



Penser et Panser la Mort dans trois romans du « Cycle de l'Invisible » d'Éric-Emmanuel Schmitt *

JULES THERANCE MIHINDOU MI-MOUBAMBA**

Résumé— Cet article se propose de problématiser la question de la mort dans le « Cycle de l'invisible » d'Éric-Emmanuel Schmitt. En effet, à en lire les travaux critiques qui gravitent autour de la production romanesque de cet auteur, à savoir ceux de Michel Meyer (2004) et d'Yvonne Hsieh (2006 et 2007), la mort est une question importante dans la production de Schmitt, à tel point qu'Yvonne Hsieh la caractérise comme un « *ars moriendi* », un art de bien mourir. En fait, la mort est représentée, dans les trois premiers volumes de ce cycle, avec un contraste poignant : certains personnages la vivent comme un rapt, comme une fatalité absolue, quand d'autres lui font face avec sérénité et confiance, d'où cette conclusion d'Yvonne Hsieh. L'enjeu de cet article est alors de rendre plausible l'hypothèse suivant laquelle le « cycle de l'invisible », tout en questionnant ce qu'est la mort, procède d'une invitation à l'appivoiser par la spiritualité. En réalité, la particularité de cette série de romans est de questionner une spiritualité à chaque volume. Et le principe de chaque spiritualité est d'inspirer un mode de vie plutôt qu'une manière de mourir. Partant de ce constat, nous postulons l'idée que le « Cycle de l'invisible » est une incitation à un art de vivre, ponctué par la spiritualité.

Mots clés : Le « Cycle de l'invisible », mort, spiritualité, *ars moriendi*, art de vivre.



Le « Cycle de l'Invisible » d'Éric-Emmanuel Schmitt : Pour Penser ou Panser la Mort ? *

JULES THERANCE MIHINDOU MI-MOUBAMBA**

Extended abstract— This article examines the question of death in Éric-Emmanuel Schmitt's 'Cycle de l'invisible'. According to the critical works on Schmitt's novels by Michel Meyer (2004) and Yvonne Hsieh (2006 and 2007), death is an important issue in Schmitt's work, so much so that Yvonne Hsieh characterises it as an 'ars moriendi', an art of dying well. In fact, in the first three volumes of this cycle, death is portrayed in poignant contrast: some characters experience it as a kidnapping, as an absolute fate, while others face it with serenity and confidence, hence Yvonne Hsieh's conclusion. The aim of this article, then, is to make plausible the hypothesis that the "cycle of the invisible", while questioning what death is, is an invitation to tame it through spirituality. In fact, the distinctive feature of this series of novels is that each volume questions a different spirituality. And the principle of each spirituality is to inspire a way of life rather than a way of dying. With this in mind, we postulate that the 'Cycle of the Invisible' is an incitement to an art of living, punctuated by spirituality.

Keywords— The "Cycle of the Invisible", death, spirituality, ars moriendi, art of living.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی



Penser et Panser la Mort dans trois romans du « Cycle de l'Invisible » d'Éric-Emmanuel Schmitt*

JULES THERANCE MIHINDOU MI-MOUBAMBA



چکیده

کلمات کلیدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Introduction

Le titre de cet article ainsi formulé nous induit à réfléchir sur le statut de la mort dans l'univers romanesque d'Éric-Emmanuel Schmitt qu'est le « Cycle de l'invisible ». En effet, il s'agit d'une série de huit romans au nombre desquels on retrouve *Milarepa*, *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran*, *Oscar et la Dame rose*, *L'Enfant de Noé*, *Le Sumo qui ne pouvait pas grossir*, *Les Dix Enfants que madame Ming n'a jamais eus*, *Madame Pylinska et le Secret de Chopin et Félix et la Source invisible*. Il s'agit de huit récits indépendants les uns des autres, avec pour dénominateur commun la question de la spiritualité. C'est un cycle romanesque qui place le thème de la mort, ou plutôt de « l'homme devant la mort », au centre de ses préoccupations. Yvonne Hsieh note d'ailleurs à ce propos : « *Toutefois, le thème de "l'homme devant la mort" (pour emprunter le titre de l'ouvrage célèbre de Philippe Ariès), qui occupe une place importante dans chaque texte, pourrait fournir un lien unificateur* » (Yvonne Hsieh. 2007 : 62). Ainsi, à travers les décès des personnages tels que Svastika, Milarepa, Monsieur Ibrahim, le père de Moïse, Oscar... la mort se pose comme l'une des questions qui constituent l'unicité thématique de ce groupement romanesque et justifie leur mise en relation à l'intérieur d'un même cycle de production littéraire.

Notre attention sera particulièrement portée sur les trois premiers volumes de ce cycle car ils ont la particularité de problématiser avec force la question de la mort de façon à montrer le problème qu'elle pose dans son rapport à la spiritualité, et d'un point de vue existentiel. Mais la récurrence de sa représentation, les différentes attitudes des personnages devant la mort ont souvent induit à l'idée suivant laquelle le « Cycle de l'invisible » serait un *Ars moriendi*, un art de (bien) mourir, ainsi que la formule Yvonne Hsieh (2007) dans son article justement intitulé « *Ars Moriendi ou que faire devant la mort : le cycle de l'invisible d'Éric-Emmanuel Schmitt* ». Pourtant, la particularité de ce cycle de romans est de questionner à chaque fois une spiritualité en particulier. On y va du bouddhisme tibétain à l'animisme en passant par le soufisme, le confucianisme ou le bouddhisme zen. Et la vocation première de la spiritualité est d'inspirer plus que toute autre chose un mode de vie. Ce qui nous intéresse ainsi, dans le cadre de notre analyse, ce n'est pas tant la spiritualité en elle-même, mais la manière dont elle oriente la perception de la vie et de la mort.

Nous nous sommes alors demandés si le « Cycle de l'invisible » ne serait pas davantage une invitation à un art de vivre. De fait, cet article se construit sur l'hypothèse suivant laquelle la mort apparaît dans ce cycle comme l'aboutissement d'un mode de vie. Ainsi, cette série de romans serait davantage un appel à un art de vivre qui est censé déterminer l'attitude des personnages qui font face à la mort. L'auteur pense ainsi la mort, l'interroge pour mieux l'appivoiser. L'enjeu de cet article est alors de parvenir à montrer qu'il y a dans ces trois premiers volumes un rapport à la mort qui est conditionné par le rapport de chaque personnage à la spiritualité. Celle-ci serait alors une sorte d'espoir qui ôte à chacun des personnages l'angoisse de la mort et leur permet de l'affronter avec confiance.

