't mix. What it comes down to for me is I have **a hard enough time keeping control** over my brain without something else getting in the way" (74). En effet, non seulement il ne veut pas que la drogue ou autre élément perturbateur l'empêche de garder le contrôle, c'est un contrôle qu'il a d'ores et déjà du mal à garder de lui-même.

Cela est donc intéressant que ce soit pourtant par des médicaments qu'il tente pour la première fois de se suicider. Il le présente presque comme une expérience : "*Let's see what Cesare Pavese felt. Let's see if there's any valiant acclamation to this*" (278). Cela se joint aux sortes d'études de cas qu'il mène tout le long du roman, avec les divers faits qu'il cite sur le suicide. La scène qui suit décrit ce qu'il imagine ressentir puis ce qu'il ressent réellement :

"I try to imagine my body shutting down, little by little, going totally numb. I almost feel the heaviness coming over me, even though I know it's too fast. I can barely lift my head, and my feet seem miles away. *Stay here*, the pills say. *Don't move. Let us do our work.* It's this haze of blackness that settles over me, like a fog, only darker. My body is pressed down by the black and the fog, into the floor. There's no acclamation here. This is what it feels like to be asleep." (278)

Dans cette scène, il décrit donc les réactions qu'il imagine : son corps s'arrêtant, organe par organe, comme une machine près de la défaillance technique. Puis il sent les effets des médicaments se manifester et il ne peut pratiquement plus lever la tête ; ce qu'il interprète comme les pilules qui prennent le contrôle de son corps. Celles-ci semblent lui intimer de lâcher prise et de les laisser faire. Il décrit la sensation comme similaire à celle de l'endormissement - qu'il a déjà qualifié de mauvais et de chose à éviter, la sensation d'un brouillard sombre, noire, opaque. Son corps est "pressed down" (pressé contre le sol), ce qui traduit l'impossibilité ou la difficulté de maintenir le contrôle sur son propre corps : c'est ainsi qu'il prend la décision de se lever et de regagner le contrôle. Il regagne ce contrôle tout d'abord en essayant de vomir les médicaments en question mais lorsque cela ne marche pas, il le regagne par la course et en se rendant par ce biais à l'hôpital :

“My limbs are heavy, and I am running through quicksand, **but I am breathing and determined.**

I run my regular nighttime route, down National Road all the way to the hospital, but instead of passing it, I run across the parking lot. I push my limbs through the doors of the emergency room and **say to the first person I see**, “I swallowed pills and can’t get them out of me. **Get them out of me.**” ” (279)

Cela paraît alors évident que, malgré qu’il ne semble pas tant tenir à sa vie, il veut la vivre - et la perdre - selon ses propres termes. Nous pouvons également argumenter la thèse de l’instinct de survie, celui-ci couplé avec la sensation d’être emprisonné, manifeste chez Finch une envie de survivre à cette tentative. Une certaine détermination et panique s’empare de lui, il s’adresse à la première personne qu’il croise aux urgences et ce sans donner de formes à son propos : il est guidé par le sentiment d’alerte et d’urgence.

Le mode d’opération choisi influe donc beaucoup sur la décision du jeune homme car, comme nous l’avons d’ores et déjà mentionné, c’est vers une autre vie que Finch aspire à se diriger en se suicidant.

Finch : vers une vie Ailleurs

Se manifeste en effet chez Finch un désir d’exister au delà de la mort - l’acte suicidaire est un acte de défense, un acte qu’il lui affédera au moins une réussite : “Réussir sa mort, c’est déjà réussir quelque chose,” articule Vincent Berthou dans sa contribution à la colloque *Penser le Suicide*⁹⁹. Se suicider devient alors un acte pour passer outre la passivité et s’affirmer - se donner l’occasion d’exister. En effet selon lui une conduite suicidaire à l’adolescence est liée à un “désir de rupture”, de rompre avec la réalité actuelle, souvent douloureuse, “dépassant les capacités défensives et adaptatives du sujet”¹⁰⁰. Passer à l’acte c’est “mourir ou vouloir mourir pour vivre autrement” - c’est donc par nature un acte paradoxal qui lie “acte de rupture et d’appel au lien”¹⁰¹.

