Terreur blanche et art de la restriction dans The Sweet Hereafter (1991) de Russell Banks

Frédérique Spill

▶ **To cite this version:**

Frédérique Spill. Terreur blanche et art de la restriction dans The Sweet Hereafter (1991) de Russell Banks. Leaves, 2015. hal-03341404

HAL Id: hal-03341404
https://u-picardie.hal.science/hal-03341404

Submitted on 10 Sep 2021

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 - ShareAlike 4.0 International License

Terreur blanche et art de la restriction dans *The Sweet Hereafter* (1991) de Russell Banks

Frédérique Spill

> Apprendre la (terrible) séparation de l'émotivité (elle s'apaise) et du deuil, du chagrin (il *est là*). (Barthes 113)

Dans *The Sweet Hereafter* paru en 1991, Russell Banks évoque la terreur qui assaille une petite communauté au nord de l'État de New York lorsque celle-ci se trouve soudain privée de ses enfants, et donc de sa postérité, suite à un sordide accident de bus scolaire : « fourteen kids on their way to school one winter morning dying in a sandpit a hundred yards off the road » (128). À travers un récit polyphonique en cinq parties et à quatre voix qui s'expriment chacune à la première personne, différents acteurs du drame – la conductrice du bus dont la narration ouvre et clôt le roman, un père endeuillé, un avocat cherchant à exploiter la colère des victimes pour les inciter à demander réparation et une adolescente qui a survécu à l'accident, au cours duquel elle a toutefois perdu l'usage de ses jambes – laissent tour à tour libre cours à leur désarroi, reconstruisant l'événement par touches successives tout en cherchant à apprivoiser le drame, à défaut de le comprendre. Le récit se construit ainsi dans les interstices de ces quatre voix, dans un jeu de constants allers-retours entre le passé, celui du jour funeste où les enfants périrent et celui plus lointain où ils égayaient la communauté de leurs cris, le présent du deuil et la perspective désormais terrorisante de la vie à venir, devenue survie.

La terreur s'immisce dans le roman sous une double forme privée et communautaire : en effet, tandis que, saisies d'effroi, les victimes du drame testent ce qui est encore susceptible de les (r)attacher à la vie, la communauté à laquelle elles appartiennent esquisse à son échelle diverses stratégies de survie. Mais en dépit de la dimension éminemment douloureuse et pathétique de la situation qui sous-tend le roman, ce qui caractérise *The Sweet Hereafter*, c'est paradoxalement l'extrême réserve des récits successifs. L'état de choc qui est décrit trouve en effet un corollaire dans l'écriture blanche de Russell Banks et dans les paysages enneigés qu'elle dépeint, l'hiver, le froid et la neige donnant la mesure de la stupeur des personnages tout en figeant le temps et la violence des émotions qui le traversent ; c'est bien un art de la restriction qui préside ici à la représentation de la terreur, à laquelle il est tentant

d'associer la couleur dominante du roman, le blanc[1].

Anatomie d'un drame

L'accident de bus scolaire qui décime la communauté de Sam Dent en lui enlevant quatorze de ses enfants fait l'objet d'une reconstruction rétrospective erratique et morcelée qui prend notamment la forme d'allers-retours temporels. Les figures structurelles et thématiques du morcellement et du fragment, particulièrement caractéristiques des deux premiers monologues[2], suggèrent, sans toutefois les représenter, les corps mutilés des enfants, les tôles et les ferrailles froissées, et l'inénarrable chaos qui résulte de « ce matin-là ». L'expression « that morning », où l'adjectif démonstratif *that* est investi de la terreur d'un souvenir obsédant mêlée à une forme de solennité, ponctue, tel un refrain terrifiant, le premier monologue[3] de Dolores Driscoll, la conductrice du bus.

The Sweet Hereafter s'ouvre sur le récit de l'heure qui précède l'accident, qui a finalement lieu dans l'intervalle, un espace blanc, qui sépare le premier monologue du second. Évoquant rétrospectivement le drame dont elle est ressortie physiquement indemne mais en proie à une douleur permanente et plurielle – ainsi que le suggère son prénom (*dolores*, les douleurs) – qui engage la question de sa propre responsabilité dans l'accident, le monologue de Dolores n'échappe pas à la tentation d'une entreprise d'autojustification. En effet, la continuité de son récit est interrompue et volontairement empesée par des considérations qui retardent l'horreur de l'accident, tragédie terrifiante, en mettant d'abord l'accent sur la pitié que la situation de la conductrice est susceptible d'inspirer. Son autoportrait fragmentaire insiste à la fois sur son infaillible bonne volonté et sur les difficultés de son quotidien en évoquant très vite – dès la seconde page du roman – son dévouement plein d'abnégation à l'endroit d'Abbott, son mari bègue et paralytique qui, pour avoir côtoyé la mort, se trouve doté d'un pouvoir de prescience[4] :

---

[1] Je vide donc l'expression « terreur blanche » du sens historique qu'elle a acquis, notamment dans l'analyse de deux épisodes de l'histoire de France : « en 1795, dans quelques régions du Midi, des bandes de partisans royalistes pourchassèrent et massacrèrent des jacobins qui s'étaient faits les instruments de la Terreur « rouge » des années précédentes ; à la fin de 1815, on caractérise aussi sous le nom de Terreur blanche la réaction royaliste après les Cent-Jours », Article « Terreur blanche » par Guillaume de Berthier De Sauvigny dans l'*Encyclopédie Universelle* : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/terreur-blanche/# (consulté le 15 octobre 2015).

[2] Les trois monologues suivants obéissent à un schéma chronologique plus classique qui trace un cheminement progressif en direction d'un retour à un ordre très relatif.

[3] C'est aussi Dolores qui prend en charge le cinquième et dernier monologue dont est constitué le roman.

[4] Par où le bègue apparaît comme un avatar du poète. Le thème de la mutilation qualifiante rappelle la cécité paradoxalement visionnaire de Tiresias, devin aveugle.

> Me, I'm a talker, and consequently like a lot of talkers tend to say things I don't mean. But Abbott, more than anyone else I know, has to make his words count, almost like a poet, and because he's passed so close to death he has a clarity about life that most of us can't even imagine. (3)

Cet autoportrait mentionne également la froide distance qui s'est, malgré elle, instaurée entre Dolores et ses fils adultes, le zèle avec lequel elle entretenait son bus et enfin l'enthousiasme avec lequel elle entreprenait chaque matin sa tâche – autant de circonstances atténuantes, semble-t-elle suggérer, visant à rendre son personnage digne de sympathie, au sens étymologique du terme[5].

