

Faculté de philosophie, arts et lettres

Le témoignage dans l'œuvre de Philippe Forest, à travers l'analyse de *Sarinagara*

Autrice : Virginie MOULIGNEAUX

Promoteur(s) : Vincent ENGEL

Lecteur(s) :

Année académique 2022-2023

Intitulé du master et de la finalité : Master [120] en langues et lettres
anciennes et modernes, à finalité didactique.

Remerciements

Je voudrais remercier mon promoteur, Vincent Engel, qui a accepté presque à brûle-pourpoint de suivre ce mémoire, pour ses corrections précises et ses conseils judicieux, ainsi que Marie, Clarisse et Mathilde, pour leurs relectures attentives, leurs avis pertinents et leur aide précieuse.

Merci à mes parents, pour leur soutien sans faille ces dernières années, à mon frère Thomas pour ses précisions juridiques, à Florence pour les discussions sur l'objet de ce mémoire et le prêt de livres utiles. Merci à Tessa, Céline, Simon, Laura et Alexandre qui m'ont épaulée lors de longues heures de travail. Merci à Martine, qui m'a fait découvrir *Sarinagara* et Philippe Forest, lors d'une discussion sur les liens entre art et littérature il y a déjà quatre ans.

Enfin, je tiens à remercier Mme Smeesters pour sa bienveillance et ses encouragements.

Liste des abréviations

EE : L'Enfant éternel, Paris, Gallimard (Folio), 1997.

TN : Toute la nuit, Paris, Gallimard (Folio), 1999.

S : Sarinagara, Paris, Gallimard (Folio), 2004.

TE : Tous les enfants sauf un, Paris, Gallimard (Folio), 2007.

NA : Le nouvel amour, Paris, Gallimard (Folio), 2007.

SN : Le siècle des nuages, Paris, Gallimard (Folio), 2010.

CS : Le chat de Schrödinger, Paris, Gallimard (Folio), 2013.

AR : Araki enfin, l'homme qui ne vécut que pour aimer, Paris, Gallimard (Art et artistes), 2008.

A : Aragon, Paris, Gallimard, 2015.

FB : Une fatalité de bonheur, Paris, Grasset (Vingt-six), 2016.

O : L'oubli, Paris, Gallimard (Folio), 2018.

RC : Je reste roi de mes chagrins, Paris, Gallimard, 2019.

PYX : Pi Ying Xi, théâtre d'ombres, Paris, Gallimard, 2022.

Introduction

Qu'est-ce qu'un témoin ? Quelqu'un qui a vu – malgré lui, par hasard ou bien par accident, en dépit de tout et surtout de son désir d'être ailleurs – et qui, ayant vu, doit soutenir jusqu'au bout la honte, le chagrin, la culpabilité auxquels son regard l'a lié à jamais (S, p. 290).

Ces vingt dernières années, le concept de témoignage semble cristalliser les préoccupations des chercheurs de toutes disciplines, de l'histoire à la philosophie en passant par la sociologie, la psychiatrie et, bien sûr, la littérature. Comme le soulignent Jacob Lachat, Camille Schaer et Mathilde Zbaeren, dans une époque où « le témoignage est omniprésent et protéiforme », il est crucial d'en étudier les enjeux¹.

En littérature, la question du témoignage, souvent employé comme synonyme de « récit de vie »², rejoint le déferlement des écritures de soi, qui semblent conquérir la scène littéraire francophone et entraînent de longs débats critiques. D'une part, la figure du témoin, devenue centrale au XXe siècle, comme l'a théorisé Annette Wieviorka dans *L'ère du témoin*³, a fait l'objet de nombreuses réinterprétations littéraires. D'autre part, ainsi que l'a montré Catherine Coquio, l'important travail critique mené en particulier à partir des témoignages de la Shoah, posant notamment la question des conditions de possibilité de tels récits, a introduit une profonde remise en question de la littérature⁴. Celle-ci implique une attention particulière à la forme et à la légitimité du récit. Quelles traces ces débats ont-ils laissées dans la pratique contemporaine de l'écriture de soi ?

Essayiste, théoricien, romancier, Philippe Forest est de ces auteurs qui replacent l'expérience personnelle au centre de leur démarche littéraire, tout en interrogeant sans cesse, dans un mouvement de va-et-vient réflexif, les contours et les implications éthiques et esthétiques de son geste. Né à Paris le 18 juin 1962 dans une famille nombreuse dont le père est pilote de ligne

¹ J. LACHAT, C. SCHAEER, M. ZBAEREN, « Regards sur le témoignage », in *A contrario*, BSN Press, n°30, 2020/1, p. 4, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2020-1-page-3.htm>.

² *Ibidem*.

³ A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, Paris, Hachette Littérature, 2002.

⁴ C. COQUIO, *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015.

(voir *Le siècle des nuages*), Philippe Forest passe une licence de lettres modernes puis une maîtrise de littérature comparée à la Sorbonne et consacre sa thèse, soutenue en 1991, aux romans de Philippe Sollers. Il travaille à l'époque comme lecteur de français puis chargé de cours, tantôt en Écosse, tantôt à l'université de Cambridge. Sa fille, Pauline, naît en décembre 1991. On lui diagnostique un cancer en janvier 1995. Philippe Forest revient alors enseigner en France. Maître de conférences de littérature comparée à Nantes (ce qui explique que son œuvre ouvre tant de fenêtres sur les littératures d'ailleurs), la mort de sa fille à l'âge de quatre ans, en avril 1996, déclenche chez lui une « fièvre » d'écriture : *L'Enfant éternel* paraît en janvier 1997, et est suivi d'un grand nombre d'ouvrages jusqu'à *Pi Ying Xi* en 2022⁵. Forest développe une écriture profondément personnelle, protéiforme, qui, d'essai en roman, forme un cycle à l'achèvement suspendu, revenant sans cesse à la pierre de touche de la mort de l'enfant. Il s'interroge, en particulier, dans ses livres, sur la confrontation du réel et de la littérature⁶, ne reculant ni devant le pathos, ni devant l'obscène, ni devant la répétition pour se tenir au plus près de cet impossible devant lequel le langage fait défaut⁷.

Notre questionnement consistera, dans ce travail, à analyser comment le concept de témoignage, avec ses implications esthétiques et éthiques, voire polémiques, se déploie dans l'œuvre de Philippe Forest.

Dans cette perspective, si nous nous référons à de nombreux romans et essais de Forest, nous analyserons en particulier *Sarinagara*, roman publié en 2004 chez Gallimard, dans lequel la figure du témoin tient une place prépondérante. Sept ans après *L'Enfant éternel* et cinq ans après *Toute la nuit*, les deux livres les plus ouvertement « autobiographiques »⁸ dans lesquels Forest relate la maladie et la mort de sa fille, *Sarinagara* est le roman de l'après. L'auteur y fait le récit d'une expérience (réelle ou imaginaire), à la frontière du rêve et du souvenir. Celle-ci se superpose à un entêtant sentiment d'étrangeté concomitant au deuil et au déplacement

⁵ « Chronologie de l'auteur », in *Philippe Forest, une vie à écrire* (actes du colloque international réunis par A. FOGLIA, C. MAYAUX, A.-G. SALIOT, L. ZIMMERMANN), Paris, Gallimard (Les cahiers de la nrf), 2018, pp. 308-329.