Pour soutenir cette hypothèse, nous prenons le parti d'organiser notre propos en trois articulations. La première articulation sera principalement axée sur l'élucidation des préoccupations terminologiques de la mort, puis de préciser l'orientation interprétative que nous choisissons d'adopter. La deuxième articulation portera sur la double manifestation de la mort dans le « Cycle de l'invisible ». Nous tenterons de comprendre ce qui justifie le contraste qui caractérise l'attitude des personnages face à la mort. La troisième articulation quant à elle tentera de faire un parallèle entre le parcours de l'auteur, l'évolutivité de son appréhension de la mort, et la représentation qu'il en fait.

1. La mort dans le « Cycle de l'invisible » : choix de contenu sémantique et orientation interprétative

Commençons par des considérations terminologiques et précisons que dans le cadre de l'analyse que nous entamons au sujet de la mort dans le « Cycle de l'invisible », les cas de morts symboliques ne nous intéressent pas car ils ne font pas l'objet d'un réel questionnement dans les textes de notre corpus de

base. En effet, nous nous inscrivons dans le sciage d'Yvonne Hsieh dans son article dont les idées phares sur la représentation de la mort dans la fiction Schmittienne sont déjà présentes dans *Éric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l'ouverture* (Yvonne Hsieh, 2006). De ce fait, les cas de changements radicaux d'un point de vue, de vision du monde peuvent être considérés comme des cas de mort symbolique d'un personnage et par extension sa renaissance. Ils s'écartent ainsi de la problématique de la mort telle que nous l'envisageons. Le recul de la pensée rationaliste qui caractérise la plupart des personnages schmittiens, la naissance d'une conscience religieuse et l'ouverture à la spiritualité représentent symboliquement autant de cas de mort que de renaissance. Le contenu sémantique de la notion de la mort que nous retiendrons est celui où elle est perçue comme la « *cessation complète et définitive de la vie* » (Jeuge-Maynard (Dir.), 2013 : 748). Il s'agira pour nous de l'appréhender d'un point de vue biologique où elle désigne l'arrêt définitif, irréversible de toutes les fonctions vitales, notamment la respiration, l'assimilation des nutriments, et même du système nerveux. En d'autres termes, nous nous intéresserons aux personnages qui passent de vie à trépas, aux personnages qui franchissent le noir passage afin de déterminer si le « Cycle de l'invisible » peut être assimilé comme un « récit de la mort » pour ainsi reprendre une expression de Jean Baptiste Tati-Loutard (1987), un *Ars moriendi*, ou le récit d'un processus d'élévation spirituelle dont la mort se constitue en question centrale.

Le propos d'Yvonne Hsieh est de caractériser les premiers volumes du « Cycle de l'invisible » comme un *Ars moriendi* :

En nous présentant la réaction de quelques individus face à la mort, les trois premiers textes du Cycle répondent à deux questions fondamentales abordées par toute religion : Qu'est-ce la mort ? Et qu'est-ce qui constitue une « bonne mort » ou une « mauvaise mort » ? [...] On pourrait dire que chaque religion nous propose également une façon de mourir, un ars moriendi (Yvonne Hsieh, 2007 : 62).

Yvonne Hsieh place alors la mort comme question principale dans les trois premiers volumes de ce groupement romanesque, derrière même la question de la spiritualité ou de la religion qui, selon l'auteur et les travaux qui portent sur son œuvre (à l'instar de ceux de Michel Meyer ou ceux des participants du colloque de l'ARDUA qui ont analysé des fictions issues de ce cycle romanesque). Il est également à noter que la locution latine *Ars moriendi* signifie littéralement « l'art du décès » ou encore « l'art de bien mourir ». Il s'agit du titre de deux textes qui paraissent en 1415 et en 1450¹ qui se proposent de penser une manière de « bien mourir » selon des considérations chrétiennes du Moyen Âge. En cela, les trois premiers volumes du « Cycle de l'invisible » sont considérés par Yvonne Hsieh comme des récits dont la pertinence se situe dans ce qu'ils ont en commun de mettre un certain nombre de leurs personnages face à la mort, et à déterminer ce qui peut être perçu comme une « bonne » ou une « mauvaise » mort.

Pourtant, la mort apparaît dans chacun de ces textes comme l'aboutissement d'un certain mode de vie, d'un processus d'élévation spirituelle qui détermine véritablement l'attitude de ces personnages face à la mort. En fait, nous postulons que le « Cycle de l'invisible », pris dans ses trois premiers volumes ou dans son intégralité, s'inscrit dans une dynamique qui consiste à penser et panser la mort. En effet, il s'agit pour nous de montrer comment il y a dans ce groupement romanesque une réflexion qui se déploie autour de la question de la mort et qui vise à lui donner un caractère plus supportable. En fait, il est question de montrer comment les personnages schmittiens, à partir d'une nouvelle perception de la mort, parviennent à réorienter leur mode de vie afin d'aboutir à une forme d'apprivoisement (confère Philippe Ariès, 1977) de la mort. De fait, le « Cycle de l'invisible » devient alors un ensemble de récits sur la vie et non sur la mort. D'autant plus que l'initiation à la spiritualité qui s'y déploie en toile de fond, est davantage encline à impulser un mode de vie plutôt qu'une façon de mourir.

2. Manifestations de la mort dans le « Cycle de l'invisible » : une invitation à penser la vie

Dans le premier volume du « Cycle de l'invisible », à savoir *Milarepa* (1997), la mort, telle qu'elle nous intéresse, se manifeste à plusieurs occurrences. Cependant, les décès de Milarepa et de Svastika sont de tous ceux qui inspirent une profonde réflexion. Chez le premier, la mort frappe sans crier gare, comme une fatalité, comme une voleuse. Elle est perçue comme un événement désastreux susceptible de lui arracher une fois de trop toutes les richesses qu'il possède :

Le reste de mes jours ou de mes nuits - car je ne les distinguais plus guère - était troublé par la crainte de la mort. En vérité, ce n'était pas la mort qui m'angoissait, non, c'était la peur de perdre ce que j'avais amassé en une vie, mes turquoises, ma vaisselle, mes soieries, mon satin, mon or, mes grains, mes domaines, mon petit verre de tchang. Tout cela allait tomber en d'autres mains, des mains incompetentes, incapables, odieuses, des mains qui ne l'avaient pas mérité. La mort était un rapt. Souvent, dans la nuit, je me redressais dans mon lit et hurlais : « Au voleur ! Au voleur ! » On croyait que je m'adressais à Milarepa, mais c'était la mort que j'apostrophais, la mort qui attendait de me détrousser, tranquille, sûre d'elle, inéluctable, cette voleuse masquée, entrée depuis longtemps dans la maison de ma vie et qui, sournoise, attendait son heure (Éric-Emmanuel Schmitt, 1997 : 52).