La mise en scène de l'accident fait l'objet d'une lente théâtralisation dont les effets sont cependant opposés à ceux vraisemblablement recherchés par Dolores : en retraçant, étape par étape, le rituel du ramassage scolaire « ce matin-là », Dolores décrit scrupuleusement le paysage qui se déploie sous ses yeux dans la grisaille monochrome qui annonce l'aube à venir (« a predawn grayness » 17) – et, au vu des mauvaises conditions atmosphériques : « The snow was falling lightly now, hard dry flakes floating on the breeze » (25), préfigure les aplats de blancs caractéristiques des panoramas enneigés dépeints dans les trois premiers monologues. Dans ce récit initial, Dolores retrace aussi et surtout, arrêt après arrêt, le remplissage progressif du bus scolaire : « My first stop that morning was at the top of Bartlett Hill Road [...] I pulled over and made my turnaround so the bus was facing east and waited for the Lamston kids... » (7). Ou quelques pages plus loin : « From the Lamstons' stop at McNeil and Avalanche, the route ran west along the ridge into the dark, [...] out to the crest of the hill, where I picked up a kid I actually liked personally a whole lot and was always pleased to see. Bear Otto » (12). Ou encore : « Beyond the Ottos' and over the crest of Bartlett Hill, the road drops fairly fast, and I made three stops in short order, so I barely got the bus out of first gear before having to hit the brakes and pull over again. These were the Hamilton kids, the Prescotts and the Walkers, seven in all... » (15). En même temps qu'elles suggèrent le ronronnement d'un rituel matinal et bercent le lecteur dans un sentiment de familiarité croissant à mesure que les noms des mêmes lieux sont répétés, circonscrivant la topographie de Sam Dent et témoignant, dans le même mouvement, de la grande maîtrise des lieux, des routes et de son engin dont fait preuve Dolores, pareilles déclarations ont aussi pour fonction de présenter les principaux acteurs du drame. On remarquera qu'à chaque arrêt de bus,

[5] Le terme sympathie doit en effet son étymologie au latin *sympathia,-ae* qui signifie « accord, affinité naturelle » et au grec συμπάθεια désignant la « participation à la souffrance d'autrui », d'où la notion de « communauté de sentiments », de συμπαθής « qui sympathise » complété par σὺν « avec, ensemble ». La version contemporaine de cette notion est l'empathie.

auquel un ou plusieurs enfants sont explicitement associés, la logique accrétive qui préside au récit de Dolores donne lieu à une succession d'esquisses ou de portraits plus ou moins développés des enfants qui, les uns après les autres, comme chaque matin, prennent place dans le bus. Or ces mêmes enfants sont ici saisis dans les derniers instants de leur courte vie. Aussi, tout en reconstituant sous les yeux du lecteur une scène banale et familière par sa quotidienneté, une sorte d'image d'Épinal des petits matins de l'Amérique profonde, ce premier monologue élabore une galerie macabre de petites victimes[6]. La cruauté de cette galerie d'enfants qui, bien qu'ils l'ignorent, sont au bord du gouffre de la mort – et c'est littéralement un gouffre qui va les avaler sous la forme d'une sablière remplie d'eau glacée en contre-bas de la route –, est d'autant plus cinglante que l'imagination de Dolores évoque, ici et là, l'avenir dont ces enfants sont en passe d'être privés. Ainsi, à propos de Bear Otto : « Numerous times, in the quick bristly quarrels that boys like to get into, I had seen him play the calm, good-natured *peace*maker, and I admired him and imagined that he would turn into a wonderful man » (13), ou, d'une façon plus générale : « the busload of children *peaceful* behind me as they contentedly conversed with one another or silently prepared themselves for the next segment of their long day » (33 ; je souligne). Tout se passe comme si Dolores cherchait à donner l'illusion d'une contingence du passé dans le présent insouciant des enfants en évacuant rétrospectivement la terrible nécessité de l'accident, ce qui ressemble étrangement à un déni du réel. Ce faisant, elle évoque cet avenir sur le point de se briser et ce « long jour » sur le point de sombrer dans une nuit interminable à travers le sémantisme de la paix, en écho aux « beaux lendemains »[7] du titre du roman. Mais c'est une paix qui saisit d'effroi, comme le suggère l'apparition en filigrane, au revers d'une autre icône paisible, de la Grande Faucheuse, déjà prête à « cueillir » les enfants, ici comparés à de petites baies colorées :

> By the time I reached the bottom of Bartlett Hill Road, where it enters Route 73 by the old mill, I had half my load, over twenty kids, on board. They had walked to their places on Bartlett Hill Road from the smaller roads and lanes that run off it, bright little knots of three and four children gathered by a cluster of mailboxes to wait there for me—*like berries waiting to be plucked*, I sometimes thought as I made my descent, *clearing* the hillside of its children. (18 ; je souligne)

À mesure que le ramassage scolaire se poursuit et que le bus se remplit, la tension et l'effroi

[6] À travers la description presque systématique des milieux et environnements familiaux des enfants, à mesure qu'ils entrent dans le bus, se dessine une galerie parallèle des futurs endeuillés, dont certains deviennent des personnages à part entière dans les monologues qui suivent.

[7] *De beaux lendemains* est la traduction française du titre du roman proposée par Christine Le Bœuf chez Actes Sud.

s'amplifient, contrastant avec le calme et la sérénité paradoxales du paysage et du récit, que Dolores s'efforce constamment de tirer vers une apparence de normalité. Ainsi, au moment où elle s'apprête à faire entrer Sean, un petit garçon autiste qui s'apparente lui aussi à une figure d'oracle dans la mesure où, « ce matin-là », il refuse de quitter sa mère, Dolores rapporte ainsi les paroles de cette dernière : « It's just one of those mornings, I guess. We all have them, Dolores, don't we? » (22), où le lieu commun du matin difficile est en passe d'être investi d'une signification dramatique et hyperbolique. Il est d'ailleurs singulier que ce soit à ce moment-là que le déictique *that* cède le pas à un *this* qui signale l'imminence du drame et montre combien en dépit de ses efforts rhétoriques « that morning » coïncide désormais et de toute éternité pour Dolores avec « this morning », témoignant d'un indépassable sentiment de concordance de l'ici et du maintenant contenus dans *this* avec ce jour-là. C'est l'insurmontable de la douleur qui se trouve ici implicitement suggéré[8].