En effet par le suicide, Finch se libère de sa condition terrestre qu’il juge misérable et invivable ; il rompt avec la vie qu’il connaît et tente de créer un lien avec un Ailleurs hypothétique et imaginaire. Si mourir n’est pas réellement l’intention de Finch, mais plutôt de se rendre dans un autre monde, l’on ne peut donc pas argumenter qu’il est motivé par le “désir de mourir”. En réalité, cela peut également se rattacher aux autres personnages que nous

⁹⁹ Berthou Vincent, “L’adolescent suicidaire”, *Penser le Suicide : actes du colloque international et interdisciplinaire tenu à Strasbourg les 17 et 18 novembre 2016*. Presses universitaires de Strasbourg, 2018. (Dir. Rognon Frédéric), p. 108.

¹⁰⁰ p. 106.

¹⁰¹ p. 106.

avons ici exploré et peut s'étendre au concept de suicide dans son ensemble : en effet selon Jean-Daniel Causse, l'acte de suicide est "une conjuration de la mort, ce qui entreprend fantasmiquement de la rendre sans effet et même ce qui permet une éternisation de soi"¹⁰², ce qui est particulièrement véridique dans les romans de Young Adult, qui ne présentent en effet pas la mort comme finale. De plus Causse argumente que le suicide n'est pas motivé par "une carence, un manque, un défaut, mais au contraire par ce qui occupe tout l'espace et qui ne laisse aucune place vacante"¹⁰³ : respectivement, les souvenirs traumatiques chez Jude, la phase anxieuse et dépressive du trouble bipolaire chez Finch et la spirale induite par le harcèlement scolaire pour Hannah. Tout ceci ne laisse aucune place pour la personne, l'individu, qui se sent étouffé et qui, pour reprendre l'espace qui est sien et le contrôle qu'il lui manque, s'empare de l'arme ultime et se donne la mort.

Le suicide, dans tous les romans modernes du corpus, est alors présenté comme une porte - de sortie majoritairement mais également d'entrée dans le cas de Finch. Dans le suicide, il y a donc la notion de mouvements et d'un choix délibéré motivant le mouvement en question. Il est motivé par plusieurs facteurs selon l'individu et le roman en question mais tous partagent la notion d'une vie insupportable - une vie rendue insupportable par un fléau spécifique - à laquelle nous pouvons échapper en prenant la porte que représente le suicide. Non seulement le suicide est présenté comme une solution - le fleau rendant la vie insupportable ne suivant pas la personnage dans la mort - la notion de fatalité qui rythme ces narratifs le présente même comme la seule solution, une solution unique.

Comme nous l'avons déjà mentionné, ce sont des narratifs dangereux qui peuvent influencer les actions de ses lecteurs les plus fragiles. Cependant modeler la représentation du suicide, ou l'interdire, reviendrait à une forme de censure que nous ne pouvons pas réellement mettre en avant. De plus, voir le suicide représenté peut être un exutoire pour certains - vivre ce scénario par procuration à l'aide de ces personnages peut permettre de ne pas reproduire ce schéma dans la vie réelle. Cependant ces deux types de réceptions sont autant possibles l'un que l'autre - la réception variera selon le lecteur et son vécu personnel, chacun ressentira une connexion différente au livre et au récit fourni. C'est ce qui fait de la littérature - et de l'art de manière générale - une expérience à la fois universelle et unique et ce pourquoi la censure est une chose tragique. L'art n'est qu'un moyen d'exprimer ce qui est déjà là, la littérature permet

¹⁰² Causse Jean-Daniel, "Pourquoi vivre ? Le suicide comme question éthique", *Penser le Suicide : actes du colloque international et interdisciplinaire tenu à Strasbourg les 17 et 18 novembre 2016*. Presses universitaires de Strasbourg, 2018. (Dir. Rognon Frédéric), p. 201

¹⁰³ p. 201.

même d'y poser des mots. En effet, comme le disait Durkheim lui-même, le suicide d'imitation n'existe pas réellement : si un suicide peut en causer un autre, ce n'est le cas seulement que chez des personnes déjà prônes aux gestes, comportements ou pensées suicidaires.

Conclusion

Pour Maurice Halbwachs, c'est dans la désintégration qui menace la société et les individus que l'on trouve le suicide : lorsque la société devient plus complexe et plus riche elle développe aussi des lacunes et c'est dans ces lacunes qu'il faut chercher le suicide.