La mort est ainsi une profonde source d'angoisse pour Svastika. Il la craint, il la redoute, la répugne. Il est littéralement hanté par l'idée non pas de mourir, mais par l'idée de tout perdre en mourant. On pourrait même considérer qu'il aurait moins eu peur de mourir s'il avait la possibilité d'emporter tous ses biens dans sa tombe. Selon Yvonne Hsieh qui fait une lecture du « Cycle de l'invisible », sous le prisme des postulats de Philippe Ariès (1977), Svastika se rend coupable d'une *avaritia*, c'est-à-dire de « *l'amour passionné, avide, de la vie, des êtres comme des choses, et même des êtres que nous estimons aujourd'hui mériter un attachement illimité, femme, enfant* » (Philippe Ariès cité par Yvonne Hsieh, 2007 : 67). Si l'attachement de Svastika semble ne pas s'étendre à la vie en elle-même, aux enfants ou aux femmes, il se distingue tout particulièrement par son attachement, par son désir de conserver, sa hantise de perdre tous ses biens matériels : il voue un amour illimité, passionné aux objets.

Svastika meurt alors dans la haine et le regret : la haine de Milarepa, son neveu à cause de qui il a vécu tant de souffrances et de malheurs, et dans le regret de perdre la totalité de ses richesses, de la léguer à des gens qui ne l'auront nullement mérité, qui n'auront pas travaillé pour l'obtenir, à des « incompetents », pour le reprendre. Il nous faut rappeler que Milarepa a suscité la haine de Svastika tout au long du texte. D'abord, lors de l'arrivée de Svastika chez le père de Milarepa (ce dernier lui rappelle son état de pauvreté). Puis, lorsque Milarepa, usant de la magie noire, se fait l'auteur du massacre au cours duquel Svastika perd toute sa famille à l'exception de son épouse. Et enfin, lorsqu'il revient à la charge proférant des incantations par lesquelles, une fois encore, Svastika vient à tout perdre. Svastika vit ainsi une vie emplie de haine et d'amertume. Et lorsqu'il sent sa fin approchée, son attachement aux biens matériels, sa haine et ses regrets, son attitude en général l'induit à vivre ce que Yvonne Hsieh caractérise, toujours suivant les postulats de Philippe Ariès, comme une « mauvaise mort » :

Pour Svastika, la mort était tout simplement un rapt. Il avait moins peur de la mort que de la perte de tout ce qu'il avait amassé en une vie. [...] Il se tourmentait de l'idée que « [t]out cela allait tomber en d'autres mains, des mains incompetentes, incapables, odieuses, des mains qui ne l'avaient pas mérité ». Il traitait donc la mort de voleuse et haïssait d'autant plus son neveu qu'il savait que ce dernier avait su se détacher de toutes ses possessions (Yvonne Hsieh, 2007 : 63)

La « mauvaise mort » de Svastika est manifestement liée à son état d'esprit au moment où la mort s'empare progressivement de lui. Alors que selon le bouddhisme, mourir signifie commencer une nouvelle vie par le biais de la réincarnation, du moins jusqu'à ce que le *nirvana* soit atteint. Pour Svastika, elle signifie la fin de tout. Elle représente une perte totale, tant de lui-même que de ce qu'il possède. Il a une mauvaise mort en ce sens qu'il n'accepte pas l'idée de mourir. Il meurt malheureux, haineux et dans le regret. Il ne parvient pas à se défaire de cette peur constante que suscite la mort et ce qu'importe qu'elle se limite à la crainte de tout perdre.

La mort de Milarepa, en revanche, est qualifiée de « bonne ». Elle contraste radicalement avec celle de Svastika, surtout dans la manière d'appréhender la mort : « *Milarepa devint un vieillard. Il était maintenant prêt à mourir, comme le fruit mûr est prêt à tomber. Un jour, il décida de le faire* » (Éric-Emmanuel Schmitt, 1997 : 61). Milarepa choisit délibérément le moment de sa mort. Loin de la fuir, de la haïr, ou de la traiter en voleuse, il va vers elle et l'accueille dans un état d'esprit marqué par le calme et la sérénité : Milarepa meurt le cœur léger, en paix avec lui-même et entouré par ses disciples. Cette mort qui n'en est pas une, lui donne l'occasion de réunir tous ses disciples, et particulièrement de faire venir à lui son disciple préféré Rétchung-Pa. A l'arrivée de ce dernier, Milarepa l'accueille avec sourire et embrassade :

-Je voulais que tu me voies mourir. Je ne pouvais partir qu'en étant sûr d'avoir semé toutes mes graines.

Il se tourna vers ses disciples.

- Sous l'emprise de la vérité ultime, il n'y a pas de méditant, pas d'objet à méditer, pas de sagesse définitive, pas de corps de Bouddha. Le nirvana n'existe pas, tout cela n'est que mots, façon de dire.

Il dit, et demeura immobile (Éric-Emmanuel Schmitt, 1997 : 61-62).

Milarepa meurt dignement, comme l'ermite qu'il aura été. Il meurt avec panache, en trouvant le moyen de délivrer à ses disciples une ultime leçon. Ne s'intéressant plus qu'à tout ce qui a une valeur spirituelle, s'étant détaché du monde matériel, s'étant lui-même abandonné à une vie exclusivement spirituelle, il n'a donc, à l'inverse de son oncle Svastika, aucune attache en ce monde pour accueillir la mort avec angoisse et crainte. La description qui est faite du moment de sa mort laisse paraître l'idée selon laquelle Milarepa a choisi le moment de sa mort ou savait à quel moment celle-ci se produirait. Quoi qu'il en soit, la configuration du moment de sa mort, notamment son état d'esprit, son ultime leçon, la présence de ses disciples, et particulièrement de Rétchung-Pa, fait de la mort de Milarepa non seulement un événement, mais surtout un événement historique¹. La mort n'a rien de la fatalité, du drame, du malheur qui la caractérise chez Svastika. C'est en partant de cette opposition dans la façon de mourir qu'Yvonne Hsieh parvient à montrer comment est-il possible de concevoir que Milarepa a une « bonne mort ».