Après de longs méandres dont les sinuosités imitent le tracé de la route, le premier monologue du roman s'achève de manière très abrupte sur une évocation brève et impressionniste de l'accident, où les sémantismes croisés du désordre, du chaos et de la culbute dans l'irrémédiable mettent un terme brutal et macabre à l'agencement ordonné auquel obéit/obéissait le rituel quotidien du ramassage scolaire :

> There was Bear Otto, and the Lamston kids, and the Walkers, the Hamiltons, the Prescotts and the teenaged boys and girls from Bartlett Hill, and Risa and Wendell Walker's sad little boy, Sean, and sweet Nichole Burnell, and all the kids from the alley, and the children from Wilmot Flat, and Billy Ansel's twins, Jessica and Mason—the children of my town—their wide-eyed faces and fragile bodies swirling and tumbling in a tangled mass as the bus went over and the sky tipped and veered away and the ground lurched brutally forward. (34-35)

La logique accrétive atteint ici son terrible paroxysme dans l'amalgame des corps.

Dans ses premières lignes, le second monologue opère un rapide retour aux minutes qui précèdent l'accident : Billy Ansel, seul témoin oculaire de l'accident et père de deux petites victimes, prend alors en charge la narration en commençant par évoquer les fantasmes érotiques qui le traversent « ce matin-là », tandis que, comme chaque matin, il escorte le bus pour se rendre au travail. Ainsi son récit débute-t-il sous le sceau d'une incongruité[9] d'emblée

---

[8] Telle est la citation complète : « Anyhow, *this morning* I was stopped across from the Bide-a-Wile Motel, which is owned and operated by Risa and Wendell Walker, and Risa was walking their little boy, Sean, across Route 73, *as is customary* » (20 ; je souligne). Ici encore la syntaxe de Dolores s'efforce d'enfouir la terrifiante proximité des images qui précèdent l'accident dans la référence à l'habitude, au quotidien qui se répète.

[9] Il est notable que cet aveu n'entame en rien la grandeur d'âme de Billy – qui est un vétéran du Vietnam –, ni sa solide réputation de « héros » ordinaire : il demeure en tous points admirable parce

mise en lumière pour définir le caractère absolument imprévisible de l'accident en rappelant la contingence du futur :

> Just to show you how far I was from predicting the accident or suspecting that it could occur—even though, except for Dolores Driscoll, who drove the bus, I was surely the person in town closest to the event, the only eyewitness, you might say—at the moment it occurred I was thinking about fucking Risa Walker. (37)

Cet incipit campe efficacement ce nouveau personnage-narrateur[10] : de toute évidence, Billy Ansel ne mâche pas ses mots ; il n'accepte aucune forme de compromis, ni avec lui-même, ni avec ceux qui auront recours à des explications superstitieuses et reconstructions illusoires afin d'expliquer l'inexplicable, ni – et encore moins – avec la justice, dont le jargon fait ici l'objet d'un commentaire discrètement sarcastique. L'une des fonctions de Billy dans l'économie du roman consiste d'ailleurs à retirer l'accident de l'emprise juridique. Franc-tireur de la douleur, en butte à une communauté qui n'a de cesse de chercher des réponses à ce qui fondamentalement n'en a pas[11], il incarne une forme de terreur individuelle et intransigeante, le deuil dans sa forme absolue ainsi décrite par Roland Barthes dans son *Journal de deuil* : « Deuil : malaise, situation *sans chantage possible* » (Barthes 91).

Figures de la stupeur

C'est une véritable symptomatologie de la douleur qui s'esquisse à partir de ce second monologue, qui ne tarde pas à plonger dans le récit des circonstances immédiates du drame, évoquant la cohorte des journalistes et des avocats, pareillement associés à des « chasseurs d'ambulances », puis dressant l'inventaire des symptômes des affligés et de leurs réponses à la terreur qui les hante. Dans son récit clairement adressé à un *narrataire* fantasmatique – le

---

qu'ayant perdu sa femme (qui a succombé à un cancer quelques années auparavant), puis ses enfants, il a tant souffert. Son héroïsme se consolide dans sa douleur. La confession de son incroyable souffrance et de son extrême solitude s'accompagne en outre d'une grande lucidité sur son sort et sur celui de la communauté qu'aucun autre narrateur ne partage, si ce n'est peut-être Nichole Burnell. Mais la clairvoyance de cette dernière peut être interprétée comme une des manifestations accidentelles de son ressentiment et de sa haine.

[10] L'un après l'autre, les quatre personnages-narrateurs déploient leur univers propre, porté par un idiolecte singulier qui – pour reprendre l'expression de Bakhtine – « incarne » leur « monde idéologique » : « L'action d'un héros de roman est toujours soulignée par son idéologie : il vit, il agit dans son monde idéologique à lui (non pas un monde épique et « un »), il a sa propre conception du monde, incarnée dans ses paroles et dans ses actes » (Bakhtine 155).

[11] L'obsession explicative de la communauté traverse le monologue de Billy – qui ne la partage aucunement – à travers la récurrence du verbe *know*, de propositions causatives ou de questions directes gravitant autour du motif de la responsabilité (voir notamment pages 73-74).

you initial[12] –, Billy Ansel apprécie de manière systématique les choses qui ont changé « depuis l'accident » : « We did talk that way then. We don't anymore » (39). L'ampleur du bouleversement qui s'est opéré se révèle ici dans l'extrême économie des mots, dans le simple passage d'un *did* passé, emphatique et affirmatif à un *don't* dépouillé, au présent et à la forme négative, ainsi que dans l'alternance du *then* au *not anymore*, qui figurent l'absolue dépossession qui caractérise désormais les êtres et les choses. Les compléments circonstanciels qui émaillent la première partie du monologue de Billy, remplaçant en le prolongeant le « that morning » de Dolores, à savoir « since the accident » (38), « until the accident » (61), « before the accident » (44, 56, 57) ou « after the accident » (56), sont révélateurs de l'irrévocable scission qui s'est opérée dans la continuité du temps autour d'un mot-clé, mot-fétiche doté du pouvoir inouï de rompre le temps, mot désignant dorénavant le seul repère qui vaille – « l'accident ». La brisure du temps provoquée par l'accident est figurée par la dramatisation d'un « avant » et un « après » qui correspondent à deux manières, radicalement opposées, d'être au monde : « Wendell is like the rest of us, a person whose life has two meanings, one before the accident and one after » (58). Cette rupture temporelle trouve un corollaire spatial dans l'abîme qui sépare désormais le monde partagé par le plus grand nombre et le « purgatoire » (73) où les survivants et les endeuillés évoluent au milieu des ombres et des fantômes, dans l'attente de rejoindre ceux qui ont disparu : « Sam Dent was a ghost town surrounded by fields of glistening snow under moonlight, with the hulking shades of the mountains blocking out half the sky » (80).