⁶ Son livre *Le roman, le réel. Un roman est-il encore possible* paraît en 1999 aux Éditions Pleins Feux, et pose les bases théoriques de sa réflexion critique, qui sera développée dans une série d'essais ultérieurs publiés chez Cécile Defaut.

⁷ « Avant-propos », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit.

⁸ Nous mettons le terme entre guillemets car nous verrons au cours de notre analyse que Philippe Forest se revendique plutôt d'une forme d'écriture de soi qu'il nomme « roman du Je ».

géographique dans diverses villes du Japon. Forest y entremêle son récit à l'histoire du poète Kobayashi Issa, du romancier Natsume Sôseki et du photographe Yosuke Yamahata.

Nous nous pencherons, dans une première partie, sur les figures du témoin mises en œuvre dans *Sarinagara*, à travers le personnage du photographe et l'heuristique de la vérité qu'il suscite (chapitre 1), et à travers le motif récurrent du *déjà vu*, qui rythme le roman et présente de nombreux traits proches de l'expérience du témoin (chapitre 2).

Dans une deuxième partie, après avoir donc abordé intuitivement le concept de témoignage directement à travers l'œuvre, nous nous proposons de faire un zoom arrière et d'étudier le concept tel qu'il a été pensé à partir de la Seconde Guerre mondiale. Après quelques considérations étymologiques (chapitre 1), nous reviendrons sur les différents interdits qui ont frappé la parole des témoins, en relevant la trace de ces interdits dans l'œuvre de Forest (chapitre 2) et les objections au silence qu'ils ont suscitées (chapitre 3). Nous évoquerons ensuite les travaux de Giorgio Agamben (chapitre 4) et le paradigme du témoignage comme serment développé plus récemment par Catherine Coquio (chapitre 5).

Enfin, dans la troisième et dernière partie, nous analyserons les liens qu'entretient l'œuvre de Forest en tant que telle avec le témoignage (tel qu'il a été théorisé dans les travaux évoqués dans la deuxième partie), d'un point de vue éthique comme esthétique. Nous étudierons la proposition de Philippe Forest selon laquelle il n'est de littérature qui vaille que gagée sur l'expérience de l'impossible (chapitre 1), le paradigme qu'il développe d'une littérature coupable et fidèle (chapitre 2) ainsi que le rôle de la reprise dans son œuvre (chapitre 3). Nous nous intéresserons enfin à sa recherche de forme, croisant les genres, mêlant essai, roman et poésie (chapitre 4).

Au terme de cette analyse, nous espérons faire apparaître que Philippe Forest, notamment par sa recherche de forme et par sa pratique réflexive, intègre et dépasse les enjeux liés au témoignage après Auschwitz, en proposant un paradigme de l'écrivain comme témoin, caractérisé par la fidélité à l'expérience du réel, la culpabilité et la reprise au sens kierkegaardien du terme.

Partie 1. Les figures du témoin dans *Sarinagara*

Chapitre 1. Le photographe, témoin de la vie des autres

1.1 Celui qui a vu deux fois : le geste

« Qu'est-ce qu'un témoin ? » demande Philippe Forest dans *Sarinagara*. « Quelqu'un qui a vu et qui a vu deux fois, qui a éprouvé la nécessité de redoubler son regard, de laisser se répéter sa vision et qui, révisant le monde, se rend enfin à sa seule et souveraine vérité » (S, p. 299). Tel est Yamahata développant ses négatifs, regardant Nagasaki au lendemain du bombardement nucléaire et la voyant peut-être pour la première fois – lui, le photographe de propagande au service du régime, pas plus noble qu'un autre (peut-être même moins), décidant de sauver ses images en cachette, malgré la censure.

Témoin. Ce n'est pas avec ce mot que Forest dépeignait les deux autres artistes japonais à qui il consacre une partie de *Sarinagara* : Issa, le poète, et Sôseki, le romancier. Dans l'histoire de ces deux-là se réverbère un peu la sienne, eux qui ont connu le deuil et la perte d'un enfant. Cela donne un jeu de miroirs : « On a beau écrire l'histoire des autres, c'est toujours la sienne propre qu'on raconte », rappelle Forest dans l'introduction à sa précise biographie de Louis Aragon. Un entremêlement caractéristique de l'écriture, mais aussi de la lecture. Il semble qu'après la mort de sa fille, de nombreuses histoires ramènent Forest à la sienne. Pour dire le temps, « les mêmes images existent partout et dans toutes les langues » (S, p.50), remarque-t-il.

Mais Yamahata, lui, n'a pas connu un tel deuil. Alors, pourquoi lui ?

Yosuke Yamahata n'est pas le héros idéal qu'il faudrait à une histoire édifiante. Il a été au service d'un régime militaire parmi les plus barbares qu'ait connu le siècle passé, vraisemblablement compromis dans des atrocités que son talent de photographe a justifiées, exaltées. De cela, je ne crois pas qu'il se soit jamais repenti. Le hasard a fait de lui le témoin de l'impossible [...], un témoin indigne. [...]

Pour Yosuke Yamahata, Nagasaki semble n'avoir été le lieu d'aucune révélation. [...] Ce qu'il vit – et peut-être parce qu'il le vit deux fois – ne fit pas basculer le photographe dans l'abîme de la folie. [...] Yamahata ne rallia même pas la cause de la lutte antinucléaire où il aurait très vraisemblablement fait une fort avantageuse carrière : c'est toujours avec réticence, avec les

plus extrêmes réserves qu'il autorisa l'utilisation de ses photographies par un mouvement pacifiste dont il ne partagea jamais l'engagement ou les convictions radicales.

Non, la paix revenue, Yamahata fut une seconde fois heureux. Il reprit simplement le fil de sa vie et celui de son métier. Il vécut le reste de son âge entre son père, son épouse, ses enfants, et devint le prospère directeur d'une des principales agences de presse du Japon. Il fut même le photographe officiel de l'empereur Hirohito. Imagine-t-on Goya ayant gravé les désastres de la guerre et s'en retournant peindre à la cour d'Espagne ? C'est ce que fit Yamahata. (S, pp. 305-307).

Non, Yamahata n'est pas le héros idéal. D'ailleurs, le projet originel de Philippe Forest pour la troisième partie de *Sarinagara* était de raconter l'histoire du photographe Araki, qui noue dans son œuvre et dans sa vie deuil et désir, profondément marqué par la perte de son épouse Yoko. Mais ce projet n'aboutira que quatre ans plus tard avec *Araki enfin. L'homme qui ne vécut que pour aimer*, publié dans la collection d'essais *Art et artistes* de Gallimard. Pour l'instant, Forest choisit Yamahata.

Parce qu'il a vu deux fois.

Yamahata entre dans les récits entrecroisés de *Sarinagara*, non pour son histoire « exemplaire »⁹, mais pour un geste, un moment : une photo. À Yamahata, on donne la parole comme témoin – et avant tout, comme témoin photographe. L'histoire de sa vie est remplacée par le récit un peu mythique de l'histoire de la photographie japonaise.

« Dans la vie de Yamahata », écrit Forest, « il y a eu un moment et un geste. Et c'est assez pour justifier une vie. Ce moment où Yamahata, dans l'obscurité de son laboratoire, les regardant pour la seconde fois, réalisa quelles images étaient sous ses yeux et prit la décision de les sauver. » (S, p. 311).