En partant de cette même opposition, Yvonne Hsieh arrive à la conclusion suivant laquelle, par la mise en scène d'une « bonne » et d'une « mauvaise » mort, *Milarepa* d'Éric-Emmanuel Schmitt représente « *deux façons de mourir* » (Yvonne Hsieh, 2007 : 63). Un rapt pour Svastika et un aboutissement pour Milarepa. Toute l'analyse d'Yvonne Hsieh vise justement à montrer comment ces deux façons de mourir s'opposent, en faisant de la mort la question la plus importante dans ce récit. Cependant, en considérant un certain nombre d'éléments dans l'analyse de ce récit, on parvient à une conclusion quelque peu différente de celle d'Yvonne Hsieh. *Primo*, il est à noter que *Milarepa* est le premier volume d'un groupement romanesque qui porte sur la spiritualité : ce court récit est souvent considéré comme une initiation à la spiritualité. Il en va d'ailleurs de même pour l'ensemble des récits qui composent ce groupement narratif. Certes, la mort est une question importante dans toutes les spiritualités, mais celles-ci sont davantage orientées vers une façon précise de vivre sur terre, non pas

de mourir. L'initiation qui est faite dans ce récit est donc une initiation à un mode de vie, à une vision du monde, non pas à une manière de mourir. *Secundo*, en considérant l'expérience mystique de Schmitt comme « *l'état de saisissement* » (Didier Anzieu, 1981) originel qui soutient avec force sa production fictionnelle et les considérations spirituelles qui en découlent comme « *le code organisateur de [son] œuvre* » (Didier Anzieu, 1981 : 93), on note ainsi à quel point cette expérience a réorienté la trajectoire de l'homme mais aussi de l'auteur¹. La mort devient ainsi une question qu'il vit sans angoisse, et mène sa vie différemment. *Tertio*, il faut considérer que tous les personnages schmittiens qui vivent une expérience mystique ou se convertissent à la spiritualité connaissent un bouleversement de leurs identités et mènent par la suite une vie différente.

En somme, quoique problématisant la question de « l'homme face à la mort », *Milarepa* d'Éric-Emmanuel Schmitt représente surtout deux façons de vivre. Portant sur le bouddhisme tibétain, il nous faut dire que sa pratique, loin de se limiter à la recherche d'une façon de « bien mourir », est davantage censée inspirer une façon de « bien vivre » afin d'espérer atteindre le Nirvana à la fin de celle-ci. En outre, du point de vue du volume du récit en termes de nombre de pages, la question de la mort se limite à quelques pages, alors que tout le récit est basé sur la vie, celle de Svastika, mais surtout celle de Milarepa. Le récit de la vie de ces deux personnages, surtout celui de Milarepa, est supposé inspirer un mode de vie, beaucoup moins un art de « bien mourir ». Ce qui s'oppose véritablement dans le récit, c'est leur mode de vie.

De plus, le contrat tacite qui lie tout croyant à une religion stipule en quelque sorte que c'est la nature de notre vie sur terre qui déterminera celle de notre vie après la mort. La mort n'est qu'une phase transitoire. Le moment même de la mort, sa nature, ses modalités importent peu. Tout ce qui compte c'est la façon dont on aura vécu. Dans le déploiement du récit, est-ce un hasard que les croyants, en l'occurrence Milarepa, aient ce qu'elle présente comme une « bonne mort » alors que les athées ont une « mauvaise mort¹ ». Cela dépend en fait de la manière dont ils auront vécu. En réalité, pour « bien mourir », il faut déjà commencer par bien vivre. C'est là une transposition de la pensée schmittienne découlant d'après son moment mystique. Une logique que l'on retrouve également dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*.

L'analyse faite par Yvonne Hsieh sur la question de la mort se construit également dans cette dynamique d'opposition dans la façon de mourir dans le deuxième volume du « Cycle de l'invisible », à savoir *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*. Il faut bien reconnaître que le décès du père de Momo, mais surtout celui de Monsieur Ibrahim sont des moments saisissants dans cette fiction. Force est de constater la radicalité de l'opposition qui caractérise ces deux façons de mourir : « *Comme la mort de Milarepa contraste avec celle de Svastika dans le premier récit du cycle de l'Invisible, la "bonne mort" de Monsieur Ibrahim s'oppose à la "mauvaise mort" du père de Moïse* » (Yvonne Hsieh, 2007 : 63). En effet, le père de Momo décède dans des conditions tout à fait dramatiques. Désespéré après la perte de son emploi, tourmenté depuis toujours par la mort de ses parents, le père de Momo décide de mettre fin à ses jours en se jetant sous un train : « — *Mon garçon, nous avons une mauvaise nouvelle pour vous. Votre père est mort. [...] Il s'est jeté sous un train près de Marseille. [...] Tout indique que votre père était désespéré et qu'il a mis fin volontairement à ses jours* » (Éric-Emmanuel Schmitt, 2001 : 53). Une mort considérée comme mauvaise par Yvonne Hsieh, d'autant plus que celui-ci meurt loin des siens, en l'occurrence de Moïse qui, manifestement, représente sa seule famille, et d'une mort particulièrement atroce.

Il faut dire que tout au long de sa vie, il a été particulièrement hanté par la mort de ses parents. Raison pour laquelle, il a mené une vie sombre, sans goût. Il a vécu sans apprécier la vie, sans doute en s'interrogeant sur les raisons de sa survie quand toute sa famille a été tuée : « *Le fait d'avoir échappé à la mort dans sa jeunesse ne l'a pas amené à apprécier davantage la vie ni à chérir son enfant : il a fini par abandonner son fils et par se suicider. Ce n'était pas sa propre mort qui l'obsédait, mais celle des*

siens qui l'empêchait de vivre » (Yvonne Hsieh, 2007 : 63). Le père de Moïse meurt ainsi qu'il aura vécu, seul et tourmenté. Le traumatisme des camps de concentration a été si profond en lui qu'il ne s'en est jamais remis. Toute sa vie, il n'a été qu'un « mort à retardement ». Son état d'esprit rend effectivement compte d'une pensée de Robert Harrison : « *A n'en pas douter, dans la plupart des cultures, les morts sont des persécuteurs qui harcèlent les vivants en leur rappelant leur faute, leurs dettes contractées envers les ancêtres, exigeant qu'ils remplissent leurs obligations* » (Robert Harrison, 2003 : 149). Si cette pensée est davantage plausible pour Fatou dans *Félix et la source invisible* (Schmitt, 2019), dernier volume en date du « Cycle de l'invisible », en ce sens que la dimension culturelle de cette considération est bien plus déterminante, la persécution envisagée dans un sens beaucoup moins métaphorique (il est clairement admis que la maladie dont souffre Fatou est la conséquence du courroux des esprits de ses parents décédés qu'elle a mécontentés), il n'en demeure pas moins que le père de Moïse est lui aussi persécuté par les morts qu'il porte dans son esprit. Il s'agit certes d'une persécution davantage traumatique que culturelle, mais force est de constater que ce dernier est sans cesse persécuté par la mort de ses parents en ce sens qu'il estime inconsciemment qu'il aurait dû mourir en même temps qu'eux. D'où son incapacité à vivre pleinement sa vie, et la nature pitoyable et atroce de sa mort.