Dans sa reconstitution de la scène du drame dans la seconde partie de son monologue, Billy évoque ainsi le moment où, quittant le site de l'accident où il a prêté main forte aux secours, il remonte à la surface de la sablière comme au sortir d'une ténébreuse plongée dans l'Hadès :

> When I reached the top of the embankment, I stepped over the orange plastic ribbon the state troopers had hung along the roadway to keep people from scrambling down to the crash site. One of the troopers, a man I knew vaguely, came toward me, as if to escort me, and when I looked straight through him and waved him off, he backed quickly away, as if I had cursed him. (71)

Comme pour Barthes, l'*avant* correspond ici à « *une autre rive*, [...] un autre pays, le pays d'avant » (Barthes 63). La barrière en plastique orange qui circonscrit le site de l'accident

[12] Le lecteur, d'emblée submergé par sa sympathie, sinon son empathie, à l'endroit de Billy Ansel, devient d'autant plus volontiers *narrataire* (c'est-à-dire ici le réceptacle privilégié de ses ruminations) que Billy vit reclus et ne se confie à personne (d'autre). Son radical isolement est contenu dans le message qu'il laisse, en fantasme, sur son répondeur : « You have reached the home of Billy Ansel, he has suffered an irretrievable loss, has discovered that he is inconsolable, and thus, to save you trouble and him embarrassment, has removed himself from normal human contact » (77).

signale la frontière précaire qui sépare dorénavant les morts des vivants, mais aussi les survivants endeuillés des vivants ordinaires ; quant à Billy qui fait désormais figure de mort au pays des vivants, il fait l'effet d'un pestiféré dont la douleur pourrait menacer d'être contagieuse[13]. Ce qui se dessine dès sa sortie du gouffre, c'est – selon la définition du deuil élaborée par Freud dans *Totem et Tabou* – l'échec de Billy « à établir une séparation entre les morts, d'un côté, les souvenirs et les espérances des survivants, de l'autre » (Freud 2001 : 98), une séparation dont, à terme, dépend le succès du travail du deuil. Aussi Billy Ansel peut-il être considéré comme une vraie figure de la mélancolie, telle que la définit Freud, cette fois dans « Deuil et Mélancolie » : « I am in no way as real in that room as I am in my memories of my wife and children », se confie Billy. « Sometimes it's not as if they have died so much as that I myself have died and have become a ghost » (43). La première personne désigne ici un moi soudain aussi « pauvre et vide »[14] que le monde qui l'entoure ; un moi incapable de « se laisse[r] décider par la somme des satisfactions narcissiques à rester en vie et à rompre sa liaison avec l'objet anéanti » (Freud 1968 : 166).

Au sortir du gouffre, Billy, dont la douleur paraît aiguiser la clairvoyance, dresse l'inventaire des réactions de ceux qu'il connaît depuis toujours et qui l'ont rejoint dans l'épreuve commune du deuil de leurs enfants, s'improvisant théoricien de la douleur et mettant rétrospectivement sa propre douleur en perspective avec celle de la communauté. Il y a certes ceux qui crient et gémissent – « Some people sobbed and wailed » (69) –, mais la plupart d'entre eux semblent saisis d'une même stupeur. Ainsi, Dolores, comme sidérée, « lost and mumbling in a kind of shock » (69), paraît avoir perdu l'usage de la parole. D'autres parents témoignent d'une apparente suspension de toute activité physique et psychique : « a few others […] stared silently at the ground, their minds emptied of thought or feeling » (69-70). La pétrification perpétrée par la douleur se manifeste dans le portrait laconique d'une mère endeuillée, « silent, stone-faced » (70), où le sémantisme de la pierre signale à la fois l'écrasante lourdeur et la dense opacité de la douleur, d'ailleurs continûment associée soit au minéral soit au métallique[15], soit aux deux matériaux à la fois : « [I] turned and walked away

---

[13] Cette contagion de la terreur se donne à lire dans les multiples occurrences des formes adjectivales « terrible » et « terrified » de part en part du deuxième monologue : tandis que la première forme est associée à un nom ou un pronom indéfini – « the terrible thing » (51), « terrible things » (51), « something terrible » (56) – désignant par défaut la faillite du langage à saisir l'effroi, la forme *terrified* apparaît dans un usage absolu : « I was afraid, terrified » (51).

[14] « Dans le deuil le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même » (Freud 1968 : 150). Le troisième monologue substitue au discours intérieur de Billy sur son propre drame une icône de la douleur de Billy appréhendée de l'extérieur, esthétisée et dramatisée du fait que l'avocat épie le père éploré à travers le cadre d'une fenêtre : « Jesus, he looked sad. Tousled dark hair, shoulders slumped, elbows planted on the table, a single glass and a half-empty bottle in front of him—the picture of permanent depression. Gone to where he thought his kids had gone » (132).

[15] « Just as with the twins, Jessica and Mason. I can barely say their names without feeling the flesh of my heart *turn into iron* » (46-47 ; je souligne).

alone, numb and solid as *stone*, and climbed slowly, on legs that weighed like *lead*, the steep side of the frozen embankment to the road » (69 ; je souligne). Pour Billy, la douleur se caractérise par son goût tenace que l'alcool, même ingurgité à fortes doses, ne parvient pas à masquer : « Something metallic in me refused to yield » (75). Par transport, transposition, métaphore, le goût métallique de la douleur convoque évidemment la scène de l'accident.

