

Analyse de la nouvelle par Henri Sed :

Dans les yeux de notre père

Damien Anrès — Février 2023

Artiste peintre, écrivain

*« Cet inconnu tic-toquant, cet anti-temps clopinclopant,
quelle magnifique, majestueuse et belle chose qu'est l'oubli »
— Épigraphie*

I. La clé de lecture : Joseph est mort, Gloria est vivante :

Avant d'aborder les dimensions picturales, stylistiques et philosophiques de cette novella, il faut poser ce fait structurant que le texte n'énonce pas explicitement mais construit avec soin : Joseph est mort. Gloria est vivante. Toute l'analyse qui suit repose sur cette asymétrie.

Dès le chapitre I, Joseph se tranche les quatre doigts de la main droite, s'effondre dans son sang et disparaît de la scène narrative au sens propre. Sa présence au chapitre VI — où il parle à Émilía sur le perron, évoque sa plaie cicatrisée, regarde le soleil se lever — ne peut se lire que comme un espace intérieur : une vision, un souvenir animé, une conversation que la haine entretient avec le mort. Sa dernière phrase le confirme sans détour : il marche vers « l'oubli », vers cet endroit où les contours de la réalité sont flous. Ce n'est pas un retour — c'est une disparition progressive dans la mémoire de celle qui survit.

Gloria, elle, est bien vivante. Elle vit dans une maison réelle, entourée de ses tableaux et de son chevalet. Elle reçoit Amélie. Elle parle. Elle récupère la bague de l'alliance avec une précision que le texte qualifie d'« effrayante ». Elle est la seule figure du livre pleinement ancrée dans le présent du récit.

C'est de cette asymétrie — l'un mort, l'autre vivante — que naît la question centrale : qu'est-ce qu'Émilía et Amélie ? Des émotions communes aux deux parents seraient figées, appartenant à une relation éteinte. Mais des émotions appartenant à une seule personne encore en vie sont actives, en mouvement, capables d'évoluer. Émilía et Amélie bougent, courent, cherchent, vieillissent « moins vite ». Elles sont vivantes parce que Gloria est vivante — et parce que son deuil, son amour et sa haine pour Joseph ne sont pas résolus.

Émilía et Amélie : l'amour et la haine de Gloria pour Joseph

Le texte pose l'équation de manière presque frontale, mais seulement au dernier tiers du livre. Gloria dit à Amélie : « Amélie veut dire Amour ». Et Amélie annonce à Émilía par téléphone : « Toi, tu es mauvaise, moi bonne. » Joseph lui-même, au chapitre VI, le formule philosophiquement : « vous êtes ce que nous n'avons pas voulu. » La boîte de Pandore qu'il évoque — scellée, pleine de pleurs retenus — est Gloria. Et les émotions qu'elle contient sont ses filles.

Que ces émotions soient celles de Gloria seule envers Joseph — et non des deux parents l'un envers l'autre — est confirmé par une série d'indices convergents. La bague inscrite porte la voix de Gloria uniquement : « À mon époux, Joseph, à qui j'ai juré fidélité, tendre amour : Gloria : Sa gitane ». C'est son serment. La lettre signée « Ta Gitane » est écrite par elle. L'atelier avec ses tableaux, son chevalet, ses pots de peinture est le sien. Elle maîtrise les couleurs ; Joseph ne peignait qu'au fusain et au charbon. Elle est la peinture à l'huile ; il était le fusain.

Cette correction reconfigure tout. La phrase de Gloria qui semblait cruel paradoxe — « sans ta sœur et toi nous serions meilleurs » — devient alors autobiographique et lucide : sans ces émotions contradictoires que j'ai éprouvées pour Joseph, nous aurions été de meilleurs êtres. Ce ne sont pas des enfants qui ont abîmé leurs parents : ce sont les affects non résolus d'une femme envers un homme qu'elle a aimé, perdu et ne peut cesser de porter.