Le décès de Monsieur Ibrahim en revanche, quoique dramatique — il décède de suite d'un accident de circulation— s'oppose à celui du père de Moïse comme celle de Milarepa s'oppose à celle de son oncle Svastika. Monsieur Ibrahim meurt en paix avec lui-même, et surtout en présence de son fils adoptif et spirituel^v :

— *J'ai peur pour vous, monsieur Ibrahim.*

— *Moi, je n'ai pas peur, Momo. Je sais ce qu'il y a dans mon Coran.*

Ça, c'est une phrase qu'il aurait pas dû dire, ça m'a rappelé trop de bons souvenirs, et je me suis mis à sangloter encore plus.

— *Momo, tu pleures sur toi-même, pas sur moi. Moi, j'ai bien vécu. J'ai vécu vieux. J'ai eu une femme, qui est morte il y a bien longtemps, mais que j'aime toujours autant. J'ai eu mon ami Abdullah, que tu salueras pour moi. Ma petite épicerie marchait bien. La rue Bleue, c'est une jolie rue, même si elle n'est pas bleue. Et puis il y a eu toi* (Éric-Emmanuel Schmitt, 2001 : 79-80).

Le moment du décès de Monsieur Ibrahim est certes un moment très émouvant, mais dont l'aspect dramatique est atténué par l'effusion de sourire entre les deux principaux personnages. Malgré l'imminence de sa mort, Monsieur Ibrahim trouve encore la force et le courage de sourire. Il a encore la capacité de se souvenir, sans regret, de ce que la vie a eu à lui offrir et de s'en réjouir.

La présence de Momo est pour beaucoup dans l'état d'esprit de Monsieur Ibrahim à sa mort. A ce titre, celle-ci se rapproche en bien de point de celle de Milarepa. En effet, il y a comme une proximité intertextuelle qui se situe au-delà de la simple présence de Momo lors des derniers moments de son père adoptif et spirituel. En considérant l'intertextualité comme « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, identiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre* » (Gérard Genette, 1982 : 14), on peut clairement percevoir un jeu d'intertextualité entre ces deux scènes qui participe plus encore à montrer la communauté de leur caractère. Dans *Milarepa* qui représente « l'hypotexte^v », c'est-à-dire le texteⁱ A, on peut lire : « *Lorsque Rétchung-Pa arriva, Milarepa lui sourit et l'embrassa :—Je voulais que tu me voies mourir* » (Éric-Emmanuel Schmitt, 1997 : 61). Dans le texte B, c'est-à-dire dans l'hypertexte (*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*), la scène de la mort de Monsieur Ibrahim est décrite de la manière suivante : « *Puis on m'amena devant monsieur Ibrahim. Il était étendu [...] il avait l'air tout faible. Je me suis jeté sur lui. Il a rouvert les yeux et souri* »

(Éric-Emmanuel Schmitt, 2001 : 79). Il y a ainsi, en plus de l'arrivée du fils spirituel que nous avons déjà signalée, le sourire des deux hommes (Milarepa et Monsieur Ibrahim) face à la mort, les embrassades du père et du fils spirituel (Milarepa embrasse Rétchung-Pa et Momo se jette sur Monsieur Ibrahim pour le prendre dans ses bras), et enfin, l'accent mis sur l'importance du contact visuel : Milarepa souhaitait que Rétchung-Pa le « voit » mourir, et Monsieur Ibrahim, malgré son état de faiblesse, a « rouvert » les yeux pour voir une dernière fois son fils. Autant de points communs entre ces deux scènes qui, même d'un point de vue intertextuel permet, de rendre compte de leur similarité et donc de parvenir à la conclusion suivant laquelle Monsieur Ibrahim a eu une aussi « bonne mort » que Milarepa.

Oscar et la dame rose paraît en 2002, à la suite de *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*. Roman au ton particulièrement grave, il s'agit du récit d'un enfant condamné à mourir. En effet, Oscar, un enfant de 10 ans, est atteint d'un cancer qui le contraint à passer ses derniers jours sur terre. Il les passe dans un hôpital en compagnie d'enfants malades, et des infirmières appelées « Dames roses », et particulièrement en compagnie de Mamie-Rose, qui a obtenu l'autorisation de lui rendre visite les douze prochains jours. Oscar apprend ainsi qu'il ne lui reste plus que douze jours à vivre, d'où l'autorisation qui est faite à Mamie-Rose de lui rendre visite douze jours d'affilée. Il noue alors une véritable relation de proximité, même d'amitié avec la vieille dame, d'autant plus qu'elle a été la seule à lui avouer ouvertement l'imminence de sa mort suite à l'échec de la greffe de la moelle osseuse tentée à son égard.

Mamie-Rose propose alors deux choses à Oscar. La première est d'écrire une lettre chaque jour en faisant un vœu. La deuxième consiste à savourer la vie à tout âge et de vivre chaque jour comme dix ans de sa vie : « *La forme épistolaire que prend le récit est certes une convention, mais elle s'adapte particulièrement bien au sujet de l'enfant mourant, chaque lettre correspondant à dix ans d'une vie menée en accéléré* » (Yvonne Hsieh, 2006 : 100). Chaque jour est marqué d'une étape de la vie d'un homme (l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte, le troisième âge), lui permettant de vivre des choses qu'il aurait dues vivre. Ainsi, c'est au contact de Mamie-Rose qu'Oscar se tourne vers Dieu et vers des concepts extérieurs qui en l'occurrence lui permettent de répondre à une grande question de la vie et surtout à un moment où il a besoin d'être rassuré : que faire face à la mort ? Oscar se questionne énormément sur la mort et, de fait, en discute avec Mamie-Rose : « — *Mamie-Rose, j'ai l'impression que, dans le Dictionnaire médical, il n'y a que des trucs particuliers, des problèmes qui peuvent arriver à tel ou tel bonhomme. Mais il n'y a pas les choses qui nous concernent tous : la Vie, la Mort, la Foi, Dieu* » (Éric-Emmanuel Schmitt, 2002 : 72). Oscar, à l'approche de sa mort, se tourne ainsi vers des questions métaphysiques^v, s'enrichit en discutantⁱ avec Mamie-Rose, se réconcilie avec ses parents à qui il souhaite de rencontrer Dieu, et s'éteint dans l'intimité la plus totale, en l'absence de Mamie-Rose, de ses parents et même du personnel soignant. Il vit ses derniers jours, certes affaibli par la maladie, mais en savourant à pleine dents les quelques jours qu'il lui reste à vivre.