C'est finalement dans le troisième monologue, celui de Mitchell Stephens[16], que l'on trouve le portrait-type le plus abouti, le plus distancé et aussi le plus cynique[17], de la victime, cible privilégiée de sa « mission » d'avocat spécialisé en actions en négligence. Bien que Stephens s'efforce d'envelopper sa fonction dans un voile philanthropique, il va sans dire que la victime constitue son fonds de commerce. Ainsi ce troisième monologue, à travers lequel se déploie le regard conquérant et condescendant de l'avocat new-yorkais sur les meurtrissures d'une Amérique profonde et modeste[18] – « decent people who were in the depths of despair » (89), « a bunch of grief-stricken bumpkins » (92) –, esquisse une succession de portraits de victimes que l'accablement rend apathiques, sinon catatoniques. C'est ainsi que Mitchell Stephens décrit à son tour Wendell Walker :

> When I first met him, [he] seemed utterly defeated, gone, a dark hole in space. […] He looked catatonic to me. […] Then I recognized it: I've seen it a hundred times, but it still surprises and scares me. It's the opaque blackglass look of a man who has recently learned of the death of his child. It's the face of a person who's gone to the other side of life and is no longer even looking back at us. (103-104)

---

[16] Par sa position centrale, le troisième monologue constitue le noyau du roman dans la mesure où le récit de l'avocat est encadré par ceux de deux victimes directes de l'accident, eux-mêmes cernés par les récits d'ouverture et de clôture de celle qui fut, indirectement peut-être, responsable de l'accident. Cette position centrale du récit le plus distancé (parce qu'extérieur et professionnel) peut de prime abord paraître paradoxale ; mais elle se justifie finalement par le fait que ce soit Mitchell Stephens qui, par son entremise, assure à la fois la cohérence du récit et celle, même précaire, de la communauté après le drame en lui proposant d'intenter une action commune. C'est aussi indirectement grâce à lui et au rôle qu'il attribue à Nichole Burnell que la communauté retrouve, en dernière analyse, une forme de cohésion dans la scène finale.

[17] Le cynisme de l'avocat se déploie notamment à travers le filtre visionnaire et pragmatique qui associe à l'évocation de chaque victime une estimation de l'effet qu'elle produira devant un jury en salle d'audience. Ainsi, sa description du visage défait de Hartley Otto, le père du petit Bear, se double-t-elle sardoniquement d'un commentaire sur la nécessité d'une coupe de cheveux pour faire le meilleur effet devant un tribunal (112). Il faut également noter que Mitchell Stephens admet qu'il ne se fait aucune illusion sur l'effet d'une action pour négligence sur la douleur des endeuillés, ce qui confirme l'idée que l'intérêt qu'il poursuit est avant tout le sien propre : « I'm under no delusions—I know that in the end a million-dollar settlement makes no real difference to them, that it probably only serves to sharpen their pain by constricting it with legal language and rewarding it with money, that it complicates the guilt they feel and forces them to question the authenticity of their own suffering. I know all that; I've seen it a hundred times » (98).

[18] C'est en ces termes que Line Koïs décrit cette Amérique dans un article qu'elle consacre au roman : « C'est l'Amérique des mobiles-homes, des cabanes réchauffées au kérosène au bord des routes, des bons alimentaires, qui se trouve en position de demander réparation » (Koïs 13).

C'est cet accablement que l'avocat tente de convertir en colère, afin de gagner les parents des victimes à la cause de la réparation : « my task is to represent them only in their anger, not their grief » (117) – ce qu'il appelle ailleurs « la formalisation » de leur réaction au drame[19]. Aussi les deux péchés capitaux désignés par les termes *anger* et *greed* constituent-ils les formules incantatoires privilégiées du récit de l'avocat, passions substitutives à la terreur proposées par le recours en justice contre un responsable fantasmatique susceptible d'avoir les poches remplies – « the town or the school district or the state or anyone else with deep pockets » (129).

La manière dont le récit de l'avocat new-yorkais insiste à plusieurs reprises sur les inflexions mornes et blanches des voix des victimes interrogées : « that flat expressionless voice that I should have recognized as the voice of a parent who has lost a child » (96), ou encore « a voice that sounded the way a sheet of blank paper looks » (115), montre combien *The Sweet Hereafter* évoque une terreur rentrée, c'est-à-dire tournée vers l'intérieur et l'intériorité, un motif qui se trouve d'ailleurs thématisé par le dispositif narratif du monologue intérieur. Ce qui est vrai pour les personnages se vérifie en effet à l'échelle des quatre narrateurs homodiégétiques, dont les récits respectifs – aussi singuliers soient les idiolectes qui les sous-tendent – se caractérisent par une grande retenue, dans laquelle le roman semble construire son unité stylistique[20]. Ce qui définit les voix – voix des narrateurs, voix des personnages, – qui s'élèvent dans le roman, c'est leur restriction, au sens de réserve, de limitation de l'épanchement des sentiments et des sensations. Tout se passe comme si l'essentiel des affects était retenu, comme si, en quelques dizaines de pages, les monologues en donnaient une version minorée, sous forme d'une vaste litote structurelle. Dans *The Sweet Hereafter*, la terreur des endeuillés n'est en effet pas *hystérisée* au sens où l'entend Barthes dans la description de son propre deuil : « L'*indescriptible* de mon deuil vient de ce que je ne l'hystérise pas : malaise continu, très particulier » (Barthes 94). Elle fait au contraire l'objet d'un traitement tout en retenue, dont les effets sont en quelque sorte exacerbés par le choix de la distance et de la froideur. Lorsqu'il décrit sa propre réaction terrorisée au choc de l'accident, Billy, laconique, insiste sur l'irrémédiable solitude qui s'abat soudain sur lui : « In a few moments I was utterly alone in the cold snowy world » (72). Dans le même mouvement, il montre combien les paysages enneigés et glacials de ce petit matin blême reflètent son état d'âme. La *pathetic fallacy* opère ici à l'échelle macrocosmique, désignant indirectement l'ampleur d'une douleur aussi insondable que les grands aplats de blancs qui se succèdent à

[19] « The town was beginning to formalize its response to the tragedy » (138).

[20] Ainsi le mutisme contraint d'Abbott exemplifie dans une certaine mesure la restriction des choix qui participent à l'expression de la terreur dans le roman.

perte de vue. C'est aussi dans le paysage que s'inscrit son avenir barré : « It was still snowing pretty hard; close to half a foot of it had fallen since the bus had gone over. There was no horizon. The sky was ash gray and hung low over the mountains » (70-71). La disparition de l'horizon dans un paysage soudain privé de ligne de fuite reflète l'engloutissement de l'avenir des endeuillés au fond de la sablière.