La figure du témoin semble ainsi, pour Forest, caractérisée avant tout par le *geste* (photographique), davantage que par le contenu (du témoignage).

Car pour raconter le bombardement atomique, il y avait aussi des poètes et des écrivains, et certainement certains dont la vie pouvait sembler plus « exemplaire ». « Et tout cela, que racontèrent Tamiki Hara ou bien Keiji Nakazawa, quelques-uns se sont trouvés là pour le voir » (S, 273) (Keiji Nakazawa, par exemple, connut le deuil : il perdit son père, un frère et une sœur). Yamahata, lui, est envoyé à Nagasaki par le service d'Information de l'armée, avec la consigne

⁹ À propos de Issa : « Si sa vie est exemplaire, quant à moi je le crois, c'est qu'elle est comme la nôtre sans savoir ni secours » (S, p. 33).

d'obtenir des images susceptibles de « servir dans la propagande contre l'armée ennemie »¹⁰. Il est accompagné dans sa mission par quatre hommes : « Étrangement, l'un d'eux est peintre et un autre écrivain. [...] » (S, pp. 252-253). Non seulement Forest choisit le point de vue de Yamahata, mais il le représente seul au milieu du désastre :

Fumant cigarette après cigarette, Yamahata attendait, parmi les ombres et les voix, que la nuit s'achève. [...] Sans doute désirait-il profiter d'un dernier répit, reprendre un peu de force avant que l'aube ne fasse se lever toute cette obscurité couchée sur le monde, collée à lui, avant qu'elle ne le prive – lui et non le monde qui ne s'en souciait plus – de la protection que lui assurait encore l'impénétrable épaisseur du noir tout autour, le laissant seul sous la lumière : au milieu du grand désert dévasté de l'impensable. (S, p. 260).

Importe donc le geste de Yamahata. Analysant les descriptions de photos de famille, Véronique Montémont¹¹ remarquait, dans l'œuvre de Sartre et de Lucot, que « l'accent est mis sur la fabrication de l'image [...]. Le contenu importe moins que le goût du parent pour la fabrication de l'image filiale, qui *témoigne d'un regard* attentif, attendri sur sa progéniture »¹². Plus loin, elle développe, à partir de la description de la célèbre photographie du Jardin d'Hiver de Barthes, que « dans une photographie, ce qui retient n'est pas le sujet, mais la relation que l'image installe, sa dimension d'héritage, de mémoire, de réappropriation de soi. »¹³. Double geste du photographe et regard du témoin, relation installée par l'image : ce sont ces relations sur lesquelles nous allons nous pencher, pour analyser le paradigme du photographe comme témoin au cœur du projet littéraire de Philippe Forest.

1.2 Le second regard et le jour juste de la vérité

Le témoin est celui qui a vu deux fois – ainsi le définit Forest. Celui qui, ayant vu, décide de sauver les images. « Du néant, personne ne veut rien savoir. Le premier regard sidère la conscience et la fait glisser dans le rien où toutes les choses aimées se perdent et s'épuisent. Il faut le second pour rappeler le monde au jour juste de la vérité », dit Forest (S, p. 315).

Le second regard du photographe serait-il garant de la vérité ?

¹⁰ Y. YOSUKE, « Nagasaki satsuei memo », in KITAJIMA Muneto (éd.), *Genbaku no Nagasaki, Tôkyô, Daiichi shuppan*, 1952, pp. 23-24, cité par M. LUCKEN, « Hiroshima-Nagasaki. Des photographies pour abscisse et ordonnée », in *Études photographiques* [En ligne], 18 mai 2005, mis en ligne le 17 septembre 2008, consulté le 9 juin 2022, p. 7.

¹¹ V. MONTÉMONT, « Dites voir (sur l'*ekphrasis*) », in *Littérature et photographie* (dir. J.-P. MONTIER, L. LOUVEL, D. MÉAUX, P. Ortel), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 457 – 472.

¹² *Ibidem*, p. 463 (nous soulignons).

¹³ *Ibidem*, p. 464.

En japonais, nous apprend Forest, « [p]hotographie se dit donc *shashin* et les deux caractères chinois ainsi assemblés signifient quelque chose comme “vérité fixée” » (S, p. 230). Cela reflète en un sens une conception traditionnelle de la photographie comme « preuve matérielle et presque judiciaire d’existence »¹⁴. Ou, comme l’écrit Barthes dans *La Chambre claire* : « [d]’un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d’authentification prime sur le pouvoir de représentation. »¹⁵. « Au contraire de ces imitations [la peinture, le discours] », écrit celui-ci, « dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc : “ça-a-été” [...] »¹⁶. Barthes exemplifie cette idée :

Je me souviens avoir gardé très longtemps, découpée dans un illustré, une photographie [...] qui représentait une vente d’esclaves : le maître, en chapeau, debout, les esclaves, en pagne, assis. Je dis bien : une photographie – et non une gravure ; car mon horreur et ma fascination d’enfant venaient de ceci : qu’il était *sûr* que cela avait été : pas question d’exactitude, mais de réalité : l’historien n’était plus le médiateur, l’esclavage était donné sans médiation, le fait était établi *sans méthode*¹⁷.

Mais revenons à Yamahata. La photographie serait donc ce qui permet d’ « établir le fait *sans méthode* » et donc de fixer la vérité ?

Philippe Forest écrit pourtant aussi (à propos de lui) : « Personne ne ressemble jamais à l’un ou l’autre de ses portraits » (S, p. 243), rejoignant encore en cela Barthes¹⁸. Où est la vérité fixée si « Chacun a mille visages et aucun n’est le vrai » (S, p. 243) ?

C’est peut-être la polysémie de la « vérité » qui nous abuse ici, entre la vérité comme stricte adéquation entre l’image et la portion de la réalité à laquelle elle renvoie, et la vérité comme dévoilement. Si l’on s’en tient à la première, si la photographie a un pouvoir d’authentification, d’attestation du « ça a été », elle présente également de nombreuses limites : un nombre limité

¹⁴ *Ibidem*, p. 471.

¹⁵ R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard (Cahiers du cinéma), 1980, p. 139.

¹⁶ R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 120.

¹⁷ *Ibidem*, p. 125.

¹⁸ « Mais je n’ai jamais ressemblé à cela ! – Comment le savez-vous ? Qu’est-ce que ce “vous” auquel vous ressembleriez ou ne ressembleriez pas ? Où le prendre ? À quel étalon morphologique ou expressif ? Où est votre corps de vérité ? (...) » : R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975, p.40.

d'images¹⁹, dans un instant arrêté²⁰, dans les limites d'un cadre²¹, dans l'aplatissement des perspectives²²... Peut-on finalement encore parler de vérité ? Cette question, Philippe Forest la soulève en rappelant le parcours de photographe de guerre de Yamahata, au service du régime. Il a dû voir, dit Forest, « les innombrables exécutions, les viols collectifs, les déportations massives, la mise en place d'un système concentrationnaire [...]. Il n'est pas possible qu'il ne l'ait pas connu. Ses photographies n'en montrent rien, pourtant » (S, pp. 246-247). Yamahata dit avoir enregistré « la froide vérité », « sans la moindre déformation », dans des images « que rien n'est venu enjoliver ». Pourtant, il a réalisé ces photos en suivant des instructions de servir la propagande, il cadre, utilise les lignes de fuite, et fait poser des survivants croisés dans la rue²³... Vérité ou fiction ?

