

**« TOUT CECI DOIT ÊTRE CONSIDÉRÉ COMME DIT
PAR UN PERSONNAGE DE ROMAN ».
PHILIPPE FOREST : ÉCRIRE ET THÉORISER
LE ROMAN D'UNE VIE**

Despina JDERU¹ 

*Article history: Received 6 January 2025; Revised 3 March 2025; Accepted 9 March 2025;
Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.*

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *“All this Must be Considered as Said by a Character in a Novel”. Philippe Forest: Writing and Theorising the Novel of a Lifetime.* The aim of our contribution is to analyse Philippe Forest’s theoretical discourse in the light of a reflection on the transformations undergone by the contemporary novel in the face of the experience of loss and death of others. Our paper focuses on Forest’s innovative positions and on the objections he raises to the evidence regarding the novelization of the experience of mourning. At the same time, we seek to emphasize the peculiarities of the construction of the same character that runs through all Philippe Forest’s novels of mourning, namely that of the grieving father, who is reformulated each time to express mourning in a different and renewed way.

Keywords: *grief writing, contemporary French novel, bereavement, denial*

REZUMAT. *„Toate acestea trebuie privite ca fiind spuse de un personaj de roman”. Philippe Forest: scrierea și teoretizarea romanului unei vieți.* Miza articolului este de a analiza discursul teoretic al lui Philippe Forest în lumina unei reflecții asupra transformărilor suferite de romanul contemporan confruntat

¹ **Despina JDERU** est docteure en littérature française et théorie littéraire avec une thèse qui porte sur l’imaginaire du deuil dans la littérature française de l’extrême-contemporain, ayant poursuivi ses recherches à l’Université de Bucarest en Roumanie et à l’Université de Fribourg en Suisse. Elle est chargée de cours de théorie littéraire à l’Université de Bucarest et travaille, en tant que chercheuse-collaboratrice au Centre national de la recherche scientifique, sur un projet de littérature mondiale. Ses travaux portent notamment sur l’expression du deuil dans la littérature française, la théorie littéraire appliquée à la littérature contemporaine et la littérature mondiale. Courriel : dr.despinajderu@gmail.com.

cu experiența pierderii și morții unei ființe iubite. Articolul își propune să evidențieze atitudinea inovatoare a lui Forest în câmpul literaturii franceze și obiecțiile pe care acesta le ridică în fața provocărilor teoretice privind transformarea experienței doliului în literatură. În același timp, articolul urmărește să sublinieze particularitățile construcției aceluiași personaj care traversează toate romanele de doliu ale lui Philippe Forest, și anume cel al tatălui îndurerat, care este reformulat de fiecare dată pentru a exprima doliul într-un mod diferit, reînnoind astfel spațiul literar.

Cuvinte-cheie: *scriitură de doliu, roman francez contemporan, pierdere, negare*

« Écoutez-moi. J'ai vécu ; j'ai songé. »
(Victor Hugo 2022, 245)

L'œuvre de Philippe Forest, composé de romans, d'essais et de nombreux articles repose sur un maniement novateur et une compréhension particulière du fait littéraire qui interroge les limites du langage et son pouvoir d'exprimer un événement majeur et une expérience de vie ultime, comme celle de la perte d'un enfant. Au cœur de son œuvre se trouve le dessein de conférer une forme littéraire idéale à l'événement de la perte et de trouver la formule la plus adéquate afin d'exprimer le deuil parental dans les plis d'un roman. Sa quête est conjugée en permanence, à l'intérieur de l'espace littéraire, par la recherche d'une attention esthétique au carrefour d'une interrogation des conventions romanesques. C'est ainsi qu'au fil du temps, ce projet a connu différents visages, notamment celui de l'entreprise romanesque rencontrant l'essai ou la réflexion scientifique. Romancier, critique littéraire, universitaire et théoricien de la littérature, spécialiste de James Joyce et de la théorie littéraire des années 60-70, Forest voit son œuvre bouleversée par l'événement traumatique de la perte de sa fille, Pauline, à l'âge de quatre ans, en 1996, lequel lui ouvre le chemin du roman. La disparition tragique de sa fille à cause d'une maladie incurable devient ainsi le point de départ de son devenir-romancier. Son activité académique et intellectuelle est repensée à la lumière de cette nouvelle préoccupation littéraire qui s'impose. Philippe Forest publie son premier roman, *L'enfant éternel*, en 1997 et le deuxième, *Toute la nuit*, en 1999. La citation choisie en exergue du deuxième roman, appartenant à l'écrivaine japonaise Yūko Tsushima, révèle les enjeux de ce récit et de tous ceux qui y suivent : « Dans notre monde, la mort d'un enfant, ou une autre mort aussi cruelle, est devenue une chose oubliée dans notre vie de tous les jours, au point qu'il faille expressément la raconter sous forme de récit » (Forest 2013, 9). La parution de ces deux textes marque l'aube