Dans les romans qui composent le corpus, le suicidant est au ban de la société. Ce qui différencie Werther est qu'il est à l'origine de ce ban, c'est lui qui rejette sa société au profit de ses passions tandis que dans les trois romans modernes, les individus sont au ban de la société pour trois raisons différentes, mais aucune n'est de la faute de l'individu ; ils sont tous les trois victimes de leurs conditions sociales.

L'essor de la littérature Young Adult sur le suicide témoigne du courant suicidogène chez les jeunes et d'une volonté d'éducation ou de prévention de la part des auteurs.

Cependant le thème récurrent de la « fatalité » peut aller à l'encontre de cette volonté et présente le suicide comme inéchappable si l'individu se trouve être dans les conditions suicidogènes. L'individu est victime de la société et non de lui-même donc cela rend inefficace tout traitement de l'individu en lui-même comme notamment la thérapie.

Cependant les adolescents étant encore en plein développement, il serait possible de les sauver de ce chemin ; il suffit de les guider mais cela suppose un personnel à l'écoute et compétent ce qui n'est pas toujours le cas. Une meilleure lutte contre le harcèlement est également essentielle ainsi qu'une meilleure prise en charge des victimes de viol (c'est un évènement traumatique pour n'importe qui, d'autant plus pour un adolescent).

Bien que la représentation actuelle du suicide en littérature ne suive pas le schéma décrit par Durkheim, elle suit une vision sociale du suicide, la vision d'une société suicidogène.

Beaucoup de romans modernes introduisent le suicide comme élément, même s'il ne fait pas parti des thèmes principaux de ceux-ci ; nous pouvons citer certains romans de Dark Academia comme *The Secret History* (Donna Tart, 1992) ou plus récemment *Babel* (R. F. Kuang, 2022) dans lesquels le suicide fait office de climax et clôt le récit. Le suicide est un élément on ne peut plus présent dans la littérature moderne, autant celle destinée aux adolescents que la fiction contemporaine ; l'essor du suicide comme outil narratif est un indice sur la vision sociétale des auteurs d'aujourd'hui et la désintégration progressive des individus, qui se sentent alors isolés et en perdition. Plus que jamais la littérature nous offre un guide sur la marche à suivre et les revers inquiétants vers lesquels penchent l'humanité : l'humain a besoin de structure et avant tout de connexion, de relation.

En conclusion, la littérature du suicide depuis Durkheim se veut sociologique mais dans le sens qu'elle accuse la société et non l'individu comme cause du phénomène. Cette littérature s'éloigne de Durkheim en revanche dans ce qu'elle ne se veut pas particulièrement fidèle aux chiffres exactes du suicide - bien qu'il y ait une volonté d'alarmer spécifiquement sur le suicide adolescent. La littérature de fiction sur le suicide se veut justement en partie rester ceci : une oeuvre de fiction. Des libertés sont alors prises afin d'émettre des réflexions vis-à-vis de ce sujet. Bien que les œuvres du corpus explorent des fléaux bien connus (traumatismes, harcèlement, la maladie mentale et sa perception en société, ainsi que la gestion de ces fléaux par le milieu scolaire), ce ne sont pas des études de cas, ou des exemples de faits divers. Le contenu fictionnel exclut tout aspect réellement sociologique, comme l'entendait alors Durkheim. Pour Durkheim, comme nous l'avons déjà évoqué, la sociologie était constituée de faits, ceux-ci même tirés d'une analyse de statistiques ; ce qui exclut donc les œuvres de fiction que nous avons étudiées. Nous pouvons donc conclure que, depuis Durkheim, il y a une volonté de montrer le suicide comme un produit de société, ce qu'il avait avant tout voulu démontrer dans son œuvre de 1897. Bien sûr l'œuvre de beaucoup d'autres suicidologues ont pu permettre de faire évoluer ce champ d'étude depuis, y compris avec Maurice Halbwachs mentionné plus tôt, et qu'ils ont pu, avec leur idées, également faire évoluer notre vision sociologique du suicide et donc sa représentation.