Immanquablement, cette « tension » entre « un pacte d'adhésion implicite mais qui a une force d'évidence quasi universelle et qui postule l'adéquation entre l'image et la réalité, et, d'autre part, une lacune au niveau de la représentation du réel et des attentes du spectateur à cet égard » est présente « dans nombre d'écrits traitant de la photographie », rappelle Marta Caraion²⁴. Nous reviendrons sur le rapport entre fiction et vérité.

Mais permettons-nous déjà d'évacuer la « vérité-adéquation » ; en parlant de « rappeler le monde au jour juste de la vérité », Forest évoquait-il donc plutôt une sorte de vérité-dévoilement ?

Dans la chambre noire où, pour les faire sécher, comme du linge ou des trophées, il les suspend, Yamahata fait flotter dans le vide les images de Nagasaki. Pour la seconde fois, il les voit. Toutes ces images lui sont rendues. Et s'il n'en dit rien, on doit imaginer qu'il s'arrête enfin devant elles, que leur signification soudain lui parvient. (S, p. 300).

« L'homme construit son réel dans le deuxième coup », écrit Clément Rosset dans son essai sur *Le réel et le double* « [...] parce que le présent, comme le réel, est effrayant »²⁵. Comme le

¹⁹ « Les quelques rouleaux de pellicule qu'il a amenés avec lui donnent par avance une forme, une limite à l'expérience qu'il est chargé de conduire : cent photographies, pas davantage, à quoi bon ? » (S., p. 293).

²⁰ « Il faut le lent travail du temps pour qu'une image se forme, qu'elle devienne comme un instant qui enfin s'arrête » (*Ibidem*, pp. 230-231, nous soulignons).

²¹ « Il y a cette jeune femme qui se tient étrangement sur le bord extrême du cadre et qui regarde vers la droite. », *Ibidem*, p. 282.

²² « Le format panoramique des images vient renforcer l'impression oppressante que ce spectacle produit : c'est comme si la fatalité d'une implacable horizontalité s'était tout à coup abattue sur le monde », *Ibidem*, p. 276.

²³ M. LUCKEN, « Hiroshima-Nagasaki. Des photographies pour abscisse et ordonnée », *op. cit.*, p.8, reprenant une « suggestion » de Suzuki MASAFUMI.

²⁴ M. CARAION, « Texte-photographie : la vérité selon la fiction », in *Littérature et photographie*, *op. cit.*, p. 67.

²⁵ V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, *op. cit.*, p. 25, citant C. ROSSET, *Le réel et le double*, 1984, p. 63.

résume Vincent Engel en s'appuyant sur différents auteurs et critiques, « dans l'immédiateté de la confrontation au réel et plus particulièrement à la souffrance, de quelque ordre soit-elle, l'individu est incapable d'appréhender, de médiatiser cette expérience. Cette impossibilité momentanée a été particulièrement réfléchie dans l'après-guerre [...] »²⁶. Yamahata a déclaré que face au spectacle de Nagasaki atomisée, il ne pensait à rien, il ne ressentait même rien. « L'homme qui descend de son vivant en enfer (cela existe) ne souffre pas la souffrance des autres », décrit Forest (S, p. 290). « Il est tout au vertige de sa chute, spectateur sidéré flottant tout à coup au cœur d'une réalité que l'horreur a dénudée de sa signification et a transformée en simple support d'une stupéfaction sans valeur ». Le photographe est *sidéré*, il éprouve sans doute une version de cette sensation que les survivants ont nommée *muga-muchu*, « sans conscience » (S, p. 287). S'il est capable néanmoins de prendre des photos, c'est grâce à sa formation et son expérience (son presque conditionnement) de photographe de guerre au service du régime et au fait qu'il n'a pas *vécu* l'explosion.

Michael Lucken compare ses photographies à celles de Matsuhige Yoshito, reporter local, survivant de Hiroshima, n'ayant pris que cinq photos « ratées », représentant les dégâts dans sa maison, des hommes et policier en action (un automatisme, sans doute, « un des thèmes les plus courants de la propagande de l'époque »), qui représentent une explosion, mais pas la « spécificité du drame nucléaire », « d'où cette impression extrêmement troublante qu'on est face à la réalité du drame et que, pourtant, on a *un voile devant les yeux* ». En effet, Matsuhige est « dans un état proche de l'aveuglement [...] incapable de mesurer la portée de ce qu'il venait de vivre » : « Il vit des quartiers entiers en train de brûler, des dizaines de victimes dépenaillées, des femmes avec leurs enfants mourant dans leurs bras, mais il n'en fit aucune photo ». Le collègue qui l'accompagne dira plus tard : « En fait, on n'a rien vu. On avait les yeux qui se détournaient, c'est tout. Ce n'était pas une situation où l'on pouvait regarder les choses en face »²⁷.

Le premier regard sidère, il faut le deuxième regard pour embrasser le réel, qui « n'est abordable que par le biais de la re-présentation, selon donc une structure itérative qui l'assimile à un passé ou à un futur à la faveur d'un léger décalage qui en érode l'insoutenable rigueur et n'en permet l'assimilation que sous les espèces d'un trouble plus digeste que l'original dans sa crudité

²⁶ V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit, p. 120.

²⁷ M. LUCKEN, « Hiroshima-Nagasaki. Des photographies pour abscisse et ordonnée », op. cit, p. 2 – nous soulignons.

première »²⁸. C'est à travers la re-présentation, l'image qui double le réel, que nous pouvons tenter d'appréhender un réel autrement « insaisissable », selon Joël Thomas²⁹.

Cette structure s'illustre incontestablement dans le geste du photographe, en particulier dans la photographie argentique reflex bi-objectif (Rolleiflex par exemple). Avec cet appareil, le photographe ne regarde pas directement son sujet ; le Rolleiflex posé sur la poitrine, il baisse le regard sur la loupe de visée, où l'image lui est renvoyée grâce à un miroir à 45 degrés³⁰. Ce n'est en effet qu'en développant la photo qu'il croise véritablement le regard de ceux qu'il a photographiés, en décalage.

Pour la seconde fois, il les voit. Toutes ces images lui sont rendues. Et s'il n'en dit rien, on doit imaginer qu'il s'arrête enfin devant elles, que leur signification soudain lui parvient. Qu'il pleure n'est pas nécessaire. Il sent juste souffler autour de lui le grand vent calme de la vérité, celui qui, à un moment ou à un autre de chaque vie, finit toujours par se lever, laissant chacun seul dans le vide. (S, p. 300).

1.3 Plus vraies parce que plus émouvantes : la folle vérité

À quoi tient ceci ? Que la représentation de la vie soit toujours plus poignante que la vie elle-même, que l'on pleure sur un portrait et jamais sur un visage. Qu'il en soit nécessairement ainsi alors que l'intenable pathétique des images vient de la vie et seulement d'elle. Pourquoi faut-il en passer par les images afin que nous soit rendue la vérité des choses aimées parmi lesquelles nous passons ? (S, pp. 300-301).