d'un nouveau genre littéraire, à savoir le récit de deuil, dont l'épanouissement au fil des années demeure remarquable et qui a l'immense mérite de transformer le deuil, malgré son universalité, en une expérience de vie extraordinaire et unique. L'œuvre romanesque de Philippe Forest se distingue à plusieurs égards dans le paysage de la littérature française contemporaine et à ses particularités s'ajoute l'appareil théorique rigoureux qu'il construit en marge de sa propre littérature. Le vécu est articulé par la pensée théorique, ce qui confère à sa création une place singulière et fondamentale dans l'évolution de l'écriture de deuil ces trente dernières années. Nous comprenons l'autothéorie comme l'expression d'une manière plurivalente d'un auteur d'exister dans la littérature qui se caractérise notamment par le brouillage des frontières, et rejoignons la définition que Lauren Fournier confère à ce terme :

Pour décrire la manière de travailler d'un artiste ou d'un écrivain, l'autothéorie semble un terme particulièrement approprié pour les œuvres qui dépassent les catégories de genre et les limites disciplinaires existantes, qui s'épanouissent dans les espaces liminaires entre les catégories, qui révèlent l'enchevêtrement de la recherche et de la création et qui fusionnent des modes apparemment disparates avec de nouveaux effets². (Fournier 2021, n. tr.)

La richesse des formes et le dépassement des genres littéraires traversent l'œuvre de Philippe Forest qui, en proie au langage et à l'expression, cherche à cerner l'expérience du deuil dans chaque roman, récit, essai ou livre académique. Cette ample interrogation prendra des formes très variées et s'étirera sur une durée de vingt ans depuis la publication de son premier roman. Dominique Rabaté définit le deuil comme « une épreuve, la traversée d'un silence, l'engloutissement des signes et du désir » (2005, 5) ; dans le récit français contemporain, ce désir s'avérera double : le désir de traverser le chagrin est accompagné à tout pas par le désir d'écriture et de construction d'un espace littéraire où l'inconnu de l'expérience du deuil soit dissipé sous le pouvoir des mots.

« Un roman me paraissait l'évidence. »

Parmi toutes les formes littéraires, Forest choisit de se consacrer au roman afin de traverser l'insoutenable expérience de la mort d'un être aimé et

² « As a way of describing an artist's or writer's way of working, autotheory seems a particularly appropriate term for works that exceed existing genre categories and disciplinary bounds, that flourish in the liminal spaces between categories, that reveal the entanglement of research and creation, and that fuse seemingly disparate modes to fresh effects » (Fournier 2021). Toutes les traductions des citations de Lauren Fournier nous appartiennent.

de cerner une souffrance atroce, choix qu'il considère être l'outil le plus efficace pour sonder les profondeurs et les limites de la mort : « Le roman nous prend par la main et nous conduit très près du point lumineux qui nous aveugle » (Forest 1998, 160). Néanmoins, les frontières du traumatisme sont insondables, mais il ne cessera pas de reformuler ses propos et de dénoncer la banalité qui rejoint l'impératif du geste d'écriture dans ce contexte existentiel extrême : « Je ne sais plus très bien quelle folie m'a pris lorsque je me suis mis à écrire. En quatre ou cinq semaines j'avais fini mon premier roman. *L'enfant éternel* a paru en janvier 1997. Sept mois seulement avaient passé depuis la mort de Pauline. Il n'était pas encore sous presse que j'avais commencé un deuxième livre. *Toute la nuit* a été publié en mars 1999. Je ne pouvais plus m'arrêter » (Forest 2008, 151). Le premier roman déclenche une obligation à laquelle l'auteur ne peut pas se soustraire : « Des livres sur la mort, il en paraît par dizaines tous les mois. Rien n'est plus commun. Le deuil oblige à dire. Auteur ou lecteur, on cherche des mots, car ils sont pour le disparu la seule obole pensable » (Forest 1998, 191). Répondre à la question du deuil devient dès lors une obligation à laquelle l'auteur doit réagir, et c'est ainsi que l'écriture de son deuxième roman prend la forme d'un sauvetage, certes « un sauvetage inutile dans le désastre du temps » (Forest 1998, 227), mais qui s'avère incontournable :

Alors, malgré moi, je suis sorti du noir. J'ai cessé de dormir. Je me réveillais plusieurs fois chaque nuit. J'étais pris dans le scintillement de ces songes microscopiques qui, tous, ne me rendaient pas Pauline mais qui, tous, me parlaient de son absence. J'ai décidé de penser que tel était le signal qu'elle m'adressait, et j'ai écrit le roman qui commence ainsi. (Forest 2013, 17-18)