II. Le regard du peintre : une œuvre picturale autant que littéraire :

Damien Anrès est artiste peintre, maîtrisant les techniques allant du fusain et du charbon jusqu'à la peinture à l'huile. Ce fait biographique n'est pas anecdotique : il est structurant pour toute l'œuvre. La novella ne se lit pas seulement comme un texte littéraire — elle se construit comme un tableau, avec ses médiums, ses palettes, ses compositions, ses plans lumineux.

Le charbon comme médium pictural avant tout

Pour un non-peintre, le charbon est une matière industrielle, associée au labeur et à la noirceur sociale. Pour un peintre, le charbon est d'abord un outil de création : le fusain, la pierre noire, le charbon de bois sont parmi les premiers médiums de l'histoire de l'art. Quand Anrès place le charbon au centre de son récit, il désigne la matière première de toute image — et simultanément, le monde intérieur de Joseph : monochrome, instable, effaçable.

Joseph qui extrait du charbon de la mine est donc un artiste qui extrait sa matière première. Et le tableau qu'il a réalisé au fusain, accroché au-dessus de la cheminée, est la preuve qu'il a su transformer cette extraction brute en œuvre. C'est le geste fondateur du peintre : prendre ce qui est sombre, sale, informe, et en faire quelque chose de visible et de durable. Mais ce tableau est en noir et blanc — il lui manque la couleur. Il lui manque Gloria.

La progression des médiums comme arc narratif caché

Un peintre lit instinctivement dans ce texte une progression technique qui passe inaperçue au lecteur ordinaire. Chaque personnage et chaque espace correspondent à un médium spécifique :

Medium	Propriété	Personnage / lieu	Valeur symbolique
Fusain / charbon	Sec, instable, s'efface	Joseph, Émilia, la ferme	Éphémère, effaçable
Pierre noire	Dure, permanente	La cicatrice, le Cysteria, la	Blessure, permanence
Aquarelle (implicite)	Transparente, superposée	Les visions d'Amélie	Beauté fragile, lumineuse
Peinture à l'huile	Dense, profonde, durable	Gloria, ses tableaux — la vérité finale	Profondeur, révélation

Cette hiérarchie est aussi une hiérarchie de la survie : du plus éphémère (fusain de Joseph, mort) au plus durable (huile de Gloria, vivante). Émilia est fusain — elle agit, tranche, efface, comme la haine qui opère sans réfléchir. Amélie est aquarelle — transparente, lumineuse, superposée, comme l'amour qui ne s'impose pas mais qui colore tout ce qu'il touche. Gloria est peinture à l'huile — dense, complexe, la seule qui détienne la vérité finale parce qu'elle est la seule encore en vie.

Le tableau au-dessus de la cheminée : une œuvre dans l'œuvre

Pour un peintre, ce tableau est le détail le plus chargé du récit. Joseph a peint son propre monde — la ferme, un jet d'eau — en noir et blanc. C'est une mise en abyme : l'auteur peintre fait de son personnage principal un peintre qui se représente lui-même. Mais ce tableau est incomplet. Il lui manque la dimension chromatique que seule Gloria possède.

La scène où Amélie pose la main sur ce tableau chez Gloria et le voit progressivement prendre des couleurs est la plus picturalement chargée du livre. C'est le passage du fusain à la couleur, du monde mort du père au monde vivant de la mère, du monochrome au chromatique. Et c'est Amélie — l'amour de Gloria pour Joseph — qui opère cette transformation par le seul contact. Gloria le dit explicitement :

« *Quoi que tu touches tu ne peux rendre la chose que plus joyeuse et belle.* »

Cette phrase n'est pas seulement psychologique — c'est une affirmation sur la nature de l'amour en peinture : l'amour est ce qui donne ses couleurs à un monde qui en manque. L'amour de Gloria pour Joseph était la couleur de sa vie à lui. Sans elle, il n'y avait que le charbon.