Telle est la question que nous pose la photographie, nous dit Philippe Forest.

À cette question, Philippe Forest va trouver des réponses dans « la philosophie » : « l'image étant le signe de la chose, elle en rappelle à la fois la présence et l'absence », écrit-il, résumant le « ça-a-été » de Barthes, et poursuivant : « Et il faut le regard second qu'appelle l'image pour que nous parvienne ainsi la vérité de notre vie, offerte et dérobée à la fois. [...] si l'image est plus vraie (plus vraie parce que plus émouvante) que la réalité, c'est parce qu'elle permet seule de percevoir cette réalité dans toute sa plénitude pathétique », donnée mais donnée comme perdue (S, pp. 302-303).

Ainsi, la photographie ouvre une brèche dans le temps : dans le roman de Forest, lorsque Yamahata développe ses négatifs et voit apparaître l'image, il est « saisi » devant « ce quelque

²⁸ Clément Rosset, *Le réel et le double*, 1984, p. 63, cité par V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p.26.

²⁹ Cité par V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 75.

³⁰ « Rolleiflex et autres TLR (bi-objectifs moyen format 6x6) », article de blog, 17 mai 2022, consulté sur studio-plus.fr pour la dernière fois le 10 octobre 2022.

chose qui ouvre l'image et la tourne vers la profondeur pathétique d'une déchirure, celle du temps » (S, p. 303). C'est de cette brèche dans le temps que la photographie devrait les émotions qu'elle suscite. « Et si l'on songe que tous ceux qui ont été impliqués dans cette photographie sont morts, la photo déclenche une émotion particulière, elle suscite la mélancolie »³¹. Ainsi, Barthes parle encore de « l'ectoplasme de *ce qui a été* »³² - chez Forest : « [...] fantôme fuyant, figures douces rappelant que tout cela a été [...] » (S, p. 314).

Yamahata développant ses photographies est « saisi » : on peut l'imaginer, ce saisissement, à la fois creusé par la déchirure du temps (« Cela a été »), mais aussi par un cri de reconnaissance : « C'est ça ! C'est ça que j'ai vu ! ». C'est ainsi que Barthes décrit « la vraie photographie totale » : « elle accomplit la confusion inouïe de la réalité (« Cela a été ») et de la *vérité* (« C'est ça ! ») ; elle devient à la fois constative et exclamative ». D'une certaine manière, il la décrit lui aussi comme « plus vraie parce que plus émouvante » : « elle [la photographie totale] porte l'effigie à ce point fou où l'affect (l'amour, la compassion, le deuil, l'élan, le désir) est garant de l'être. Elle approche alors, effectivement, de la folie, rejoint la « vérité folle » »³³.

1.4 Plus vraies, car redoublant l'illusion : le Gûgen

Il est encore une autre piste d'interprétation que l'on peut envisager lorsque Philippe Forest attribue au témoin-photographe le pouvoir de « rappeler le monde au jour juste de la vérité » : non plus une « vérité folle » mais une « vérité-dévoilement », au sens du Gûgen, c'est-à-dire « de la mystique taoïste opérant contre la métaphysique confucéenne » (AR, p. 17) ...

Reprenons tout cela dans l'ordre. Quatre ans après *Sarinagara*, Philippe Forest publie donc *Araki enfin*, livre tout entier dédié à la photographie (d'Araki), construit sur base de la première esquisse à la partie « photographie » de *Sarinagara*. Dans un prologue en sept points, il analyse des concepts clefs de la philosophie esthétique japonaise et raconte le romancier Saikaku. En premier lieu, il évoque l'« Ukiyo », mot pouvant signifier, « selon le caractère que l'on emploie pour l'écrire », « monde souffrant » ou « monde flottant » (AR, p. 9). Le concept permet d'exprimer la grande impermanence des choses, à la fois sous son angle pessimiste (un monde de deuil où rien ne dure, il faut donc apprendre à renoncer à tout désir, tout attachement), et « hédoniste » (« un monde "flottant", miroitant de reflets et de couleurs [...], le mouvement

³¹ « La chambre claire, note sur la photographie (Roland Barthes, 1980) », *Idixa, Art, pensée, philosophie*, <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0704230113.html>.

³² *Idixa, op. cit.*

³³ R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*, p. 176 (nous soulignons).

perpétuel et se renouvelant de lui-même de la vie livrée à la seule et légitime satisfaction de n'importe quel désir passant » (AR, p. 10)). Le siècle « si brillant » de Saikaku et de l'Ukiyo est aussi celui de la réalisation des premières estampes, chargées de documenter la vie mondaine et la beauté éphémère de ce monde flottant, et qu'on nommera d'ailleurs « ukiyo-e » (« En japonais, *e* signifie “image” », précise Forest (AR, p. 15)). En résumé, l'idée, la voici : toutes les apparences sont changeantes et donc illusoires.

La philosophie, depuis toujours, dit : si la réalité est illusion, et si derrière cette illusion se tient la vérité, alors redoubler la réalité par représentation revient à consentir davantage encore à l'illusion. » Telle est peut-être l'idée des joyeuses estampes à la beauté frivole. « À moins », ajoute Forest, « [...] que l'on ne s'imagine que, par un tel redoublement, *l'illusion se niant elle-même devienne vérité*. Ou bien encore que si l'illusion est elle-même la vérité, que si rien ne se tient derrière elle, c'est en s'abandonnant à l'illusion qu'on touche enfin au vide qui est le vrai (AR, p. 16).

À rebours du pacte d'adhésion implicite qui postule l'adéquation entre image et réalité, la photographie serait alors ce qui redouble l'apparence, l'illusion, laissant apparaître « le vide qui est le vrai », creusant une brèche permettant d'entrevoir l'indicible, le réel, rappelant le monde au jour juste de la vérité.

1.5 Donner une existence littéraire à l'inaudible et à l'« innommable »

Que la photographie, passée au tamis de la littérature, soit une façon de faire entrevoir l'indicible ou l'inaudible n'est pas une idée neuve. « L'art n'a de sens que s'il nous dit quelque chose d'autrement indicible », écrivait Michel Le Bris³⁴. Comme le relève Vincent Engel, la question de l'impossibilité (momentanée ou non) de l'être humain d'appréhender l'expérience du réel « est intrinsèquement liée à l'art depuis sans doute l'émergence de celui-ci »³⁵.

Christelle Reggiani, analysant la place de la photographie dans l'œuvre de Zola, déclare par exemple : « Le projet du roman zolien est de donner une existence littéraire à des manières de dire jusqu'alors artistiquement inaudibles » - elle évoque ici en particulier *L'Assommoir* – « ce qui suppose une posture énonciative à la fois distanciée (le narrateur prend la figure d'un *témoin*) et empathique (le narrateur observe, et ne condamne pas) »³⁶. Remarquons dans cette citation que la posture du témoin est assimilée à une posture « distanciée ». Le témoin est

³⁴ Cité par V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 175.

³⁵ *Ibidem*, p. 120.