Bien que réécrit indéfiniment, l'évènement ne trouve pas sa forme littéraire idéale, le discours ne s'arrête jamais, comme dans un ruban de Möbius, l'auteur repart et revient au même endroit, à savoir à l'évènement de la mort qui déclenche le deuil. Il interroge ainsi, à travers l'écriture multiple d'une même expérience et sous diverses formules littéraires, la métamorphose à laquelle il est assujéti en tant que père endeuillé sous l'incidence de la littérature. La réponse à cette question semble être, encore une fois, la futilité de toute approche narrative. L'écriture devient un outil de combattre le temps, de refuser le glissement subtil de la souffrance atroce du sujet endeuillé en une temporalité qui rend la vie supportable. Par l'acte d'écriture qui continue sempiternellement, Forest fait opposition à la mobilité du temps, parce que ce dernier dissipe l'émotion et en son absence, le deuil touche à sa fin, devenant un acte de haute trahison :

Le roman est révélation du Temps, dans le Temps. Je suis, j'aurai été... Le présent vécu s'habite par le détour de langue d'un futur antérieur inventé. Dans le temps, naître, vivre, mourir... La pointe la plus aiguë du sensible touche l'instant. Pour

cette raison, le roman est toujours enquête menée sur la modalité biologique propre de notre surgissement bref dans le temps. Car ce dernier, nous ne le percevons pas d'abord dans son abstraction blanche de concept ou dans la grâce offerte de l'instant. Il vient à nous sous la forme d'un devenir lourd d'organes. (Forest 1998, 138)

La traversée du deuil est conjuguée par le défi d'un temps unique qui s'installe et que Jean-Michel Espitalier dénonce comme « fantomatique » (2018, 67) et Camille de Toledo comme « absurde » et « amnésique » (2020, 10) puisqu'il est impensable et contient en sa chronologie à la fois la mort de l'être aimé et le moment d'un éloignement douloureux que le passage du temps engendre naturellement. Pour Forest, ce nouveau temps frappe également par l'absurdité de la vérité qu'il contient et qui touche à la durée trop courte de l'existence de l'être aimé et perdu :

Un corps grandit dans la matrice impensable d'un ventre. Un jour, il fait surface dans la durée commune puis il vit sa vie de corps, jour après jour. Un autre jour vient, on lui ferme les yeux, on le descend dans la terre dont on nous dit que silencieusement elle accomplit son travail à l'envers, défaisant les chairs, libérant les os, soufflant enfin toute cette poussière d'être. Les deux événements font la rime. La mort est ce par quoi nous découvrons le temps. L'anticipation de cet instant est ce par quoi prend forme sous nos yeux la conscience que nous avons d'exister. (Forest 1998, 139)

L'écriture s'empare de ce temps pour l'arrêter et pour le manier afin de permettre aux endeuillés un retour en arrière qui rendrait possible la survie des disparus. Elle permet au narrateur de reconstruire un Temps plurivalent par ses multiples dimensions, à savoir le temps vécu, le temps narratif, le temps qui aurait pu être et le temps de maladie. Les dislocations sont signalées partout et elles contribuent à décrire l'impossibilité d'une continuation et d'une mise en ordre. Cette tâche insoutenable à laquelle l'auteur s'adonne, celle de chercher dans les plis de l'espace littéraire une expression dont la fidélité rencontre l'atrocité de sa perte, est comprise comme une impuissance d'agir autrement que par l'écriture. Si « dans le travail du deuil, ce n'est pas la douleur qui travaille : elle veille » (1980, 88) comme le note Maurice Blanchot, ce nouveau temps, que seul le roman est susceptible de cerner et assimiler, porte dans sa fibre une constellation d'émotions extrêmes que le roman fait transparaitre et qui se résument à la terreur de l'oubli. La réécriture de l'événement de la mort, ayant comme objectif de continuer le temps du deuil doté d'un présent encore en mouvement, s'impose à l'auteur qui réalise le seul pouvoir de l'écriture, à savoir celui d'empêcher l'installation du passé par le biais de la répétition :

« C'est pourquoi il faut un second roman qui rende le premier au présent, qui ne l'abandonne pas au passé » (Forest 2013, 209). Les romans écrits, et notamment *Toute la nuit*, contiennent dans leur consistance l'autothéorie que l'auteur fabrique à l'égard de son écriture, comprise par Lauren Fournier comme un engagement littéraire et critique. Celui-ci prend, dans le cas de Forest, la forme d'une méfiance envers l'écriture qui en dépit de son inefficacité d'apaiser la souffrance révélera l'enjeu principal de son œuvre, à savoir une quête esthétique.

Les œuvres autothéoriques évoluent entre la théorie et la philosophie – ces discours maîtres, avec leur statut de modes intellectuellement rigoureux et critiques qui prospèrent, le plus souvent, dans des contextes académiques et para-académiques – et l'expérientiel et l'incarné³. (Fournier 2021)

Par une double voix, celle de l'épouse et du mari, les deux représentant les parents endeuillés, l'espace littéraire qu'il construit témoigne de sa propre légitimité :

Elle : Cela devient ton unique obsession et plus elle grandit, plus elle prend la place de ton chagrin.