Plutôt deux fois qu'une, *Oscar et la dame rose* pose avec plus d'évidence que les deux premiers volumes le problème de « l'homme face à la mort », mais s'agit-il seulement d'un *Ars moriendi* ainsi que le note Yvonne Hsieh ? : « *l'art de bien mourir tient une place encore plus importante que dans les deux récits précédents* » (Yvonne Hsieh, 2007 : 64). Certes, ainsi qu'elle le note, « *la situation d'Oscar est rendue d'autant plus insupportable qu'il se sent mal aimé et incompris de ses parents* » (Hsieh, 2007 : 64) et qu'il y a bien cette situation par laquelle « *on tient le mourant dans l'ignorance de son état ; on l'oblige même à prendre part à cette tromperie ; la mort devient sujet interdit ; la direction de la fin de la vie devient la responsabilité du médecin ; la mort n'est plus acceptée comme un phénomène naturel nécessaire, mais comme un échec* » (Yvonne Hsieh, 2007 : 64). Assurément, ce volume du « Cycle de l'invisible » pense la question de la mort et le problème qu'elle pose dans l'existence humaine. Pour autant, est-ce vraiment du côté de la mort qu'il convient de regarder ? En fait, à notre sens, ce récit pose comme une sorte de « récit pansement » en ce sens que certes la mort d'un enfant reste et demeure un événement dramatique, mais la manière dont Oscar aura vécu, les réflexions qu'il

aura menées avec Mamie-Rose auront eu pour effet d'amoindrir sa crainte de la mort. Sa croyance au christianisme et la présence de Mamie-Rose lui auront permis de savourer la vie malgré l'imminence de sa mort. Une fois encore ce récit représente davantage un art de vivre plutôt qu'un art de mourir.

3. La spiritualité comme choix de vie et pansement de la mort

Dans le « Cycle de l'invisible », c'est le mode de vie des personnages vivants qui semble (pré)déterminer la nature de leur mort. Le croyant reste serein face à la mort quand l'athée la vit comme une catastrophe. C'est la religiosité de l'un, sa croyance, qui l'induit à une « bonne mort » quand il en est tout autrement pour l'incroyant. Une situation bien indexée par des propos de Michel Meyer justement en rapport avec la fiction schmittienne :

La mort est un thème constant de l'œuvre de Schmitt. Elle nous hante et nous place devant l'alternative suprême : que faire d'une vie, la sienne ou celle des autres ? Comment faire le Bien si le néant menace ? Quelles sont les bonnes questions à se poser alors qu'il n'y a pas de réponse, ou en tout cas, pas de solution ? La mort, c'est ce qu'il y a de plus problématique et de mystérieux dans l'existence. Schmitt montre que c'est devant cette énigme que les religions ont toujours proposé leurs bons offices (Michel Meyer, 2004 : 65)

Si la question de la mort se pose comme fondamentale^v dans la production fictionnelle de ce romancier franco-belge contemporain, il est à noter que ces propos mettent en relief un fait particulièrement marquant dans la fiction Schmittienne : la relation entre la religion et le thème de « l'homme devant la mort ». En effet, il se trouve que la question de la mort soit fatalement liée au religieux, aussi bien dans les trois premiers volumes du « Cycle de l'invisible », que dans sa fiction romanesque en générale. En réalité, si effectivement la « bonne » ou la « mauvaise » mort de chacun de ces personnages est davantage déterminée par la façon dont ils ont vécu, force est de constater que l'apport de la religion, du spirituel, est pour beaucoup non seulement dans leur mode de vie, mais surtout dans leur appréhension de la mort : on a d'un côté les athées, les incroyants qui ont une peur franche de la mort et qui la vivent de façon particulièrement dramatique, et d'un autre côté les croyants qui la vivent avec plus de sérénité, qui l'accueillent presque à bras ouverts.

Nous postulons alors l'idée suivant laquelle le « Cycle de l'invisible » s'inscrit dans une dynamique de pansement, « d'apprivoisement » de la mort. En effet, ce groupement romanesque pose certes, dans ces trois premiers volumes, la question de la mort en problématique centrale, mais seulement pour mieux l'opposer à la vie : plutôt que d'enseigner un « art de mourir », le « Cycle de l'invisible » est davantage enclin à représenter un art de vivre sans crainte de la mort. Il s'agit « d'apprivoiser » au sens où l'entend Philippe Ariès, notamment selon cette « attitude ancienne où la mort est à la fois familière, proche et atténuée, indifférente, s'oppose [à celle] où la mort fait peur au point que nous n'osons plus dire son nom » (Philippe Ariès, 1975 : 40). Il s'agit en fait d'ôter aux lecteurs la peur de la mort en représentant une forme d'héroïsme face à la mort : Milarepa, Monsieur Ibrahim et même le petit Oscar affrontent la mort sans craintes. Ce qui importe, une fois de plus, c'est la façon de vivre, et même de vivre sa propre mort.

En outre, force est de constater qu'il y a dans ces trois volumes une double considération de la mort. Du moins, il y a dans le programme narratif et le parcours des personnages, une certaine évolutivité dans leur façon de concevoir la mort. Et il en va de même pour la plupart des fictions romanesques schmittiennes qui problématisent la mort. La première perception est celle qui est faite sous le prisme d'un athéisme latent. En fait, les personnages de Schmitt qui n'ont aucune conviction religieuse pensent la mort avec crainte et angoisse. C'est le cas de Svastika, de Milarepa (au sujet de la mort de sa mère) et même d'Oscar avant son initiation au christianisme par Mamie-Rose. Pourtant, dès que la mort est considérée par des personnages convertis à la spiritualité, à la religion, tout est différent. La mort n'apparaît plus comme une fatalité. Elle est apprivoisée et n'empêche plus que ces derniers vivent une

vie bien remplie en savourant l'instant présent sans s'arrêter de façon obsessionnelle sur la mort, quand bien même celle-ci serait tout à fait imminente. C'est d'ailleurs particulièrement le cas pour Oscar. En effet, après la « visite » qu'il reçoit de Dieu, après avoir perçu sa présence et rencontré Mamie-Rose qui l'initie au christianisme, Oscar vit ses derniers jours avec le sourire. Sa mort prochaine ne l'empêche plus de vivre normalement, en savourant chaque instant passé avec ses proches.