³⁶ C. REGGIANI, « Subjectivité littéraire et photographie : la naissance du point de vue », in *Littérature et photographie*, op. cit., p. 181, nous soulignons.

instinctivement imaginé comme celui qui voit de l'extérieur, étranger à l'action, qui regarde en quelque sorte par le trou de la serrure : bref, le photographe (« On songe, en particulier, à *Nana*, roman du voyeurisme où le trou par lequel regarde Muffat, au chapitre V, paraît bien ouvrir, dans l'espace de la fiction, une manière de *camera obscura* »³⁷).

Le recours à la photographie en littérature permettrait d'atteindre cette posture de témoin distant et « empathique » (mais l'empathie n'est-elle vraiment que l'absence de condamnation ?). « La photographie [...] convient en effet à la littérature du fait de sa relative impersonnalité »³⁸, elle permet « l'instauration d'une distance représentative »³⁹ : « autant dire que ce parti pris d'indistinction qui détermine la poétique zolienne du témoignage se trouve parfaitement congruent au caractère technique – soit *relativement* impersonnel – du dispositif photographique ». Ce serait cette posture distante et dépourvue de tout jugement qui permettrait donc de « donner une existence littéraire à des manières de dire jusqu'alors artistiquement inaudibles »⁴⁰.

Pourtant, cette posture « distanciée » du photographe est fréquemment démentie. De la même manière que celui qui raconte un souvenir ne peut s'empêcher d'en faire une fiction par le fait même qu'il le met en récit, qu'il crée des liens, une chronologie, qu'il raconte certains faits et en laisse d'autres dans l'ombre, qu'il choisit d'interpréter ou non des gestes, de supputer des états d'esprit... Celui qui photographie choisit ce qu'il fait entrer dans le cadre et ce qu'il laisse à l'extérieur, détermine l'instant où il presse le déclencheur, donne ou non un ordre à ses images, bref, il crée un récit et il livre une interprétation subjective : son regard sur le monde. « [...] la photographie invite à une réflexion sur la fabrication du sens et sur la validité de celui-ci en termes de référence au réel. Elle semble demander, au bout du compte, si ce qui est *autobiographique* dans une œuvre n'est pas avant tout le regard que l'on porte sur le monde », constate Véronique Montémont⁴¹. Dans le même sens, lorsque Derrida commente le passage de Barthes où celui-ci parle de la photographie comme de « l'émanation du réel passé », il rectifie en indiquant qu'il s'agit plutôt de l'émanation « pas d'une chose mais d'un monde : le

³⁷ C. REGGIANI, « Subjectivité littéraire et photographie : la naissance du point de vue », in *Littérature et photographie*, op. cit., p. 174.

³⁸ *Ibidem*, pp. 178-179.

³⁹ *Ibidem*, p. 180.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 181.

⁴¹ V. MONTÉMONT, « Dites voir (sur l'*ekphrasis*) », op. cit., p. 471.

regard d'un autre qui apparaît et produit un effet de réel »⁴². On retrouve à nouveau ici une conception de la photographie comme étant, littéralement, ce qui double le regard.

Barthes, étudiant la photographie du point de vue de celui qui la regarde et non de celui qui la prend, n'évoque en effet pas de cette façon le regard sur le monde confié par le photographe. Mais la photographie est aussi pour lui le lieu où chercher l'innommable : ce qu'il appelle le *punctum* (« Ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre. L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble. »⁴³).

Revenons un peu en arrière dans la réflexion de Barthes : « [...] je voudrais bien savoir ce qui, dans une photo, fait *tilt* en moi »⁴⁴, annonce-t-il dans *La chambre claire*. Cette investigation l'amène à distinguer le *studium* (ce qui, dans une photo, va nous intéresser mais « sans acuité particulière »⁴⁵, quelque chose de l'ordre de l'intérêt général, les traits de l'époque, la photogénie...) du *punctum* (ce qui fait que face à une image « donnée en pleine page, je la reçoive en plein visage », l'élément qui vient casser, scander le *studium*, qui « comme une flèche [...] vient me percer », me pique, me blesse »⁴⁶). Le *ça-a-été* qui frappe devant une photographie est un type de *punctum* (Barthes donne cet exemple, suscité par la photo d'un condamné à mort : « Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu »⁴⁷). Barthes donne plusieurs exemples de *punctum* : devant la photo d'enfants dans un quartier italien, ce qui le frappe, « ce sont les mauvaises dents du petit garçon »⁴⁸ ; dans une photo représentant « un violoneux tzigane, aveugle, conduit par un gosse », il voit surtout la chaussée en terre battue qui lui rappelle « les bourgades traversées lors d'anciens voyages en Hongrie et en Roumanie ». « Donner des exemples de *punctum* », reconnaît-il, « c'est, d'une certaine façon, *me livrer* »⁴⁹. : si le regard de l'*operator* est autobiographique, celui du *spectator* aussi.

Ce *punctum*, ce qui nous *point* devant une photo, impossible de le nommer. Impossible aussi de le montrer. Après avoir cherché en vain une photo qui « rendrait » sa mère, Barthes la « retrouve » dans la fillette de cinq ans de la fameuse Photo du Jardin d'Hiver :

⁴² Idixa, *op. cit.*

⁴³ R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 38.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 48 et 72.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 148.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 74.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 74-77.

(Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure)⁵⁰.

C'est ainsi que Barthes, et Philippe Forest, ont recours à l'*ekphrasis* substitutive.

1.6 Le recours à l'*ekphrasis* notionnelle

Le recours à l'*ekphrasis* de photographie (« opérateur de vraisemblance fictionnelle » selon l'expression de Christelle Reggiani⁵¹) permet à l'auteur de donner un « effet de réel », une impression d'authenticité au récit. Dans le cadre des photos de Nagasaki, le fait de ne construire qu'une trame de récit minimale et de « juxtaposer » les photos décrites permet de rendre un peu l'état de *muga-muchu*. « Les mots se sont détachés des choses, mais il reste leur image, que fixe sans penser Yamahata, sans émotion, dans "le froid fonctionnement de toutes ses capacités mentales" (S, p. 288), ainsi qu'il l'a confié et que le rapporte Forest.

Intégrer l'*ekphrasis* de photographies, oui, mais quelle *ekphrasis* ? Comme le relève Véronique Montémont, il existe deux manières d'intégrer la photographie à un texte littéraire : « une *ekphrasis* substitutive, traditionnellement qualifiée de *notionnelle*, qui vise à restituer, sans support iconographique phénoménal pour le lecteur, le tableau ou la photographie » (c'est l'option de Barthes pour la Photo du Jardin d'Hiver, et de Forest dans *Sarinagara*), « et une *ekphrasis* complétive, jouxtant l'image, qui peut s'intégrer à une dynamique plus large de commentaire »⁵² (c'est l'option de Forest dans *Araki enfin*, par exemple).

Ce choix est significatif. Dans le cas de la Photo du Jardin d'Hiver ou des photos de Pauline décrites par Forest dans *L'Enfant éternel* et *Toute la nuit* par exemple, il peut effectivement être lié à l'intransmissibilité du *punctum*, mais permet également l'identification du lecteur. Le cas semble évident lorsqu'il s'agit de photos de famille, comme le formule Véronique Montémont :

Dans une photographie, ce qui retient n'est pas le sujet, mais la relation que l'image installe, sa dimension d'héritage, de mémoire, de réappropriation de soi. [...] Le choix de ne pas montrer les images permet de les hypostasier – elles vont cristalliser représentations et fantasmes alors que leur banalité aurait pu se révéler, comme le craignait Barthes, déceptive – mais aussi les

⁵⁰ R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 115.