III. Les lieux comme compositions picturales :

Un peintre ne décrit pas les espaces comme un romancier : il les compose. Chaque lieu dans cette novella a une palette dominante, une lumière directrice. Ces lieux sont les états psychologiques intérieurs des personnages projetés dans l'espace — et plus précisément, les états du deuil de Gloria.

La ferme et le chemin de nuit : clair-obscur

Le chapitre d'ouverture est une composition nocturne digne de Rembrandt ou de Caravage. Des lampadaires discontinus qui éclairent par flashes, une demi-lune comme seule lumière

fixe, des ravins sombres de chaque côté du chemin. C'est une composition en clair-obscur — le personnage avance dans des cercles de lumière séparés par des zones d'obscurité totale. C'est aussi l'image du deuil tel que le vit Gloria : des éclats de mémoire lumineuse séparés par des zones de vide. La ferme est le monde de Joseph — entièrement monochrome, entièrement au charbon.

Le champ de charbon : espace sans couleur

Le champ non irrigué que fréquentent les filles est décrit comme un espace brûlé, sans eau, sans couleur. En termes picturaux c'est une zone de valeurs uniformes — un fond neutre. C'est pour cette raison que les filles s'y sentent en sécurité : cet espace n'exige rien d'elles, ne leur impose pas de ressentir. C'est la zone de neutralité affective que le deuil cherche parfois comme refuge. Mais c'est aussi dans ce champ qu'Émilie vit ses visions les plus terrifiantes — la branche gigantesque comparable à un immense crayon de charbon. La haine ne peut pas se reposer longtemps dans le vide ; elle est rattrapée par l'image du monde qu'elle hait.

Le voyage d'Amélie : palette impressionniste

Le chapitre V est la seule séquence du livre baignée de lumière naturelle et de couleur. Les herbes jaune pomme, les pâquerettes, violettes, tulipes, l'odeur enivrante — c'est une composition en plein air qui évoque délibérément la peinture impressionniste. Que ce soit Amélie — l'amour de Gloria — qui traverse cet espace n'est pas un hasard. L'impressionnisme est la peinture du ressenti immédiat, de la sensation pure, de la couleur comme émotion directe. L'amour perçoit le monde comme un impressionniste perçoit la lumière : sans filtre, dans l'instant.

La maison de Gloria : atelier du peintre et destination du deuil

La maison où Amélie rencontre sa mère est décrite avec des tableaux aux murs, un chevalet, des pots de peinture. C'est littéralement un atelier de peintre — et c'est la destination finale du voyage. L'amour (Amélie) marche vers la maison de Gloria comme un sentiment rentre chez soi. En y déposant la bague de Joseph, elle accomplit un acte de deuil : elle restitue à la vivante l'objet du mort. Et Gloria le reprend avec une précision « effrayante » — parce qu'elle ne l'a jamais vraiment lâché.

IV. Architecture du récit : une structure en spirale de deuil :

La forme comme sens

Le livre ne suit pas une progression linéaire classique. Il avance en spirale, revenant sans cesse sur les mêmes motifs — le vent, le charbon, la nuit, les couleurs, la chanson — mais à chaque retour avec une couche de sens supplémentaire. Cette structure mime l'épigraphe : l'oubli comme temps qui claudique plutôt que marche droit. C'est aussi la structure du deuil : on revient sur les mêmes douleurs, on superpose les couches de compréhension, on laisse sécher et on revient encore.

Les six chapitres forment une architecture symétrique dont le centre de gravité réel est Gloria :

— Chapitres I et VI encadrent le récit à la ferme, de nuit puis à l'aube. Entre les deux, Joseph passe de la mutilation silencieuse au discours philosophique — mais ce dernier chapitre est une vision : le mort qui s'explique à la haine avant de marcher vers l'oubli.

— Chapitres II et V sont les chapitres de l'intériorité des émotions : le journal fragmenté de Gloria (ses affects qui débattent entre eux) fait écho au voyage d'Amélie et à sa rencontre avec la source — Gloria elle-même.