Lui : Elle ne prend pas la place de mon chagrin. Mon chagrin prend la forme de cette obsession, c'est différent. (Forest 2013, 209)

La particularité de son écriture peut être localisée à plus d'un titre dans la relation tensionnée qu'elle entretient avec la réalité. Le mot écrit se substitue à la parole et à la tentative de briser l'indicible du deuil il préfère l'expression écrite toujours en quête de soi-même. Afin d'aboutir à son projet, il plonge dans le silence :

Elle : Quand nous sommes ensemble, nous faisons semblant de vivre, puis tu retournes à ton livre. Et plus tu écris, plus tu crois que tu as le droit de te taire.

Lui : Je me tais parce qu'il n'y a rien à dire. (Forest 2013, 209)

La chronologie de l'espace narratif se confond à la réalité du couple qui se trouve sous l'emprise totale de l'écriture de deuil substituant au travail de deuil le travail d'écriture et obscurcissant l'avenir.

³ « Autotheoretical works move between theory and philosophy – these master discourses, with their status as intellectually rigorous and critical modes that thrive, most often, in academic and para-academic contexts – and the experiential and embodied. » (Fournier 2021)

« TOUT CECI DOIT ÊTRE CONSIDÉRÉ COMME DIT PAR UN PERSONNAGE DE ROMAN » ...

Elle : Les rêves que tu rêves tout seul te regardent. Ils ne me concernent pas. Tu peux écrire ce que tu veux. Mais en même temps c'est sans réelle importance. Ce que je voudrais savoir, c'est où notre histoire nous emmène, vers où nous allons.

Lui : J'essaie de l'expliquer dans le livre.

Elle : Je ne te parle pas du livre, mais de la réalité. (Forest 2013, 209)

Les dissensions surgies entre la réalité et l'espace du roman jettent une nouvelle lumière sur le rôle fondamental que l'écriture remplit dans la traversée du deuil. De surcroît, cette lutte acharnée contre le Temps se profile comme une réponse fournie à la dissipation des émotions. L'écriture se donne comme dessein de remettre à plus tard l'assimilation de la perte par une instrumentalisation du temps. Dans son *Journal de deuil*, Roland Barthes note les idées suivantes sur le temps, auxquelles Forest fait souvent référence : « On dit (me dit Mme Panzera) : le Temps apaise le deuil – Non, le Temps ne fait rien passer ; il fait passer seulement l'émotivité du deuil » (Barthes 2009, 111). La « fictionnalisation » de l'événement du deuil côtoie l'expérience de l'oubli que l'écriture rend possible et l'accélère par l'institution d'un temps immobile. Afin de ne pas permettre un tel oubli, Forest confie, malgré sa méfiance, son expérience aux mots. Philippe Forest fait l'aveu de cette impossibilité de résister à la tentation de l'écriture qui réside dans la recherche sans résolution d'une manière de dire le deuil, dans son essai *Tous les enfants sauf un* :

J'étais entré dans un roman qui n'avait pas de fin. Même les essais que j'ai publiés en constituaient aussi des chapitres. De la façon en apparence la plus impersonnelle, ils traitaient de littérature, d'art ou de philosophie. Mais, en vérité, ils racontaient encore mon histoire. J'ai eu l'impression d'être arrivé au bout de tout. Alors, pour voir, j'ai essayé une dernière fois sans plus croire du tout à ce que je faisais. (Forest 2008, 152)

La reprise de l'événement du deuil s'impose sempiternellement dans l'œuvre de Forest qui est toujours en quête d'une nouvelle forme littéraire mais également d'inédites perspectives narratives par le biais desquelles il peut reformuler la question du deuil.

Dans ces dispositions, j'ai écrit *Sarinagara*, qui a paru à l'automne 2004. Et il y a eu ensuite un autre roman encore que j'ai longtemps hésité à laisser publier. Et cet essai maintenant. Chaque livre nouveau, je l'écrivais pour qu'il fût le dernier et que je me retrouve, après lui, quitte de tout. Je n'ai pas changé d'idée. J'écris toujours afin de pouvoir cesser de le faire. Mais je n'y parviens pas. (Forest 2008, 125)

L'existence d'un roman « sans fin » éclaire l'infinie question du deuil que la littérature n'arrive pas à épuiser, tout comme l'ampleur de cette expérience dénoncée à maintes reprises comme étant invivable. Ainsi, par la reformulation de la dimension littéraire qui accueille l'expérience atroce du deuil, la littérature rejoue la nature de l'évènement de la perte en transformant sa banalité dans un événement hors du commun, extraordinaire. La littérature devient dans ce cas « un piège » (Forest 2008, 151) et « une manie un peu mélancolique » (Forest 2008, 154). Nonobstant, l'écriture ne répond pas à la question du deuil.