La toile de fond qui s'esquisse à l'arrière-plan des monologues est minimaliste, épurée, sans relief et transie ; c'est une toile monochromatique contre laquelle la violence des émotions paraît s'exacerber. C'est ainsi que s'instaure ce saisissant contraste entre le calme et la sérénité d'un paysage constitué de camaïeux de blancs et de gris et la terreur de la perte, ainsi figée – congelée pour ainsi dire – dans une vignette atemporelle. La stupeur symptomatique de la terreur des endeuillés trouve donc un corollaire dans le saisissement des paysages enneigés qui paralysent l'émotion tout en glaçant d'effroi, et dont les narrateurs successifs – en particulier Mitchell Stephens, l'étranger qui les découvre – ne manquent pas d'observer la beauté paradoxale en pareilles circonstances : « Trees, rocks, snow, and ice—and, until I turned off the Northway and started down those narrow winding roads into the villages, no houses, no sign of people. It was scary, but it was also very beautiful. No way around it » (95). À travers cette esthétique des paysages givrés s'esquisse une nature qui finit par avoir raison des tragédies humaines, qu'elle paraît relativiser. La beauté glaciale et glaçante des paysages opère en outre comme la métaphore privilégiée de l'effet du roman sur le lecteur[21].

Exorcisme de la terreur : liesse vengeresse

Reine de beauté[22] blonde et diaphane à qui tout semblait réussir jusqu'à l'accident – les projets et compétitions scolaires, l'entrée dans l'équipe des pom-pom girls, la popularité – Nichole Bundrell, qui prend en charge le quatrième monologue, apparaît d'abord comme l'incarnation d'un destin brisé en plein essor. Son monologue s'ouvre sur le récit de son retour chez elle après une longue hospitalisation et s'achève quelques semaines plus tard sur l'évocation de la foire estivale annuelle, où celle-ci décide finalement de faire sa première sortie publique en famille. Quelques mois se sont donc écoulés depuis ce matin effroyable du

[21] L'effet produit par les choix esthétiques qui président à l'adaptation cinématographique d'Atom Egoyan est très similaire : la douleur des personnages est pareillement saisie dans d'immenses aplats de blanc qui en figurent le caractère insondable et la stupeur. Le film *The Sweet Hereafter* a obtenu le Grand Prix du Jury du Festival de Cannes en 1997. Russell Banks y fait d'ailleurs une apparition fugace que l'on peut interpréter comme un gage de son approbation du travail du cinéaste et scénariste.

[22] C'est ainsi que Nichole apparaît dans les mots de Dolores dans le dernier monologue, qui décrit son arrivée sur la scène de la foire, où l'ensemble de la communauté est rassemblé : « she's a beautiful girl anyhow, a fourteen-year-old blessed with movie star looks, practically » (238).

27 janvier 1990[23], et tout se passe comme si la terreur collective s'était alors quelque peu apaisée avec la fonte des neiges : « It was spring already, late April, with only patches of snow left in the woods and on the mountains, a few old dry dirt-covered mounds along the sides of the road and at the edges of parking lots » (160). De même que les immenses aplats enneigés qui contribuaient jusque-là à la beauté sublime et effroyable des paysages se sont réduits à des traces résiduelles qui, mêlées à la boue, dévoilent un quotidien sordide, de même la terreur subséquente au choc de l'accident a cédé le pas à des considérations d'un pragmatisme que Nichole ne tarde pas à considérer comme injuste et écœurant. Car son récit sonne l'heure des compensations et des réparations : « It wasn't right—to be alive, to have had what people assured you was a close call, and then go out and hire a lawyer; it wasn't right » (171). Or, malgré l'effroi qui continue de la hanter et sa culpabilité, sinon sa honte, d'être encore en vie[24], l'accident semble avoir eu sur Nichole des vertus improbables. En effet, en la privant de son corps (dont la partie inférieure est définitivement insensibilisée si bien qu'elle ne peut plus se déplacer qu'en fauteuil roulant), l'accident est paradoxalement garant de sa sécurité : « And I was a wheelchair girl now, a cripple. Maybe everywhere was safe now. The whole house. Everywhere. A fresh start » (163). L'adjectif *safe*, auquel se rattache un sentiment d'intense soulagement dont la cause ne tarde pas à être dévoilée, constitue un leitmotiv du discours de Nichole. En effet, le sacrifice de son corps met un terme définitif au désir incestueux de son père. L'accident lui permet donc de surmonter le régime de terreur domestique dans lequel elle vivait jusque-là, sous le joug d'un terrible secret qui lui fit côtoyer la tentation du suicide, mais qu'elle convertit désormais en haine :

> I hated my parents more than I ever had. I hated them for all that had gone before—Daddy for what he knew and had done, and Mom for what she didn't know and hadn't done—but I also hated them for this new thing, this awful lawsuit. The lawsuit was wrong. (197)

Contrainte à renoncer définitivement aux sensations terrestres[25], Nichole devient en quelque

---

[23] L'accident est clairement daté dans le quatrième monologue, à l'occasion de la déposition de Nichole en préparation du procès (210). Banks situe donc le drame autour duquel se construit son roman quelques mois après l'accident réel dont il se serait inspiré – un accident de bus scolaire qui eut lieu à Alton, Texas, le 21 septembre 1989 et au cours duquel périrent vingt et un enfants en route pour l'école. Un article du *New York Times* de décembre 1990 intitulé « Alton Journal; In Deaths of Children, Lives are Transformed » fait état des conséquences dramatiques non seulement de l'accident, mais surtout des indemnités versées aux victimes en guise de réparation, sur la vie communautaire, qui s'en trouve intimement bouleversée.

[24] « How come I'm not dead too? Someone, anyone, tell me where all the other children are! » (170).

[25] Dans son récit glaçant des attouchements et autres faveurs auxquels la contraignait son père, Nichole énonce clairement ce renoncement, qui lui est dicté non seulement par son nouveau handicap corporel, mais aussi et surtout par un dégoût traumatique : « things like I knew my girlfriends did with

sorte un esprit pur, affranchi et désormais libre de s'exprimer en toute insolence : ainsi l'adjectif *dumb* et ses variantes ponctue-t-il son récit de survivante, qui se caractérise par sa cynique clairvoyance, pour dénoncer la mièvrerie des cadeaux qui lui sont faits – « the usual dumb things » (162) –, son sourire contrit de majorette sur une photo d'« avant » – « looking grinny and dumb » (164) –, la pathétique inutilité de ses jambes – « my dumb worthless legs » (187) –, mais surtout la bêtise bornée de ses parents, sur lesquels elle porte dorénavant un regard sans complaisance : « What a dumb thing for them to say » (196), « It was a stupid idea, but typical of them » (199).