— Chapitres III et IV forment le nœud dramatique : la fuite, les visions, le téléphone — le basculement entre réel et symbolique, le moment où les émotions réalisent qu'elles ne peuvent pas continuer à errer sans retrouver leur origine.

Le journal comme dispositif fracturé

Le journal déchiré du chapitre II n'est pas simplement un procédé narratif : c'est le journal intime de Gloria en deuil, dont les émotions se disputent le récit de sa propre vie. Les pages manquantes, les inscriptions de l'une sur le texte de l'autre, les ratures — tout cela dit que la vérité du deuil ne peut jamais être dite entièrement. Amélie écrit, rêve, doute — c'est l'amour qui cherche à comprendre pourquoi il souffre encore. Émilie efface, biffe, contredit, agit — c'est la haine qui ne supporte pas la contemplation de la douleur.

La dynamique entre les deux sœurs dans ce journal est révélatrice de la tension intérieure d'une personne en deuil : la part aimante qui veut se souvenir, et la part blessée qui veut oublier et aller de l'avant. Ces deux forces cohabitent dans le même carnet parce qu'elles cohabitent dans le même être.

V. Le système symbolique : une cosmologie picturale :

La hache et les doigts : geste du peintre inversé

Le geste de Joseph au chapitre I est l'acte le plus violent et le plus chargé du livre. Lu par un peintre, il prend une dimension supplémentaire : Joseph se tranche les doigts de la main droite — la main qui tient le pinceau, le fusain, la pierre noire. C'est la main de l'artiste qu'il ampute.

Mais sous l'angle du deuil de Gloria, ce geste acquiert un sens différent. Les doigts ne sont pas jetés — ils sont récupérés, conservés dans un sac en cuir, transportés avec soin par ses propres émotions. Ce sont des reliques. Et la bague sur l'annulaire coupé — l'annulaire, le doigt de l'alliance — est la clé de l'identité de Gloria. Joseph a littéralement offert à ses émotions (ses filles) la preuve tangible de leur lien à elle : le doigt qui portait le serment.

Le mouchoir blanc que Joseph enveloppe autour de sa main est d'autant plus symbolique : c'est le mouchoir immaculé de son ancien patron — l'humiliation professionnelle —

transformé en linceul, en toile vierge teinte de rouge. C'est la première couleur que voit Émilía, la seule qu'elle verra jamais : le rouge de la douleur que Gloria a portée.

Les couleurs : une palette psychologique du deuil

La distribution des couleurs est rigoureusement pensée. Émilía ne voit pas les couleurs qu'Amélie perçoit — cette cécité chromatique est à la fois une métaphore de la haine et une réalité du deuil : la haine voit la blessure partout et nulle part la lumière.

Couleur	Porteur	Signification (relue par le prisme de Gloria)	Accès
Noir / charbon	Joseph (mort), Émilía	Le monde disparu de Joseph — la haine de Gloria pour ce monde — mais aussi la matière première de tout art	Les deux sœurs
Rouge	Le sang, la cicatrice d'Émilía	Seule couleur perçue par la haine — la blessure que Gloria porte de sa relation avec Joseph	Émilía uniquement
Bleu	Amélie, le papillon machaon	L'amour de Gloria pour Joseph — sa couleur préférée selon elle-même	Amélie uniquement
Jaune / or	Les champs du voyage d'Amélie, le machaon	La joie que cet amour peut encore générer malgré la mort	Amélie uniquement
Arc-en-ciel	Autour d'Amélie au ch. IV	La plénitude de l'amour — toutes les émotions positives réunies	Amélie uniquement
Blanc	Le mouchoir, les yeux du père	La toile vierge avant la couleur — l'absence, la mort	Les deux sœurs
Noir et blanc	Le tableau de Joseph au fusain	Le monde de Joseph tel qu'il était — attend la main d'Amélie (l'amour de Gloria) pour prendre vie	Joseph / transition

La progression de la palette suit l'arc narratif du deuil : on commence dans le noir et blanc (la mort, le charbon, la nuit) pour finir dans la lumière colorée (le voyage, l'atelier de Gloria). C'est le trajet d'une personne en deuil qui, lentement, réapprend à voir les couleurs du monde.