« La vraie littérature ne répare rien du désastre de vivre. »

Le noyau de la littérature de Philippe Forest semble être « une pensée négative » de l'œuvre en raison d'une poétique particulière de la négation qu'il mobilise dans la tectonique de ses écrits. Le syntagme appartient à Alexandre Gefen qui signale son existence dans le cas de Philippe Forest : « Mais on y trouvera chez lui l'obsession d'une pensée négative de l'œuvre, refusant tout espoir de guérison ou de consolation » (Gefen 2017, 138). Philippe Forest se distingue dans le champ de la littérature française contemporaine et notamment dans celui du récit de deuil par sa posture particulière quant à l'efficacité de l'écriture face au deuil et à la mort d'un proche. Il remet en question, en théorisant sa propre littérature, les valeurs thérapeutiques de l'écriture contemporaine. Cette révision des pouvoirs de l'écriture vient explorer et exprimer une curiosité de nature narratologique qui s'attache à brouiller les frontières entre fait et fiction aboutissant à une interrogation profonde et novatrice de la littérature. Néanmoins, malgré l'inutilité de confier aux mots sa souffrance atroce, l'auteur ne cessera pas d'écrire : « Je crois que c'est la curiosité qui m'a poussé de nouveau vers les mots. Je continuais à ne pas croire que l'écriture (fondamentalement) puisse sauver (dans le réel) qui que ce soit de quoi que ce soit » (Forest 2013, 120). La nature paradoxale de l'impératif d'écrire le deuil passe par une attitude tensionnée face à la tâche qui s'impose à l'auteur en tant qu'être endeuillé et qui se traduit par une haine de la littérature. C'est ainsi que le refus du dernier mot semble s'accompagner d'une antipathie que le narrateur développe envers la littérature, le langage, la transformation du deuil en fiction, vue comme un processus d'assumer la médiocrité. Finalement, l'acte d'écrire devient un signe de banalité :

Écrire n'avait certainement rien de glorieux. Il y avait un réel déshonneur à passer ainsi dans le camp des mots. Ce choix-là n'avait jamais été offert à Pauline (du moins pas en ces termes confortables). Sa pensée ne nous quittait pas. Quels que soient les signes que je m'imaginai pouvoir lui faire, elle restait

« TOUT CECI DOIT ÊTRE CONSIDÉRÉ COMME DIT PAR UN PERSONNAGE DE ROMAN » ...

sur l'autre berge où rien ne l'intéressait du calcul maniaque des phrases. Dans son agonie immobile, un tuyau de plastique descendait dans sa gorge et la privait de tous les mots dont je jouais en son nom. (Forest 2013, 7)

L'acte d'écriture est accompagné en permanence par une certaine pudeur de l'écrivain qui allie à la souffrance provoquée par le deuil, le sentiment qu'elle ne devrait pas faire l'objet de la littérature.

À mon tour, j'aurais voulu qu'elle me pardonne. J'avais honte du plaisir que me procurait le glissement si aisé des lettres blanches sur la surface bleue de l'écran. Je méprisais la facilité de tout cela. Je m'en voulais de ce mensonge où j'entraînais Alice. Même la certitude de ma propre folie ne me disculpait pas à mes yeux. Une rage froide et inapaisable me donnait la force de poursuivre. Cela n'avait rien d'héroïque ou de grandiose. Le pathétique de la situation provenait de sa modestie, de sa médiocrité. (Forest 2013, 7)

Loin d'être un thème littéraire, le deuil et l'expérience qui en découle hantent l'œuvre de Forest et reviennent dans chaque roman comme une suggestion de la souffrance qui n'est pas épuisée par l'écriture, comme une communication entre les espaces littéraires. Le point de départ de cette interrogation infinie qui devient l'écriture de deuil de Forest est la publication de son premier roman, *L'enfant éternel*, à partir duquel l'écriture accompagnera un travail de deuil infini et impossible. L'espace littéraire de Forest se remarque par la présence d'une autocritique qui vient justifier son écriture et l'expliquer, afin de rendre à l'évidence l'organisation et la cohérence d'une immense entreprise romanesque d'un deuil construit au fil du temps. Il nous signale et expose un mécontentement théorique qui rend le deuil inépuisable : « Je sais bien que j'ai mal dit, j'ai mal fait » (Forest 2008, 9).