Il faut dire qu'il s'agit-là d'une projection de l'auteur, de son parcours, de ses considérations dans sa fiction. Dans la plupart de ses ouvrages autobiographiques et même dans son entretien avec Catherine Lalane (*Plus tard, je serai un enfant*), il revient sur ce qu'on peut appeler son parcours spirituel. Il naît dans une famille athée et grandit en tant que tel. Il affirme à ce propos dans cet entretien que « *Dieu ne fréquente pas [sa] famille* » (Éric-Emmanuel Schmitt, 2017 : 96), qu'il a été un enfant athée (« *Enfant et athée, je ne voyais que la magie de la fête* », Éric-Emmanuel Schmitt, 2017 : 98). Une anecdote qu'il reprend souvent dans ses apparitions médiatiques, qui fonde l'athéisme dans lequel il a grandi et qu'on retrouve dans cet entretien est celle où il demande à son père où se situe Dieu dans le cosmos : « *un soir, pendant qu'il m'expliquait à l'aide d'un globe en carton la rotation de la Terre, la succession des jours et des nuits, je lui demandai où logeait Dieu dans le cosmos. Je me rappelle sa réponse navrée : "Dieu n'est nulle part, je ne le vois pas"* » (Éric-Emmanuel Schmitt, 2017 : 98). C'est dans cette disposition que Schmitt grandit. Si au cours de son adolescence quelques clins d'œil lui sont faits, ceux-ci n'ébranlent en rien son athéisme. Ce n'est qu'après sa « *nuit fondatrice dans le désert* » (Éric-Emmanuel Schmitt, 2017 : 98) qu'il reçoit la foi, quitte son athéisme et voit changer en lui toutes ses convictions les plus profondes, même sa manière de penser et de concevoir la mort. C'est d'ailleurs un fait qui se donne à lire dans *La Nuit de feu* où, dans un premier temps, Schmitt conçoit la mort avec crainte et angoisse :

La mort, je n'arrive pas à l'imaginer. [...] Aucune représentation ne se propose car pour se représenter quelque chose, on doit rester une conscience. Or je n'en serai plus une. Me voici en nage. L'angoisse me retire du monde. Pourquoi cette vie limitée et cette mort infinie ? Des bouffées de panique secouent mon corps. Ma langue s'assèche. Mon cœur bat à se rompre. Je vais hurler (Éric-Emmanuel Schmitt, 2015 : 114).

Penser la mort, ou plutôt son devenir après la mort aboutit à un état de panique proche de celui de Svastika dans *Milarepa*. Le néant qui entoure sa perception de la mort l'induit quasiment à une crise d'hystérie tant il a du mal à le saisir. La mort apparaît justement comme un phénomène insaisissable, qu'il lui est impossible de comprendre et donc qui l'angoisse et trouble profondément son esprit. Pourtant, dans un second temps, dès qu'il reçoit la foi, après son expérience mystique, « *Tout a un sens. Tout est justifié* » (Éric-Emmanuel Schmitt, 2015 : 141). Éric-Emmanuel Schmitt-le personnage-change radicalement, presque brusquement de considération, de posture dans son appréhension de la mort. Il naît en lui une conscience religieuse qui lui permet d'aborder désormais la mort avec plus de confiance : « *La mort ne m'apporterait pas une fin mais un changement de forme ; j'échapperais à cette terre pour gagner une patrie, l'unité première inconnue. En toute sérénité, j'aborderais le mystère de la mort comme le mystère de la vie : avec confiance* » (Éric-Emmanuel Schmitt, 2015 : 142) C'est justement cette confiance qui anime les personnages schmittiens lorsque ceux-ci adhèrent à un courant religieux ou spirituel et qu'ils sont confrontés à la mort. Dès lors qu'il a reçu la foi, la mort ne représente plus qu'une phase transitoire à entendre soit au sens d'une transmigration comme dans *Milarepa*, soit au sens d'une croyance à une forme de vie après la mort. Cependant, la nature de cette vie reste fortement liée à celle menée avant la mort car celle-ci, à en croire Schmitt, détermine également la manière de mourir.

Conclusion

En somme, quoique ces dimensions de « bonne et mauvaise mort » soient manifestes, le texte figure surtout des logiques de bonnes et de mauvaises vies, suivant la perspective (plutôt opposée) de Yvonne Hsieh. En effet, à y regarder de près, le tissu narratif des romans qui composent le « Cycle de l'invisible »

est davantage tenu par la vie plutôt que par la mort. En fait, le programme narratif de ce groupement romanesque a ceci de particulièrement récurrent qu'il met en scène des « identités bouleversées », pour reprendre une analyse de Michel Meyer. En fait, que ce soit dans ses trois premiers volumes ou dans son intégralité, le « Cycle de l'invisible » représente toujours un personnage qui, au contact d'une religion, d'une spiritualité, au contact de l'invisible, change de perspective dans la trajectoire de sa vie.

En partant de Milarepa jusqu'à Félix, sans oublier Momo, Jun, Éric-Emmanuel (dans *Madame Pylinska ou le secret de Chopin*), et l'homme d'affaire français, second personnage central dans, *Les Dix enfant que Madame Ming n'a pas eus* (Éric-Emmanuel Schmitt, 2012). Lorsque que ce changement de perspective, ce bouleversement identitaire coïncide avec une réflexion sur la mort, celle-ci devient systématiquement moins angoissante, moins effrayante (c'est d'ailleurs ce que nous avons appelé « panser la mort ». Il en va en réalité de projection de l'auteur lui-même dans son œuvre, d'une mise en scène d'une part de sa personne dans sa production fictionnelle, d'une mise en scène qui, nécessairement, trouve sa configuration première dans sa nuit mystique. Il s'agit-là de l'influence de son « double présence » (Ndemby Mamfoumy, inédit). En fait, cette expérience mystique (qui est une expérience corporelle et spirituelle) serait restée si profondément enfuie dans sa peau, sa chaire, sa psyché à tel point que celle-ci « sert de stimulation à [son] imagination », suivant la théorie de Didier Anzieu sur le « Moi-peau ». Toutefois, il en demeure un dénominateur commun qui permet à chaque fois de remonter à la séquence initiale : ce saisissement créateur se pose clairement comme dénominateur commun des récits du « Cycle de l'invisible » et de l'ensemble des fictions romanesques qui composent notre corpus de base. Dans son rapport à la mort, la fiction romanesque d'Éric-Emmanuel Schmitt coïncide avec une célèbre maxime de Montaigne : « *philosopher, c'est apprendre à mourir* » (Michel Montaigne, *Essais*, I, 1580 : 20). Pour Schmitt, en tant que romancier, écrire (sur la mort), c'est apprendre à mourir.