L'escargot en bois de hêtre : objet de transmission

L'escargot en bois fabriqué par Joseph est l'objet qui traverse tout le récit. Émilía l'emporte dans sa fuite, Amélie le remet à Gloria, qui le dépose près de la tabatière de Joseph. C'est l'objet artisanal par excellence — fait à la main, en matière naturelle, à la fois lent et durable. Il circule de la mort vers la vie, du père vers la mère, de la haine vers l'amour. Sa lenteur (la nature de l'escargot) est la vitesse du deuil : on ne guérit pas vite. On avance à l'allure de ce que l'on porte.

Daisy Bell : la première voix numérique comme émotion sans corps

La chanson de Harry Dacre (1892) traverse le récit comme un leitmotiv. La note finale rappelle qu'elle fut la première chanson interprétée par une voix numérique (IBM, 1961) — première fois qu'une machine chantait. Dans un récit sur la frontière entre le vivant et l'émotionnel, entre le réel et le symbolique, ce choix est un geste métatextuel : Émilie et Amélie sont-elles humaines ou sont-elles des créations, comme une voix numérique simulant l'humain ? Entièrement vraies dans leur expression, et pourtant générées par autre chose qu'elles-mêmes.

Quand la chanson appelle les filles par le téléphone, quand elle murmure dans le désert après la tempête, quand elle sort de la bouche d'Amélie transformée, c'est Joseph mort qui continue de hanter Gloria via ses émotions. Les morts ne disparaissent pas — ils persistent dans ce que nous ressentons encore pour eux, dans ces voix intérieures qui chantent dans nos déserts intimes.

Les paroles originales parlent d'un amour proposant de partager une bicyclette — image du tandem, de la coopération, du mouvement partagé. C'est exactement ce que Joseph cherchait avec Gloria, avec ses filles : être dans un tandem que personne ne percevait. La chanson est aussi la métaphore du duo artiste / œuvre : l'un pédalerait, l'autre tiendrait le guidon.

VI. Les personnages comme système philosophique et pictural :

Joseph : l'artiste qui ne peut plus créer

Joseph est une figure profondément camusienne — et, sous l'angle du peintre, une figure de l'artiste épuisé. Son monologue du chapitre VI décrit un processus en plusieurs étapes : l'homme change intérieurement, garde ces changements pour lui, attend que le monde le perçoive, le monde ne voit rien, il se referme encore plus, le physique se dégrade, un geste absurde explose.

Ce processus est aussi celui d'un artiste dont l'œuvre ne trouve pas de public. Joseph a peint un tableau — son monde, sa vie — et personne ne l'a vraiment regardé. La mutilation des doigts est l'acte final d'un artiste qui renonce : je ne créerai plus, je vous donne ce qui me permettait de créer. Et ces doigts, portant l'anneau de Gloria, sont littéralement offerts à ses propres émotions — à l'amour et à la haine qu'il a générés chez elle.

Sa métaphore de la boîte de Pandore est particulièrement forte lue sous cet angle : dans le mythe, la boîte contient les maux du monde — mais aussi l'espoir. Joseph dit que ses filles sont cette boîte : les émotions incontrôlées de Gloria, ses œuvres non voulues. Tout artiste connaît ce paradoxe : ses créations lui échappent et deviennent indépendantes de lui.

Émilie et Amélie : la haine et l'amour de Gloria pour Joseph

La révélation du chapitre V — les filles ne sont pas des enfants réelles mais les émotions de Gloria envers son mari défunt — repose sur un paradoxe que seul un artiste pouvait concevoir. Les émotions ont-elles une existence autonome ? Peuvent-elles souffrir, grandir,

vieillir ? Pour un peintre, la question est familière : les couleurs ont-elles une existence propre ou n'existent-elles que dans le regard qui les perçoit ?