En 2004, Forest publie son troisième roman, *Sarinagara*, dont le noyau narratif est le mot japonais « sarinagara » qui signifie « cependant ». Tiré d'un poème célèbre écrit par Kobayashi Issa, « sarinagara » est le dernier mot du poème écrit à la mort de son fils unique. Forest essaye de percevoir la signification de ce mot qui laisse suspendu dans le texte une hypothèse improbable pour l'auteur français. Si le poème déploie la futilité de l'existence et l'atrocité du deuil, le vide de ceux qui ont survécu à la perte d'un enfant, la fin projette l'espoir d'une continuité dans le temps. L'histoire réunit trois personnages, le poète Kobayashi Issa, maître de l'art du haïku, Natsume Sōseki, l'écrivain qui est considéré le fondateur du roman japonais moderne, et Yamahata Yosuke connu notamment pour avoir été le premier à photographier le désastre de Nagasaki. Ces trois personnages sont hantés par la mort et la perte d'un être aimé, et si la présence de Yamahata Yosuke symbolise le statut

de la photographie et du souvenir dans l'édifice de la mémoire, la présence de Kobayashi Issa et de Natsume Sōseki renvoie explicitement au statut du père qui a perdu un enfant. Dans l'« Avant-propos » de son roman, Forest s'explique :

Je voulais changer d'espace, pas pour me délivrer de ma peine mais pour en éprouver ailleurs et autrement l'inépuisable et pathétique profondeur. J'ai donc écrit ce roman. Je l'ai fait au hasard : comme on s'enfonce dans un rêve. Je voulais m'en aller, tout laisser derrière moi, tourner le dos au monde où j'avais vécu. Je pensais que n'importe quel récit me délivrerait, me conduisant loin de moi. (Forest 2004, 3)

Cinq ans après la disparition de sa fille, Philippe Forest voyage au Japon afin de s'éloigner de son histoire et de ce besoin d'écrire toujours et à jamais le deuil, à la recherche d'un thème littéraire innovateur. Mais le roman japonais qu'il propose revient à ce thème, en faisant preuve du fait que le deuil est dépourvu d'une dimension spatio-temporelle. Forest associe son deuil au silence que l'écriture est la seule à pouvoir faire entendre et percer :

Il y a ce silence où tout bascule. Et le roman ne parvient à traduire ce silence qu'à la condition de le trahir aussi. C'est pourquoi j'ai continué à écrire. Non pas par calcul littéraire ou par fascination morbide comme on me soupçonne parfois de l'avoir fait. Mais simplement dans le dessein de savoir si ce paradoxe auquel je me heurtais, puisqu'il ne saurait être résolu, pourrait se trouver perpétuellement suspendu dans la reprise d'une pensée attachée à aller toujours de l'avant, à projeter au-devant d'elle-même la contradiction sur laquelle elle reposait et dont elle ne pourrait jamais avoir définitivement raison. (Forest 2008, 165-166)

Dans *Sarinagara*, il revient à la métaphore du silence instauré après la perte, un silence que l'écriture peut rendre supportable, mais un silence qui, comme une Némésis, le poursuit partout : « Dire que j'avais écrit ma vie pour pouvoir l'oublier prêtait à confusion. Non, en vérité, j'avais écrit afin de faire s'étendre sur mon existence l'oubli au cœur duquel se conserverait sauf mon souvenir le plus vif » (Forest 2004, 24).

« Il n'y a pas de dernier mot. Tant que dure la vie, tout peut recommencer. »

À l'opposé des auteurs qui s'inquiètent que l'écriture de deuil attire l'oubli, comme le pense Roland Barthes, un enjeu significatif de cette écriture qui ne s'achève jamais semble être l'oubli même. L'écriture devient une possibilité d'oublier, de se perdre dans les plis du roman, de s'abandonner au vertige des

mots : « Contrairement à ce que tout le monde croit, les livres sont faits pour l'oubli, pour verser dans le grand rien inconsistant que leurs mots méritent. On écrit à seule fin d'effacer, de faire s'étendre encore davantage le vide où vont toutes les histoires » (Forest 2004, 26).

En reprenant un mot sur lequel Derrida a beaucoup réfléchi (2004, 326-327), *pharmakon*, dont la signification en grec, est, dans la même mesure, le poison et l'antidote, Forest souligne le côté nocif de l'écriture et son pouvoir médical. « Écrire fut certainement pour moi une drogue semblable : un poison que je m'inoculais afin de mourir et l'antidote également qui me permettait de lui survivre » (Forest 2008, 34). Dans Le roman *Le nouvel amour*, Forest revient au deuil et à la perte de la fille et notamment aux effets de ce deuil impossible et inachevé qui se déroule en boucle : « Il n'y a pas de dernier mot. Tant que dure la vie, tout peut recommencer. Et ce recommencement est une grâce aussi. Je remercie le hasard qui m'a fait survivre à ma fille. Je le remercie même pour toute la dévastation qui a suivi » (Forest 2009, 19).

Dans ce roman, Philippe Forest fait le récit de soi et de son nouvel amour après la séparation de son épouse, Alice. Le noyau du récit vise le questionnement des effets du deuil sur son émotivité et sur sa capacité humaine d'aimer, d'avoir des sentiments, d'être vulnérable. Le deuil provoque dans la conscience du sujet endeuillé un détachement émotionnel qui rend difficile sa participation à la réalité. La présence d'une « invulnérabilité » du sujet endeuillé nous signale la continuation du deuil qui demeure malgré le temps, d'un blocage attaché au temps suspendu du deuil.