⁵¹ C. REGGIANI citée par V. MONTÉMONT, « Dites voir (sur l'*ekphrasis*) », op. cit., p. 460.

⁵² *Ibidem*.

ériger au rang de paradigme. Chacun aura en effet le loisir de se reconnaître dans sa relation à l'image de soi, des siens, d'investir ses propres affects dans les représentations d'autrui⁵³.

Mais dans le cadre des photos de Yamahata à Nagasaki, on ne peut certainement pas parler d'images banales, et on éprouve bien naturellement de la difficulté à s'identifier. Même grâce au talent du photographe, on peut avoir l'impression « d'avoir vraiment vu Nagasaki. Au cœur de la plaine atomique, le souci d'ordre, le savoir historique et la conscience du point de vue concourent à permettre une découverte »⁵⁴. Les jeux (instinctifs ou travaillés) de composition peuvent nous aider à voir, mais pas nécessairement à s'identifier.

Le choix de *l'ekphrasis* notionnelle est significatif sous d'autres angles, notamment éthiques : elle force le lecteur à *imaginer*, « c'est-à-dire fabriquer l'objet absent »⁵⁵.

« Il y a eu tout cela », énumère Philippe Forest, « une femme aux paupières clouées par les tranchants d'un tesson, une autre aux seins splendidement bleus teints sous la peau de la couleur du verre fondu, un homme éventré qui marche en tenant ses intestins dans ses mains [...] ». « Ce serait une collection d'horreurs et elles n'intéresseraient que les amateurs de monstres », résume-t-il (S, pp. 271-272). Le monstre est une figure ambiguë. Il est « ce qui paraît inimaginable », le « phénomène de foire », « ce qui se montre *et* qui ne peut être vu »⁵⁶. Il est à la fois « ce qui arrive à l'homme et le menace dans son essence ou son existence » et « un prodige », un signe du divin⁵⁷. « On peut aussi leur donner le nom de merveilles », écrit Forest (S, p. 272). Cela n'est pas sans rappeler sa description d'une « faune d'enfants impossibles » du service hospitalier de chirurgie orthopédique où était soignée sa fille (*EE*, 45). Tous deux ont pour point commun de questionner les bords de la vie humaine, et de nous faire baisser les yeux. « La mort est l'inimaginable type », selon Michel Picard⁵⁸, puisque par définition nous ne l'expérimenterons pas conscients, vivants, mais aussi parce qu'elle est devenue quelque chose qu'on ne veut pas voir : « car ceux qui vont mourir on ne les salue plus », constate Forest dans *L'enfant éternel* (p. 266). Ou encore, à propos d'hôpitaux : « On passe sans les voir car ils sont cachés comme la maladie et la mort le sont aux yeux des vivants » (*EE*, p. 46).

⁵³ V. MONTÉMONT, « Dites voir (sur l'*ekphrasis*) », *op. cit.*, p. 464.

⁵⁴ M. LUCKEN, « Hiroshima-Nagasaki. Des photographies pour abscisse et ordonnée », *op. cit.*, p. 8.

⁵⁵ V. MONTÉMONT, « Dites voir (sur l'*ekphrasis*) », in *Littérature et photographie*, *op. cit.*, p. 460.

⁵⁶ V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité ou Sur les récits des sirènes naissent les récits des silènes : essai*, Hévillers, Ker, 2013, p. 122.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ P. 26 Cité par V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, *op. cit.* p. 122.

Cet « inimaginable induit une obligation : celle d'imaginer »⁵⁹. En un sens, cela rejoint la réflexion du philosophe Günther Anders sur les nouvelles obligations éthiques après Hiroshima. Anders a entretenu une longue correspondance avec Claude Eatherly, le pilote qui a largué la bombe sur Hiroshima. Dès sa première lettre, il le salue pour sa tentative de « prendre la mesure » de ses actions, même si cela lui semble voué à l'échec : « Au mieux nous pouvons nous repentir du meurtre d'un homme : nos émotions ne peuvent pas aller au-delà. Nous pouvons imaginer dix meurtres : notre imagination ne peut pas aller au-delà. Mais détruire 100 000 personnes ne pose strictement aucun problème »⁶⁰. Tel est le problème selon Anders : nous sommes entrés avec la bombe atomique dans « le temps de la fin », c'est-à-dire que nous sommes technologiquement capables de détruire l'humanité, mais pas de nous représenter cette destruction. Il y a un « écart chaque jour grandissant entre nos deux facultés, entre notre action et notre imagination ». Il en déduit un impératif moral : « ta tâche consiste donc à réduire l'espace qui existe entre tes deux facultés : celle de faire des choses et celle de les imaginer »⁶¹. Il ne faut pas seulement voir, il faut faire l'effort de se représenter Nagasaki. Il faut imaginer la relégation des malades aux marges. « Refuser d'imaginer quelque chose, c'est tenter, puérilement, d'en nier la réalité », écrit Vincent Engel⁶².

D'un point de vue esthétique, il est intéressant de remarquer qu'avec l'*ekphrasis* notionnelle, nous ne portons pas notre propre regard sur l'image, mais nous nous glissons derrière le regard de Forest. Nous n'avons accès à l'image qu'à travers la description qu'en donne Forest, chargée de ses affects : l'image telle qu'elle lui est révélée. Davantage que nous montrer une image, il nous transmet son regard sur cette image, ce qui constitue, comme nous l'avons vu, une manière de « se livrer », un geste autobiographique. Ce geste se reflète dans le choix des images que Forest va décrire, l'ordre dans lequel il les présente, les affects qu'il attribue au photographe :

Ce jour-là, Yamahata dut éprouver à quel point paraissent irréelles les choses les plus vraies et comment l'incroyable, lorsqu'on le rencontre, a toujours l'apparence du déjà-vu. La lumière calme se lève sur un paysage aux allures de décor. Et tout ce qui vient vers vous vérifie seulement votre rêve le plus ancien, celui à l'intérieur duquel, enfant, chaque nuit, vous avanciez, immobile, sous la clarté inexplicable d'un soleil fixe (S, p. 275)⁶³.

⁵⁹ V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 124.

⁶⁰ G. ANDERS, « "Hors limite" pour la conscience », in *Hiroshima est partout*, Paris, Seuil, 2008, p. 327.

⁶¹ *Ibidem* p. 324.

⁶² V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 124.

⁶³ Ce rêve, qui revient sous forme de *déjà vu*, constitue l'un des fils rouges des passages autobiographiques de Sarinagara.

Et bien sûr, le regard qu'il livre sur les images qu'il rapporte : « Mais la part la plus merveilleuse était autre, tenant à ce qui restait ce jour-là de proprement, d'irréremédiablement humain dans l'expérience de la déréliction la plus totale et se maintenait magnifiquement vivant chez chaque victime. Tous ceux qui souffrirent furent des merveilles semblables » (S, p. 271). C'est peut-être là le *punctum* de Forest. À l'inverse, un professeur américain, discourant à propos des mêmes images, dira : « *Life itself is the missing term in these pictures* »⁶⁴. Comme le relève Montémont, « la photographie questionne le texte, en faisant apparaître justement les dimensions différentes selon les auteurs, qu'ils ont choisi d'extraire de leur substrat existentiel pour le narrer »⁶⁵.