Amélie (Amour) : elle cherche à relier, à embellir. Sous ses doigts, le tableau noir et blanc prend des couleurs. Elle est créatrice par nature — c'est la main du peintre qui donne vie à l'œuvre. Elle voit ce que la haine ne peut pas voir : la beauté du monde de Joseph malgré tout.

Émilia (Haine) : elle agit, tranche, décide. C'est elle qui dégage la hache, récupère les doigts, claque la porte. Elle est efficace mais aveugle à la nuance — c'est la structure sans la couleur, le dessin sans la peinture. Elle ne voit que le rouge : la blessure.

La cécité aux couleurs d'Émilia prend un sens précis : la haine est aveugle à la beauté. Ce n'est pas un manque de sensibilité — c'est la nature même de cet affect quand il n'est pas résolu. Elle voit la douleur partout et nulle part la lumière. Ce n'est pas qu'elle soit mauvaise au sens moral : c'est qu'elle est une émotion incomplète, qui n'a pas encore trouvé sa résolution dans la compréhension.

Ensemble, elles forment une personne entière en deuil : le dessin et la couleur, la structure et la vie, la haine et l'amour. Séparées, elles ne sont que la moitié d'une toile.

Gloria : l'artiste accomplie, la vivante au centre de tout

Gloria n'apparaît que dans les derniers chapitres, mais elle hante tout le récit — dans la lettre signée « Ta Gitane », dans la bague, dans la chanson. Elle est la figure du mystère maternel, de la vérité cachée. Et elle est l'artiste la plus accomplie du livre : celle qui maîtrise la peinture à l'huile, le médium le plus riche et le plus complexe.

Sa relation à la peinture est la clé de son personnage : elle vit entourée de tableaux, dispose d'un chevalet, de pots de couleurs. La scène où elle montre à Amélie le tableau noir et blanc et l'invite à le toucher pour le colorer est une leçon de peinture autant qu'une révélation métaphysique. Elle apprend à son émotion-amour que la couleur ne vient pas de l'extérieur — elle vient du contact, du geste, de la présence.

Sa phrase la plus troublante — « sans ta sœur et toi nous serions meilleurs » — est celle d'une femme en deuil qui reconnaît que ses propres émotions l'ont alourdie, lui ont échappé, sont devenues autonomes et parfois douloureuses. Toute personne en deuil profond connaît ce paradoxe : les émotions qu'on ressent pour le mort finissent par sembler plus réelles que le mort lui-même.

VII. Le voyage initiatique comme retour des émotions vers leur source :

Le chapitre V, relu sous l'angle du deuil de Gloria, n'est plus seulement un voyage initiatique classique : c'est le trajet que fait l'amour d'une femme pour retrouver la femme elle-même. Amélie marche vers la maison de Gloria comme un sentiment rentre chez soi.

L'épreuve du rêve : le deuil dans toute sa complexité

Amélie rencontre son père sous forme d'ours — animal protecteur — qui lui transmet à la fois réconfort et reproche. C'est le rêve de Gloria sur Joseph : l'ours qui la félicite puis l'accuse de l'avoir oublié. Le mort dans le deuil n'est jamais simple — il oscille entre tendresse et culpabilité, entre le sourire réconfortant et le reproche de la survie. Gloria, en continuant à vivre et à peindre, porte cette tension. Et c'est Amélie qui la porte pour elle.

La louve qui devient papillon : la peur qui se transforme

La louve qui se métamorphose en papillon bleu est une transformation picturale pure — changement de forme, de couleur, de texture. La peur devient beauté. Et le papillon dit : « ce n'est que moi Amélie ». C'est l'amour qui se reconnaît lui-même après avoir cru voir un prédateur. C'est Gloria qui réalise que ce qu'elle craignait en aimant Joseph — la vulnérabilité, la perte — était déjà de l'amour. La même chose, vue différemment.