L'esprit libre incarné par Nichole est aussi et surtout un esprit vengeur. L'adolescente cristalline[26] apparaît comme un ange de la vengeance dont la voix décidera seule du destin de la communauté tout entière, en mettant brusquement fin, par un mensonge, aux procédures juridiques amorcées par Mitchell Stephens, motivée par des raisons que seuls son père et le lecteur sont fondamentalement en mesure de comprendre. Mais peu importe finalement que ce soit un mensonge qui mette un terme à la machinerie juridique. En prétendant dans sa déposition que Dolores était en excès de vitesse ce matin-là (ce qui est *a priori* faux), Nichole fait avorter l'incrimination d'autres responsables susceptibles de payer : « They naturally couldn't sue anybody if Dolores was driving recklessly, and only Billy knew the truth about that » (194). En conséquence de sa déposition[27], la mort de ses camarades du petit matin ne donne donc lieu à aucune compensation financière. Le mensonge de Nichole prive en outre son père des espoirs monétaires qu'il concevait sur son compte. Le vœu formulé par Billy Ansel se trouve ainsi exaucé grâce à elle : « If you two», avait-il dit à ses parents, « could make a smart shyster like Stephens pull out, then maybe the other people in town would *start to see light*, and people could get their mourning done properly and get on with their lives » (196 ; je souligne). Mais d'une certaine manière, réparation il y aura malgré tout, l'inexplicable trouvant une explication – fût-elle fausse – dans la déposition de Nichole.

---

their boyfriends after school dances and in cars with older boys but that I would never do with a boy » (174).

[26] Dans l'adaptation cinématographique d'Atom Egoyan, le rôle de Nichole Burnell est magistralement joué par l'actrice Sarah Polley, dont la beauté diaphane accentue le caractère hiératique de son personnage.

[27] La déposition de Nichole Burnell constitue la principale péripétie du récit. Lors de leurs entretiens, l'avocat, Mitchell Stephens, sollicité par ses parents ainsi que par d'autres familles de Sam Dent, ne fait finalement qu'engager Nichole à incarner son rôle de survivante mutilée et à dire la vérité. Pour Stephens, le but de la déposition de Nichole, qu'il juge essentielle au dossier qu'il constitue, consiste d'une part à disculper Dolores qui, n'ayant pas « les poches pleines », n'est pas susceptible d'apporter aux familles une compensation financière digne de nom, d'autre part à mieux incriminer l'administration scolaire, la compagnie de transport, la municipalité ou l'État, qui sont eux en mesure de payer. Mais le mensonge de Nichole, qui constitue une surprise, sinon un choc, à la fois pour l'avocat, pour son père, pour l'ensemble de la communauté et pour le lecteur, ébranle irrémédiablement la machinerie juridique mise en place par Stephens qui, dans la foulée, plie bagage et s'en retourne à New York.

Le retour de la communauté à la lumière espéré par Billy s'esquisse dans le cinquième et dernier monologue qui, opérant également un retour au premier narrateur – Dolores –, met en relief la structure cyclique du roman, qui suit le rythme naturel des saisons et de la lente atténuation des douleurs. La dernière scène se situe sur les lieux de la foire annuelle du comté de Sam Dent, au cours de l'été qui suit l'accident. La chaleur, les couleurs et l'ambiance festive qui caractérisent la description de cette scène de foire donnent effectivement l'impression d'un retour à la vie. Événement phare de la foire, la course de stock-car qui rassemble l'ensemble de la communauté après de longs mois d'isolement et de solitude met en scène de vieux engins réhabilités pour mieux être détruits dans une arène cernée de gradins qui abritent une foule en liesse, soulagée de pouvoir enfin, après des mois de détresse[28], laisser libre cours à ses pulsions, face à un spectacle qui rappelle les combats de gladiateurs. Ce dernier récit se construit donc sur le fantasme d'un retour à une quotidienneté normale pour Dolores qui, comme Nichole, fait en ce dimanche de foire sa première réapparition publique depuis l'accident. Mais ce retour à la normalité lui sera dénié : ce dernier monologue est en effet chargé d'ironie et de tension dramatiques, qui résultent du fait que le lecteur, qui au terme du précédent monologue a assisté à la déposition fallacieuse de Nichole, en sait plus que Dolores, cette dernière ignorant encore qu'elle est devenue la victime expiatoire de la communauté[29]. Dans la mesure où elle est innocemment entrée dans un guêpier, ses attentes à l'endroit de la communauté (dont, se remémorant toutes les foires auxquelles Abbott et elle ont fidèlement assisté depuis des décennies, elle espère une progressive réhabilitation) sont évidemment condamnées à être frustrées :

> By now, I thought, people would have put their dark conflicted feelings about me behind them and would once again be free to act toward me and Abbott like the dear friends and neighbors they had always been. (223)

[28] Le dernier monologue marque le temps du bilan : aussi Dolores se livre-t-elle à un bref inventaire des situations dans lesquelles se trouvent les couples et familles décimés, quelques mois après le drame – un inventaire qui rappelle en écho la galerie de victimes évoquée dans le récit initial. Et par où le lecteur apprend que pour la plupart des familles des victimes, les choses sont allées de mal en pis, déménagements, séparations, plongeons dans l'alcool ou la délinquance ayant prolongé le drame de la mort des enfants de la communauté : « All over town there were empty houses and trailers for sale that last winter had been homes with families in them. A town needs its children, just as much and in the same ways as a family does » (236). L'analogie entre le fonctionnement d'une ville et celui d'une famille montre combien la désolation a sévi à toutes les échelles de la communauté.

[29] En haut des gradins, tandis que dans l'arène la course de stock-car bat son plein, c'est Billy Ansel qui lui dira la vérité, à la fois admiratif à l'endroit de l'initiative prise par Nichole et désolé que Dolores doive en faire les frais : « That kid has saved this town from a hundred lawsuits. She's kept us all out of court, when it looked like half the damned town wanted nothing else but to *go* to court » (239). Comment interpréter le « soulagement » de Dolores lorsque Billy Ansel lui apprend à contrecœur le rôle que lui a assigné Nichole dans sa déposition ? Son soulagement vient-il de la formalisation de sa responsabilité, vécue pendant des mois comme un reproche latent et constant ? Vient-il de sa satisfaction de pouvoir participer utilement à la reconstruction de la communauté après avoir contribué à sa blessure ?