Quand ma fille est morte, j'ai eu le sentiment stupide d'être soudainement devenu invulnérable. Quelque chose était arrivé, que je n'avais pas voulu, que j'aurais tout donné afin de pouvoir défaire, mais en quoi s'épuisait d'un coup tout le chagrin du monde. Je mentirais si je taisais l'ivresse que j'ai tirée de ce néant. C'est cette ivresse qui m'a préservé de mourir tout à fait. Le bonheur ? Oui, je veux bien de ce mot scandaleux. Et même si je suis le seul à vraiment en comprendre le sens. (Forest 2009, 13)

Sans s'attaquer à la composante psychanalytique du deuil et au fonctionnement du mécanisme psychique dans le processus de guérison, l'écrivain s'exprime souvent sur l'absence d'une action du temps qui n'influe pas sur la souffrance intacte de l'être endeuillé. Néanmoins, l'imaginaire construit par l'auteur pour conférer une nouvelle forme écrite à la perte et à son processus de deuil se heurte à un pessimisme démesuré qui se traduit par l'absence de l'avenir, par l'impossibilité de saisir l'espoir. Chaque roman écrit témoigne de l'impossibilité de vivre et de la mort symbolique : « Mon existence

ne différait de celle des autres que sur un seul point : elle était sans avenir »⁴ (Forest 2009, 15). Même si le narrateur exploite l'histoire d'amour avec Lou, ses difficultés notamment, il surprend l'apparition de la sensibilité qui s'était dissipée avec la perte de sa fille. L'amour devient source de réflexion afin de repenser son deuil et le roman est un cadre adéquat pour la reconsidération de ses enjeux théoriques. Le deuil demeure intact, même pas affaibli par l'écriture, en revenant en pulsations douloureuses tout au long du roman. Sous l'influence du sentiment euphorique de l'amour, la dimension religieuse est présente, pour la première fois, dans un texte de Forest. Exprimée à plusieurs reprises, sa condition d'athée ne lui permet pas d'aller en quête d'une guérison spirituelle et c'est dans ces conditions que l'écriture développe un caractère sacré instituant une religion de la littérature. Si dans son essai, Forest note : « Je me crois aussi athée qu'on peut l'être » (2008, 99), dans *Le nouvel amour* il dit : « Il y a une providence qui protège tous ceux qui s'aiment. Notre insouciance faisait grandir autour de nous la bienveillance d'un merveilleux néant très léger qui nous isolait de tout » (2009, 60). Toujours dans cet essai qui est une antichambre de son œuvre romanesque, Forest voit son œuvre comme « un roman sans fin » (2008, 152) et s'attaque à l'illusion « du dernier livre » qui est le fondement de son œuvre : « Chaque livre nouveau, je l'écrivais pour qu'il fût le dernier et que je me retrouve, après lui, quitte de tout. Je n'ai pas changé d'idée. J'écris toujours afin de pouvoir cesser de le faire. Mais je n'y parviens pas » (Forest 1998, 152).

Dans le roman *Je reste roi de mes chagrins*, Forest construit l'illusion d'un roman sans deuil, un texte purement fictionnel auquel il aspire en tant que romancier. Mais le point de départ ne s'avère qu'une revisite du statut endeuillé et pour s'éloigner de sa souffrance, il propose une image de « soi-même comme un autre ». Le roman évoque un épisode de l'histoire de la Grande-Bretagne, au centre duquel on retrouve Winston Churchill et le peintre Graham Sutherland qui doit lui faire un portrait. Le secret de l'intérêt que Forest porte à cette rencontre et à cette collaboration s'origine dans un évènement traumatique que les deux personnages ont vécu : la perte d'un enfant. L'essai de dépersonnalisation est mis en lumière par le narrateur qui s'exprime sur les stratégies narratives : « Je préférerais qu'on me prenne plutôt pour quelqu'un d'autre. Ou mieux encore : pour personne » (Forest 2019, 11). Dans ce roman, l'auteur crée un réseau des pères en deuil qui ne s'expriment pas à ce sujet et dont la complicité subtile tisse

⁴ Nous pouvons signaler une différence importante entre la manière dont Roland Barthes comprend l'avenir dans le processus de deuil et la façon dont Philippe Forest l'aperçoit et projette le non-avenir, en l'absence de tout espoir. Dans son *Journal de deuil*, Barthes emploie le terme « aveniromanie » (2009, 16) qui se traduit par le sentiment accablant de l'avenir, par une multitude de projets que l'être endeuillé veut réaliser afin de s'échapper au vécu de la souffrance engendrée par le deuil.

la substance du roman. Forest met en exergue un épisode inconnu ou peu exploité de la vie de Churchill, la mort de sa fille, Marigold. Le statut du deuil, vu par les biographes de Churchill comme « un détail » scandalise le narrateur et le détermine à lui dédier une forme romanesque adéquate. En se montrant intéressé par la grande histoire et par la figure de Churchill, Forest s'interroge de nouveau sur le deuil, cet évènement qui ne peut pas échapper à la littérature.