La rencontre avec Gloria : le retour dans le corps

Amélie repart avec une vérité à transmettre — et sans la bague du père, qu'elle a déposée dans la maison de Gloria. Elle a laissé l'objet de mémoire pour recevoir la connaissance. Ce n'est pas un transfert d'objet : c'est une émotion qui retourne dans le corps qui l'a générée. La bague — preuve matérielle de l'amour — est restituée à la vivante parce que c'est elle qui la porte encore.

Du côté d'Émilia, le retour vers la ferme — vers le souvenir de Joseph — est la haine qui ne peut pas ne pas revenir à sa source. On ne guérit pas de la haine en la fuyant ; on la guérit en l'écoutant s'expliquer. Le monologue du chapitre VI, où Joseph décrit le processus de l'être invisible aux autres, est adressé à Émilia précisément parce qu'elle est la haine qui doit comprendre. Une compréhension ne dissoudra pas la haine ; mais elle lui rend son humanité.

VIII. Les silences du texte :

La mère structurellement différée : le centre qu'on ne voit pas encore

Les filles n'évoquent presque pas leur mère dans leur journal. Ce silence n'est pas anodin — elles ne peuvent pas la nommer parce qu'elles sont ses émotions. On ne peut pas voir depuis l'intérieur ce dont on fait partie. En termes picturaux : une couleur ne peut pas se voir elle-même — elle n'existe que dans le regard extérieur qui la contemple. C'est pourquoi Gloria ne peut apparaître qu'à la fin du voyage : il fallait que ses émotions voyagent jusqu'à elle pour que la rencontre soit possible.

La cause de la séparation entre Joseph et Gloria

Le livre ne la donne jamais explicitement. On comprend qu'il y a eu une relation intense, une déchirure, un deuil mutuel. Mais les circonstances restent dans les pages arrachées du journal — littéralement et symboliquement soustraites au lecteur. C'est la zone de la toile que

le peintre a grattée, dont il ne reste qu'une trace. Et c'est peut-être la lacune la plus honnête du livre : les raisons profondes d'une rupture ne s'expliquent jamais entièrement.

La nature exacte du monde

La ferme existe-t-elle dans notre réalité ? Avec ses champs de charbon, ses jets d'eau mécaniques, ses insectes lumineux sans couleur, elle ressemble à un monde post-quelque chose. Cette ambiguïté géographique et temporelle est celle d'un tableau abstrait : on reconnaît des formes — une maison, des champs, une nuit — mais le contexte global reste indéterminé. C'est voulu. Le deuil aussi est un monde à part : reconnaissable dans ses formes, mais fonctionnant selon des règles que ceux qui n'y sont pas ne peuvent pas tout à fait comprendre.

IX. La question de la coopération :

Un passage souvent sous-estimé est le monologue de Joseph sur le chemin du retour, au chapitre I, où il médite sur la compétition et la coopération dans la nature : « Ce sont les stratégies de coopération qui permettent aux organismes de s'adapter à tous les changements de leur environnement. »

Cette réflexion est le programme secret du livre. Joseph croyait au tandem — comme dans Daisy Bell — à la collaboration entre les êtres. Ce qu'il a vécu à La Braise, dans son mariage, dans sa paternité, c'est l'échec répété de cette coopération. Il a voulu être vu dans ses changements intérieurs ; il ne l'a pas été. Il a voulu que Gloria reste ; elle est partie. Il a voulu que ses émotions le rejoignent ; elles ont dû parcourir un long voyage pour retrouver leur source.

Cette tension innerve tout le récit : l'homme contre son patron, Emilia contre Amélie dans le journal, les émotions contre la raison, le fusain contre la couleur. Partout, la coopération souhaitée échoue — sauf dans l'ultime moment entre le père et sa fille (sa haine) sur le perron, regardant ensemble le soleil se lever pour la dernière fois. C'est la coopération de la fin : non pas celle qui construit, mais celle qui permet de partir.