Or, en conséquence du mensonge de Nichole sur la vitesse de son véhicule ce matin-là, ces « chers amis et voisins » se sont précisément ligués contre elle, faisant d'elle leur bouc émissaire, une expression ainsi définie par René Girard dans l'essai qu'il lui consacre : « Bouc émissaire désigne simultanément l'innocence des victimes, la polarisation collective qui s'effectue contre elles et la finalité collective de cette polarisation » (Girard 62). Victime désignée par la foule (et en tant que conductrice du bus sa responsabilité est effectivement engagée dans l'accident), Dolores est toutefois innocente, dans la mesure où elle n'a pas fait d'erreur de conduite ce jour-là, contrairement aux accusations portées contre elle. La polarisation de la communauté de Sam Dent contre Dolores s'exprime de manière métonymique dans la manière dont la foule réagit unanimement à l'apparition dans l'arène de Boomer, son ancien *van*, le véhicule éminemment symbolique dans lequel elle commença sa carrière de conductrice de transports scolaires, reconverti pour l'occasion en engin de combat :

> And every time Boomer got hit, no matter who hit it, the crowd roared with sheer pleasure. […] Everyone wanted to see Boomer get hit, and again and again they got their wish […]. The other drivers were ganging up on Boomer, going around one another, abandoning good clear shots at nearby cars for a glancing shot at Boomer. (250)

Boomer apparaît d'emblée comme la victime privilégiée d'une coalition spontanée, non seulement de la foule, mais aussi des autres véhicules censés s'affronter. Chaque coup porté à Boomer est un coup porté à Dolores par une communauté unie, après des mois de division, dans la scène d'un châtiment collectif. « La finalité collective de cette polarisation », qui prend la forme d'une liesse vengeresse, est l'exorcisme de la terreur provoquée par l'accident, puis par le deuil, grâce à la persécution d'une victime purgatoire, désignée comme coupable du désordre communautaire. Comme l'écrit encore René Girard, « l'ordre absent ou compromis par le bouc émissaire se rétablit ou s'établit par l'entremise de celui qui l'a d'abord troublé » (Girard 66). Le sacrifice de Boomer/Dolores permet donc à la vie de reprendre progressivement ses droits dans la communauté. Cette dernière scène montre combien face à l'échec de la justice institutionnelle incarnée par l'avocat, la communauté s'organise par elle-même pour faire justice. Et il est singulier que le corps social se reconstitue au mépris de l'argent et au mépris de la vérité. L'allégresse qui saisit la communauté réunie évacue en outre le souvenir de la scène traumatique de l'accident, le violent combat des stock-cars rejouant et remplaçant sur un mode rituel et burlesque les images de tôle froissée et de vitres soufflées qui hantent la mémoire collective. En dernière

analyse, à l'imaginaire de l'accident se substitue l'imaginaire collectif primitif du bouc émissaire et de l'expiation de la faute. Le combat dans l'arène permet finalement à la communauté de remédier peu à peu à la fuite du sens : « Meaning had gone wholly and in one clot right out of my life » (68), disait Billy Ansel. Ou encore : « A town that loses its children loses its meaning » (78). C'est donc la possibilité de la reconquête du sens qui s'esquisse, tel un espoir fugace, au moment où la foire et le roman se referment.

Conclusion

Entre terreur et pitié, en procédant par suggestions et déplacements, *The Sweet Hereafter* dissémine dans ses cinq récits ce qu'il est aisé d'identifier comme l'essence du tragique. *The Sweet Hereafter* peut être considéré comme un roman cathartique dont la lecture, logée dans l'intimité de quatre narrateurs dépossédés[30], permet au lecteur de conjurer ses propres terreurs et tensions psychiques qui s'extériorisent ici sur le mode de l'émotion et de la sympathie suscitées par le drame représenté et ses victimes. La purgation de la terreur du lecteur trouve un écho dans la purification des instincts vengeurs de la communauté rassemblée dans l'arène, les cris, la liesse et les couleurs de l'été remplaçant, sans toutefois les effacer complètement, la terreur blanche qui, dans les quatre premiers monologues, retrace sur un mode mineur, mais non moins saisissant, l'extrémité de la douleur.

The Sweet Hereafter élabore aussi un traitement perspectiviste de la notion d'accident au sens d'événement fortuit, sans motif apparent, qui affecte une personne ou un groupe de personnes en interrompant le déroulement normal, c'est-à-dire probable et attendu, des choses. L'accident de la route peut, en dernière analyse, s'interpréter ici comme une synecdoque du concept d'accident, la terreur suscitée par le roman étant le fait d'une irréparable rupture avec l'ordre des choses.

Bibliographie

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

Banks, Russell. *The Sweet Hereafter*. 1991. New York : HarperCollins, 1992.

———. *De beaux lendemains*. Arles : Actes Sud, 1994.

[30] Bien qu'il ne soit pas directement affecté par le drame qui assaille Sam Dent, l'avocat Mitchell Stephens n'en est pas moins une figure de la dépossession. Formant un contrepoint avec le cas qu'il construit professionnellement, son monologue est sous-tendu par de nombreuses allusions au drame personnel qui le hante, sa fille Zoe n'ayant de cesse de lui échapper sous l'effet conjugué de la consommation de drogues (c'est une toxicomane apparemment incurable) et de la maladie (le lecteur apprend à la fin du récit de son père qu'elle est atteinte du SIDA).

Barthes, Roland. *Journal de Deuil*. Paris : Seuil, 2009.

Beklin, Lisa. « Alton Journal; In Deaths of Children, Lives are Transformed ». *The New York Times*, December 23, 1990. 15 octobre 2015. <http://www.nytimes.com/1990/12/23/us/alton-journal-in-deaths-of-children-lives-are-transformed.html?src=pm>

Freud, Sigmund. *Totem et Tabou*. 1923. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2001.

———. « Deuil et Mélancolie ». *Métapsychologie*. 1915. Paris : Gallimard, Folio Essais, 1968.

Genette, Gérard. *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

Girard, René. *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset, 1982.

Koïs, Line. « L'enfance du secret : éthique et esthétique de la réparation dans *The Sweet Hereafter* de Russell Banks ». *Le Secret*. Bernadette Bertrandias (sous la dir. de). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999. 11-18.