Afin d'ouvrir légèrement la discussion nous pouvons avancer que ce qui caractérise également la notion de suicide au XXI^{ème} siècle est son omniprésence sur les réseaux sociaux par la verbalisation de tendances suicidaires et dépressives sous forme de memes - un format de poste, souvent iconographique, à but humoristique. Tout comme la littérature Young Adult, cela peut agir comme point de départ, comme main tendue, afin d'entamer une discussion sur le sujet, créer des liens et des groupes de soutien, ou tout simplement d'informer les personnes concernées qu'elles ne sont pas seules et offrir une forme de réconfort. Cependant l'usage du format du meme peut poser question : cela revient à assimiler les tendances suicidaires et dépressives à un sujet de plaisanterie mais surtout cela pourrait tendre à une banalisation de celles-ci et atteindre l'objectif inverse. Le suicide et le discours qui l'entoure se modernisent donc pour toucher d'autant plus la jeunesse : nous pourrions donc à l'avenir nous demander, afin d'élargir nos recherches, comment ce format intermedial que sont les memes représentent le suicide et comment les réseaux sociaux peuvent influencer une certaine vision de la dépression et des pensées suicidaires.

Bibliographie

Sources Primaires

Œuvres du corpus étudié

- Asher, Jay. *Thirteen Reasons Why*. Penguin Random House, 2017 (2007).
- Goethe, Johann Wolfgang von, et Bernard Groethuysen (Trad). *Les Souffrances du Jeune Werther*. Gallimard, Collection Folio bilingue, 1990 (1774).
- Niven, Jennifer. *All the Bright Places*. Penguin Random House, 2015.
- Yanagihara, Hanya. *A Little Life*. Picador, 2016 (2015).

Œuvres Mentionnées

- Eugenides, Jeffrey. *The Virgin Suicides*. HarperCollins, 2021 (1993).
- Plath, Sylvia. *The Bell Jar*. Faber & Faber, 2001 (1963).
- Platon, et Monique Dixsaut (Trad). *Phédon*. Flammarion, 1991
- Sophocle, Robert Pignarre (Trad), *Théâtre complet*. Flammarion, 1981.

Adaptations

- 13 Reasons Why*. Réalisé par Brian Yorkey, Netflix, 2017.
- A Little Life*. Mis en scène par Ivo van Hove, Richmond Theatre, 2023.
- All the Bright Places*. Réalisé par Brett Haley, Netflix, 2020.

Sources Secondaires

Livres

- Alvarez, Alfred. *The Savage God: A Study of Suicide*. Weidenfeld and Nicolson, 1971.
- Baudelot, Christian, et Roger Establet. *Durkheim et le suicide*. Cairn, 2014.
- Bennett, Andrew. *Suicide Century: Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace*. Cambridge University Press, 2017.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996.
- Durkheim, Émile, et Serge Paugam. *Le suicide: étude de sociologie*. 14e édition "Quadrige", Presses universitaires de France, 2013.
- Garrisson, Gaston. *Le suicide dans l'Antiquité et dans les Temps modernes*. Paris : Rousseau, 1885.

- Hill, Timothy D. *Ambitiosa mors: suicide and self in Roman thought and literature*. Routledge, 2004.
- Jouanny, Nathalie. *La mort volontaire en Grèce ancienne*. Fac. des Lettres et Sciences Humaines, 1986.
- Morel, Geneviève, et Darian Leader. *Clinique du suicide*. Érès, 2010.
- Morgny, Cynthia, et al. *Derrière les masques, la souffrance mentale des jeunes: construire du lien pour prévenir les idées suicidaires*. Presses de l'École des hautes études en santé publique, 2022.
- Moron, Pierre. *Le suicide*. 7e édition, Presses universitaires de France, 2005.
- Rognon, Frédéric. *Penser le suicide: actes du colloque international et interdisciplinaire tenu à Strasbourg les 17 et 18 novembre 2016*. Presses universitaires de Strasbourg, 2018.
- Sorel, Pierre, et al. *Le geste ultime: essai sur l'énigme du suicide*. Presses universitaires de Lyon, 2003.
- Tal, Kalm. *Worlds of Hurt : Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. *Internet Archive*, <http://archive.org/details/worldsofhurtread0000talk>.
- Thonissen, J. J. (Jean Joseph). *Le droit pénal de la république athénienne, précédé d'une étude sur le droit criminel de la Grèce légendaire*. Bruxelles, Bruylant-Christophe & Comp, 1875. *Internet Archive*, <http://archive.org/details/ledroitpnaldela00thongoog>.
- Volant, Eric. *Culture et mort volontaire: le suicide à travers les pays et les âges*. Liber, 2006.