X. L'oubli comme destination, non comme perte :

La conclusion du livre renverse l'épigraphe. L'oubli, présenté au début comme une terreur — perdre les souvenirs sacrés — est montré à la fin comme une libération sereine. Joseph marche vers l'oubli non pas comme vers la mort mais comme vers un espace où la dualité s'efface.

Pour un peintre, l'oubli a un sens technique particulier : c'est le moment où l'œuvre est terminée, où on la laisse partir, où on cesse de la regarder et de vouloir la modifier. L'oubli de l'œuvre est la condition de son existence autonome. Joseph, en marchant vers l'oubli, libère ses filles — ses œuvres, les émotions de Gloria — pour qu'elles deviennent ce qu'elles doivent être sans lui.

Mais relu par le prisme du deuil de Gloria, l'oubli prend un sens supplémentaire : c'est le moment où une personne en deuil accepte de laisser partir le mort. Non pas l'oublier au sens de l'effacer — mais le laisser marcher vers son propre espace, sans le retenir dans la douleur. Gloria ne peut pas guérir tant que ses émotions pour Joseph errent dans les champs de charbon. Le voyage d'Amélie et d'Émilia, leur retour vers elle et vers lui, est le commencement de cet oubli-là : non la perte, mais la paix.

Ce glissement est la résolution philosophique du livre : la souffrance de Joseph venait de vouloir être vu, mémorisé, reconnu. L'oubli libère de cette attente. Dans l'oubli, il n'y a plus besoin d'être compris — il y a seulement l'instant. Et pour Gloria, l'oubli est le moment où elle cessera de porter ses émotions pour Joseph comme deux enfants qu'elle n'a pas voulus — et où elle pourra simplement les habiter, calmement, comme une palette reposée.

Conclusion :

Dans les yeux de notre père est une œuvre doublement lisible : comme texte littéraire, comme acte pictural. Ses maladroites stylistiques — certaines répétitions, des transitions parfois abruptes — ne cachent pas l'ambition réelle du projet : construire une cosmologie symbolique personnelle où les émotions ont un corps, où les parents deviennent des mythes, et où l'oubli est une forme de grâce.

Mais c'est la dimension picturale et la clé ontologique — Joseph mort, Gloria vivante — qui lui donnent leur cohérence la plus profonde. Chaque choix d'écriture recèle un choix pictural et psychologique : le charbon est le monde intérieur de Joseph, les couleurs sont le monde intérieur de Gloria. Émilia et Amélie ne sont pas des enfants : elles sont les émotions qu'une femme vivante porte encore pour un homme mort. Et leur voyage — de la ferme de charbon vers l'atelier de couleur — est le trajet du deuil lui-même : lent, non linéaire, peuplé de visions et de tempêtes, mais aboutissant à une rencontre avec soi.

Le téléphone à cadran cloué sur son poteau au milieu des champs — vieux objet du XIXe siècle, anachronique, en dehors du temps — est l'image la plus juste du livre. C'est le moyen par lequel les émotions communiquent avec leur source. C'est la ligne directe entre ce qu'on ressent et ce qu'on est. Et quand Amélie compose le « 1530 » pour appeler Émilia, c'est Gloria qui, finalement, se parle à elle-même.

La phrase finale qu'Émilia formule en regardant son père éclairé par le soleil levant est la plus belle du livre — et la clé de tout :

« Dans les yeux de notre père il y a du charbon et au milieu s'est forgé un cristal brillant, dans les yeux de notre mère il y a des couleurs remplies de mille feux. »

Ce n'est pas malgré la souffrance que quelque chose de précieux existe. C'est à cause d'elle. Le charbon sous pression devient diamant. Le fusain brut, sous la main du peintre, devient œuvre. Et cette novella elle-même — avec ses fragments, ses pages déchirées, ses murmures de Daisy Bell et ses couleurs que seule Amélie peut voir — est ce cristal que Gloria a forgé en portant ses émotions assez longtemps pour qu'elles aient une histoire à raconter.