-
- 1) ⁱ Il en existe en fait deux versions. La première, la plus longue, est produite sous le titre de *Tractatus (ou Speculum) artis bene moriendi*, en 1415 par un moine anonyme et se compose de six chapitres. La deuxième version est produite en 1450. Elle se limite en une reprise du deuxième chapitre de la première version. D'où le fait qu'elle soit considérée comme la version courte de la première parution.
 - 2) ⁱ « *C'est ainsi que, parvenu à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, le quatorzième jour du dernier mois de l'hiver du Lièvre de Bois, sous la huitième constellation lunaire, au lever du soleil, en mille cent quinze de notre calendrier, le maître Mila l'Éclat de Diamant, Vajra Rieur, montra les signes de la mort.* » Éric-Emmanuel Schmitt, *Milarepa*, op. cit. p. 62. Ce passage rend compte de l'historicité de la mort de Milarepa.
 - 3) ⁱ Yvonne Hsieh établit déjà le lien entre l'expérience mystique de Schmitt et sa production fictionnelle en mettant un accent particulier sur le « Cycle de l'invisible ». Mais les conclusions qu'elle tire de cette relation, ainsi que nous le montrons, sont différentes des nôtres.
 - 4) ⁱ Il en va de même, ainsi que nous le montrerons, pour Monsieur Ibrahim et le père de Momo, et Même pour Oscar dont l'imminence de la mort pose moins de problème après son moment mystique.
 - 5) ⁱ En plus d'avoir fait légalement de Momo son fils, il a également entrepris de l'initier à l'islam soufi. A ce titre, Momo peut donc être considéré comme son fils spirituel. Jean Chevalier note justement l'importance d'un maître spirituel dans l'initiation à l'islam soufi « *[t]out soufi doit avoir un maître (shaykh en arabe, pîr en persan, guru en hindi) dont il reçoit l'enseignement, l'initiation et l'investiture. Le maître est l'autorité (auteur) spirituelle, intellectuelle et morale qui fait naître à la vie nouvelle [...]. C'est le maître qui authentifie le lignage. Quand deux soufis se rencontrent, ils s'interrogent et déclinent leurs titres en prononçant le nom de leur initiateur.* » (*Le Soufisme ou l'ivresse de Dieu dans la tradition de l'Islam*, Paris, Cels, 1974, p. 193). Ayant initié Momo au soufisme par la lecture du *Coran*, par le dialogue et par la fréquentation des espaces sacrés soufis (les tékés en l'occurrence), Monsieur Ibrahim

est donc celui par qui Moïse vient à faire corps avec cette spiritualité par laquelle il se définit désormais. Momo dit Mohamed peut ainsi légitimement être considéré comme le fils spirituel de Monsieur Ibrahim, ainsi que Rétchung-Pa le fut pour Milarepa.

- 6) ^v Gérard Genette définit la notion « d'hypotextualité » comme « la relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (p. 13). C'est dire qu'il y a comme des reprises identifiables dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* (texte B) qui permettent de lier à *Milarepa* (texte A).
- 7) ^v Qui sont à la fois une transposition des questions qui animent sans cesse l'auteur, et l'expression de sa formation de base, tant son goût pour la spiritualité n'a pas occulté ses qualités de philosophe : « Étant donné que cet auteur est normalien, agrégé et docteur en philosophie, il n'est guère surprenant que la philosophie irrigue son œuvre romanesque » (Michel Prat, « Le dynamisme de l'inspiration philosophique dans l'œuvre romanesque d'Éric-Emmanuel Schmitt », *Art. cit.*, p. 173).
- 8) ^v C'est également le cas dans la thèse de Behyamina Kaouter intitulée « Éclatement des thèmes et pluralité discursive dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt », (Université les Frères Mentouri Constantine-1, 2016) où la mort est interrogée comme une donnée à la fois récurrente et centrale dans la fiction romanesque de Schmitt, notamment dans son « Chapitre IV : Le thème de la mort dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt ».

Références bibliographiques

1. ANZIEU, Didier. (1981). *Le corps de l'œuvre, l'œuvre : Essais Psychanalytiques sur le Travail Créateur*, Paris : Gallimard.
2. ANZIEU, Didier. (1985). *Le Moi-peau*, Paris : Éditions Dunod.
3. ARIES, Philippe. (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Éditions du Seuil.
4. ARIES, Philippe. (1977). *L'homme devant la mort*, Paris : Seuil.
5. CHEVALIER, Jean. (1974). *Le Soufisme ou l'ivresse de Dieu dans la tradition de l'Islam*, Paris : Celt.
6. GENETTE, Gérard. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, coll. « Poétique ».
7. HARRISON, Robert. (2003). *Les Morts*, Trad. Florence Naugrette, avec la collaboration de Guillaume Maurice, Paris : Le Pommier.
8. HSIEH, Yvonne. (2006). *Éric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l'ouverture*, Paris : Summa Publications.
9. HSIEH, Yvonne. (2007), « *Ars Moriendi* ou que faire devant la mort : le cycle de l'invisible d'Éric-Emmanuel Schmitt. » *Frontières*, 19 (2), 62–67. <https://doi.org/10.7202/017500ar>.
10. KAOUTER, Benyamina. (2016). « Éclatement des thèmes et pluralité discursive dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt » : Université les Frères Mentouri Constantine-1.
11. MEYER, Michel. (2004). *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Paris : Albin Michel.
12. MONTAIGNE, Michel. ([1580] 2019). *Essais*, I, Paris : Bouquins.
13. NDEMBY MAMFOUMBY, Pierre, *Les études littéraires au XXIe siècle : l'Afrique et l'Europe, entre « cadre spécifique » et « pack global »*. *Éléments de mathésémiotique*, Inédit.
14. PRAT, Michel. (2013). « Le dynamisme de l'inspiration philosophique dans l'œuvre romanesque d'Éric-Emmanuel Schmitt », dans *Éric-Emmanuel Schmitt : La Chaire et l'invisible*, ARDUA, Paris : Editions Passiflore.
15. SCHMITT, Éric-Emmanuel. (1994). *La Secte des égoïstes*, Paris : Albin Michel, 1994.
16. SCHMITT, Éric-Emmanuel. (1997). *Milarepa*, Paris : Albin Michel.
17. SCHMITT, Éric-Emmanuel. (2001). *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, Paris : Albin Michel.
18. SCHMITT, Éric-Emmanuel. (2001). *Oscar et la dame rose*, Paris : Albin Michel.
19. Schmitt, Éric-Emmanuel. (2012). *Les Dix enfants que Madame Ming n'a jamais eus*, Paris : Albin Michel.
20. SCHMITT, Éric-Emmanuel. (2015). *La Nuit de feu*, Paris, Albin Michel.
21. SCHMITT, Éric-Emmanuel. (2017) *Plus tard, je serai un enfant, Entretiens avec Catherine Lalanne*, Paris : Albin Michel.
22. SCHMITT, Éric-Emmanuel. (2018). *Madame Pylinska ou le secret de Chopin*, Paris : Albin Michel.
23. SCHMITT, Éric-Emmanuel. (2019). *Félix et la source invisible*, Paris : Albin Michel.
24. SÉCHAUD, Évelyne. (1985). « Préface », dans Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris : Editions Dunod.
25. TATI-LOUTARD, Jean-Baptiste. (1987). *Le Récit de la Mort*, Paris : Présence Africaine.