Articles

- American Association of Suicidology*, 21 juillet 2023, <https://suicidology.org/history/>.
- Abubakar, Sadiya. « Art as Narrative: Recounting Trauma through Literature ». *IRA-International Journal of Management & Social Sciences (ISSN 2455-2267)*, vol. 8, n° 1, août 2017, p. 118. *Semantic Scholar*, <https://doi.org/10.21013/jmss.v8.n1.p13>.
- Adams, Tim. « Hanya Yanagihara: 'I Wanted Everything Turned up a Little Too High' ». *The Observer*, 26 juillet 2015. *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2015/jul/26/hanya-yanagihara-i-wanted-everything-turned-up-a-little-too-high-interview-a-little-life>.
- Azmi, M. N. L. « A New Beginning of Trauma Theory in Literature ». *KnE Social Sciences*, avril 2018, p. 57-65. *knepublishing.com*, <https://doi.org/10.18502/kss.v3i4.1918>.

- Chisholm, James S., et Brandie Trent. « “Everything... Affects Everything”: Promoting Critical Perspectives toward Bullying with “Thirteen Reasons Why” ». *The English Journal*, vol. 101, n° 6, 2012, p. 75-80.
- Comprendre le trouble bipolaire (ou maladie bipolaire).*
<https://www.ameli.fr/assure/sante/themes/trouble-bipolaire/comprendre-troubles-bipolaires>. Consulté le 28 mai 2024.
- Delcourt, Marie. « Le suicide par vengeance dans la Grèce ancienne ». *Revue de l'histoire des religions*, vol. 119, 1939, p. 154-71.
- Dicke, William. « Edwin Shneidman, Authority on Suicide, Dies at 91 ». *The New York Times*, 21 mai 2009. *NYTimes.com*,
<https://www.nytimes.com/2009/05/21/us/21shneidman.html>.
- Enqdahl, Sylvia. « Do Teenage Novels Fill a Need? » *The English Journal*, vol. 64, n° 2, 1975, p. 48-52. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/815515>.
- Hughes, Janette, et Jennifer Lynn Laffier. « Portrayals of Bullying in Young Adult Literature: Considerations for Schools ». *Canadian Journal of Education / Revue canadienne de l'éducation*, vol. 39, n° 3, 2016, p. 1-24.
- Garrison, Elise P. « Attitudes toward Suicide in Ancient Greece ». *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, vol. 121, 1991, p. 1-34. *JSTOR*,
<https://doi.org/10.2307/284440>.
- Lachal, Christian. « Le traumatisme et ses représentations ». *Journal français de psychiatrie*, vol. 36, n° 1, 2010, p. 9-12. *Cairn.info*, <https://doi.org/10.3917/jfp.036.0009>.
- Naiden, F. S. « The Sword Did It: A Greek Explanation for Suicide ». *The Classical Quarterly*, vol. 65, n° 1, 2015, p. 85-95.
- Needham, Alex. « ‘Torture Porn or Serious Literature?’: The Love-Hate Phenomenon of Cult Novel *A Little Life* ». *The Guardian*, 11 mars 2023. *The Guardian*,
<https://www.theguardian.com/books/2023/mar/11/torture-porn-or-serious-literature-the-love-hate-phenomenon-of-cult-novel-a-little-life>.
- Oates, Joyce Carol. « A Long, Brooding, Melodramatic Meditation on Suicide ». *The New York Times*, 16 avril 1972. *NYTimes.com*,
<https://www.nytimes.com/1972/04/16/archives/the-savage-god-a-study-of-suicide-by-a-alvarez-299-pp-new-york.html>.
- Schmidt, Pauline Skowron, et Ashley Corbett. « Carpe Librum: Seize the (YA) Book: We’re Not Crazy: Overcoming the Mental Health Stigma in YA Literature ». *The English Journal*, vol. 105, n° 6, 2016, p. 92-93.