Conclusion

L'œuvre de Philippe Forest institue une dimension narrative que nous pouvons définir, selon la terminologie d'Elana Gomel, comme une « topologie impossible » (2014, 23). À plus d'un titre, la littérature de deuil s'inscrit dans une catégorie de l'impossible et de la tension narrative, d'où la réticence des sujets endeuillés envers les pouvoirs de l'écriture. Les romans de Forest sont articulés autour de la question obsessionnelle du deuil et de la réalisation qu'une réponse n'est pas possible et que la littérature est dépourvue de toute valeur thérapeutique. Le noyau de l'œuvre de Forest s'enracine dans la quête d'une formule idéale, d'un lieu neutre, au sens que Barthes confère à ce terme, puisque l'écriture ne chasse pas l'expression littéraire du deuil, mais le deuil, étant une expérience traumatique et dynamique, revient toujours et à jamais comme une expérience inépuisable. Les romans de Forest, qui propose une communication explicite ou parfois subtile, nous montrent que l'écriture de deuil reste toujours inachevée et que le processus de deuil, compris comme une mélancolie profonde, n'a pas une finalité. Le deuil fait surgir l'espace neutre de l'écriture et Forest se trouve toujours à la recherche de cet espace qui change de consistance et se montre à chaque reprise différemment. Si les vertus thérapeutiques de l'écriture face au deuil ont échoué à chaque reprise, on peut affirmer que les écrits que l'on vient d'analyser esquissent de manière prégnante le profil d'un sujet endeuillé inconsolable. Par les interrogations formulées à l'intérieur de sa propre littérature, Forest s'éloigne considérablement et ouvertement de la nouvelle direction de la littérature française contemporaine comprise comme « un moyen et non une fin » (Gefen 2021, 285).

Peu d'écrivains se sont montrés si intrigués et si consternés par le simple horizon de la consolation que Philippe Forest. Ce refus demeure l'épicentre de son œuvre et articule la perspective théorique qu'il tisse en revenant sur ses pas et en analysant ses romans. Mais même si tacitement, cette attitude de méfiance à l'égard des vertus thérapeutiques traverse son œuvre en favorisant la réclamation d'un statut privilégié de ce sous-genre littéraire, il est finalement impératif de reconnaître la recherche esthétique comme noyau et déclencheur

de l'écriture de deuil. Dans le cas de Forest, l'impératif de faire de l'autothéorie vient accueillir toute lecture de ses romans qui privilégie une dimension thérapeutique ou réparatrice au détriment de la quête esthétique. Lire la littérature de deuil afin d'y trouver une consolation ou un miroir dans lequel se reconnaître relèverait toujours de la même attitude nuisible qui monopolise l'usage de la littérature dans le détriment de ses valeurs inhérentes de nature esthétique. Dans son essai le plus récent, Forest s'exprime au sujet de sa littérature en soulignant l'actualité de sa prise de position : « Passons sur mon cas : je me suis souvent exprimé sur ces questions et je ne change rien à ce que j'ai dit » (2023, 429).

OUVRAGES CITÉS

- Barthes, Roland. 2009. *Journal de deuil*. Paris : Seuil/IMEC.
- Blanchot, Maurice. 1980. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard.
- Derrida, Jacques. 2004. « La pharmacie de Platon. » In Platon : *Phèdre*, 254-401. Paris : Flammarion.
- De Toledo, Camille. 2020. *Thésée, sa vie nouvelle*. Paris : Verdier.
- Gomel, Elana. 2014. *Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature*. New York/Londres: Routledge.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA) : MIT Press. eBook.
- Espitallier, Jean-Michel. 2018. *La première année*. Paris : Éditions Inculcte.
- Forest, Philippe. [1997] 1998. *L'enfant éternel*. Paris : Gallimard.
- Forest, Philippe. 2004. *Sarinagara*. Paris : Gallimard.
- Forest, Philippe. [2007] 2008. *Tous les enfants sauf un*. Paris : Gallimard.
- Forest, Philippe. [2007] 2009. *Le nouvel amour*. Paris : Gallimard.
- Forest, Philippe. [1999] 2013. *Toute la nuit*. Paris : Gallimard.
- Forest, Philippe. 2019. *Je reste roi de mes chagrins*. Paris : Gallimard.
- Forest, Philippe. 2023. *Rien n'est dit. Moderne après tout*. Paris : Seuil.
- Gefen, Alexandre. 2017. *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Éditions Corti.
- Gefen, Alexandre. 2021. *L'idée de littérature : de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris : Éditions Corti.
- Hugo, Victor. [1856] 2022. *Les contemplations*. Paris : Gallimard.
- Rabaté, Dominique. 2005. « Introduction. » In *Deuil et littérature*, édité par Pierre Glaudes et Dominique Rabaté, 7-12. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.