Sehgal, Parul. "The Case Against the Trauma Plot." *The New Yorker*, 27 Dec. 2021.

www.newyorker.com,

<https://www.newyorker.com/magazine/2022/01/03/the-case-against-the-trauma-plot>.

Siebers, Tobin. « The Werther Effect: The Esthetics of Suicide ». *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 26, n° 1, 1993, p. 15-34.

Steinmetz, S. R. « Suicide among Primitive Peoples ». *American Anthropologist*, vol. 7, n° 1, 1894, p. 53-60.

Vázquez, Sophie Flint. "Hanya Yanagihara's 'A Little Life' is a misunderstood masterpiece", *The Boar*. Dec. 20, 2021.

<https://theboar.org/2021/12/hanya-yanagiharas-a-little-life-is-a-misunderstood-masterpiece/>. Consulté le 27 mai 2024.

Whitehead, David. « Two Notes on Greek Suicide ». *The Classical Quarterly*, vol. 43, n° 2, 1993, p. 501-02.

Blog

« Dans l'Antiquité, le suicide était quelque chose d'extrêmement pratiqué ». *Europe 1*, 9 juin 2023,

<https://www.europe1.fr/emissions/Au-coeur-de-l-histoire/interview-dans-lantiquite-le-suicide-etait-quelque-chose-dextremement-pratique-4187776>.

"Does '13 Reasons Why' Romanticise Teen Suicide?" *Welldoing*,

<https://welldoing.org/article/does-13-reasons-why-romanticise-teen-suicide>. Lu le 23 Oct. 2023.

Dupanloup, Léonore. "Le suicide, parlons-en, mais pas n'importe comment !" *Prévenir le suicide chez les jeunes*, 1 Mar. 2019,

<https://blogs.letemps.ch/stop-suicide/2019/03/01/le-suicide-parlons-en-mais-pas-nimporte-comment/>.

From Heathers to 13 Reasons Why: Romanticizing Suicide | Anthropological Perspectives on Death.

<https://scholarblogs.emory.edu/gravematters/2018/03/01/from-heathers-to-13-reasons-why-romanticizing-suicide/>. Lu le 23 Oct. 2023.

"Goethe, "Les souffrances du jeune Werther" (1774) - dépression et suicide."

fredericgrolleau.com,

<http://www.fredericgrolleau.com/2019/12/goethe-les-souffrances-du-jeune-werther-1774.html>. Lu le 23 Oct. 2023.

« La polémique enfle autour de 13 Reasons Why, la série Netflix ». *Premiere.fr*, 21 avril 2017,

<http://www.premiere.fr/Series/La-polemique-enfle-autour-de-13-Reasons-Why-la-serie-Netflix>.

« Les tentatives de suicide plus fréquentes chez les femmes ». *La Croix*, 10 septembre 2014. www.la-croix.com,

<https://www.la-croix.com/Actualite/France/Les-tentatives-de-suicide-plus-frequentes-chez-les-femmes-2014-09-10-1203880>.

« Netflix supprime une scène de suicide polémique dans la série “13 Reasons Why” ». *Franceinfo*, 16 juillet 2019,

https://www.francetvinfo.fr/culture/series/netflix/netflix-supprime-une-scene-de-suicide-polemique-dans-la-serie-13-reasons-why_3538237.html.

« Suicide en France : informations et actualités ». *Le Figaro Santé*, 19 janvier 2024,

<https://sante.lefigaro.fr/social/sante-publique/suicide-france/comment-se-suicide-t-on>.

« Suicide et “effet Werther” : de quoi s’agit-il ? » *Femme Actuelle*, 27 novembre 2020,

<https://www.femmeactuelle.fr/sante/psycho/suicide-et-effet-werther-de-quoi-sagit-il-2104504>

Suicide : mesurer l’impact de la crise sanitaire liée au Covid-19 - Effets contrastés au sein de la population et mal-être chez les jeunes - 5e rapport / Septembre 2022 | Direction de la recherche, des études, de l’évaluation et des statistiques.

<https://drees.solidarites-sante.gouv.fr/publications-communique-de-presse/rapports/suicide-mesurer-limpact-de-la-crise-sanitaire-liee-au-0>. Consulté le 26 janvier 2024.