1.7 Approche narrative : rapport fiction-vérité

Les descriptions des photographies de Yamahata semblent d'autant plus personnelles que Philippe Forest prend quelques libertés. Tout d'abord, il efface les autres envoyés du gouvernement (après avoir brièvement mentionné leur existence), présentant Yamahata comme seul au milieu du désastre. Pourtant, si l'écrivain Azuma Jun s'est séparé du groupe pour interviewer des policiers et des rescapés, Yamahata et Yamada ont marché ensemble, parfois saisi les mêmes scènes en photo et en croquis, et surtout le peintre figure sur trois clichés du photographe⁶⁶, et attire, par le cadrage et l'utilisation des lignes de fuite, le regard du spectateur sur celui de l'artiste : « Yamahata a composé parmi les débris fumants de Nagasaki un tableau dont le sujet est un classique de la peinture du XIX^e siècle » : un « Paysage au peintre », remarque Lucken⁶⁷. Dans son livre, Forest décrit la même image, avec la ligne de chemin de fer « inexplicablement en place », mais sans mentionner le peintre (S, p.277).

Par ailleurs, Forest reste flou sur le trajet suivi par le photographe, écrivant que « Personne ne peut dire exactement le chemin qu'il suivit » ou que, « aucune indication n'a été conservée qui indiquerait l'ordre dans lequel [les photographies] ont été prises » (S, p. 274) – ce qui n'est pas tout à fait exact. D'après les témoignages sur lesquels se base Lucken, les reporters se dirigèrent dès leur arrivée vers le centre de la ville, afin d'obtenir un visa de la police militaire qui les autorise à prendre des images. Ils y arrivèrent apparemment à l'aube, et, ayant obtenu leur

⁶⁴ David L. Jacobs, « Nagasaki Journey : The Photographs of Yosuke Yamahata (1996) », 17 novembre 2009, consulté sur <https://americansuburbx.com/2009/11/theory-nagasaki-journey-photographs-of.html>, pour la dernière fois le 10 octobre 2022.

⁶⁵ V. MONTÉMONT, « Dites voir (sur l'*ekphrasis*) », *op. cit.*, p. 471.

⁶⁶ M. LUCKEN, « Hiroshima-Nagasaki. Des photographies pour abscisse et ordonnée », *op. cit.*, p. 3 et suivantes

⁶⁷ *Ibidem*, p. 6.

autorisation, partirent « aussitôt après »⁶⁸. Il n'est donc pas impossible que la scène où Yamahata fume seul au milieu des râles, attendant que le jour se lève, relève d'autre chose que de la pure concordance historique. Le peintre et le photographe se mirent à marcher (et Yamahata prit la moitié des photos en chemin) vers l'épicentre de l'explosion (quartier de Matsuyama-machi, où une vingtaine de photos furent prises), puis ils se dirigèrent vers le nord, avant de se retrouver à la gare de Michinoo à 17h (où Yamahata prit encore une vingt photos, de blessés attendant les secours et notamment la jeune femme donnant le sein à son enfant)⁶⁹. Certains dessins permettent de situer assez précisément les photographies.

Néanmoins, en prenant ces « libertés », le récit de Forest rend peut-être quelque chose de « plus vrai », notamment au niveau du sentiment de confusion, quand il écrit : « Je crois que Yamahata, ce matin-là, se trouvait tout à fait perdu, comme dans un songe, et que, se levant, le jour ne fit pour lui que substituer un rêve à un autre ». Face à ces images, tous les repères ont disparu. « Pour sortir de ce sentiment de confusion, et plus particulièrement de confusion spatiale, géographique, on a besoin de repères », analyse Lucken, « de s'appuyer sur quelque chose, de remettre des noms sur des bâtiments détruits, d'imaginer, sur la foi d'un visage, l'histoire d'une jeune fille qui cherche ses parents. Peu à peu, on reconstruit la scène et on quitte l'image qu'on a devant les yeux »⁷⁰.

En expliquant comment le photographe « a organisé ses espaces » et « s'est appuyé sur des références picturales », Lucken insiste sur le fait qu'« il ne s'agit pas à nos yeux de mettre l'accent sur le fait que Yamahata a triché avec la réalité » mais qu'il constate que « face à une expérience “à la limite”, celui qui voit ne peut échapper aux jeux de composition et aux effets de miroirs, comme si c'était la seule manière de rester debout », qu'il est impossible « de documenter de façon claire un événement sans une intelligence des faits et, partant, sans une certaine dose de mise en ordre, de mise en scène de simulacre »⁷¹. Ou comme le formule Olivier Belin, « le regard photographique débouche ainsi sur une captation et un réagencement du réel

⁶⁸ M. LUCKEN, « Hiroshima-Nagasaki. Des photographies pour abscisse et ordonnée », *op. cit.*, p. 3 et suivantes.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 6.

⁷¹ *Ibidem*, p. 8.

dont l'autre nom est le récit »⁷². « La fiction, pour reprendre Aristote, donne à la tragédie la capacité d'être vue »⁷³.

Et c'est exactement ce que Forest fait : il « met en œuvre » la photographie, ce qui lui permet non seulement « d'approfondir la réflexion sur quelques grands thèmes (la mémoire de la mort, l'effacement des traces d'une vie, l'éthique du juste rapport entre l'expérience artistique et l'authenticité du vécu) mais aussi de trouver un *principe de génération et d'organisation* »⁷⁴. Bref, il narrativise l'image. Par exemple :

Il y a cette splendide jeune fille souriante que la providence d'un simple abri antiaérien a suffi à sauver. Au moment de la photographie, elle sort tout juste la tête d'une trappe ouverte dans le sol et elle sourit à l'objectif. Quelque chose de proprement irréel illumine son sourire. On dirait qu'elle n'a pas compris encore ce qu'il est vraiment advenu du monde à la surface duquel elle revient et qu'il n'y a plus rien autour d'elle. Dans un instant, elle va lever les yeux, son regard va faire le tour de l'horizon détruit. Il lui faudra quelques secondes encore pour réaliser. Et la grâce scandaleuse de son sourire se sera effacée. Ou bien elle sait déjà et elle sourit seulement à sa chance, au miracle inexcusable d'être en vie. Et elle a raison, naturellement (S, p. 280).

On saisit bien ici à quel point la photo est un « prélèvement d'espace et de durée », pour reprendre le mot d'Oliver Belin : « Parce qu'elle saisit moins un instant qu'elle ne suggère l'avant et l'après qui donnent sens à l'instant, la photographie peut alors engendrer une histoire »⁷⁵. C'est ainsi que « le texte oriente la lecture de l'image : mise en perspective spatio-temporelle, narrativisation, voire fictionnalisation viennent former un cadre de lecture qui empreint notre regard »⁷⁶.

Selon la thèse d'Olivier Belin, « Philippe Forest utilise la photographie dans une optique particulière : celle de la construction d'une fiction qui puisse prendre en charge, à la suite de l'image, les traces d'une vie menacée »⁷⁷. Dans un entretien où on lui demande « [d]e quelle nécessité relève pour vous la photographie ? Y a-t-il un "modèle photographique" dont la fiction cherche à s'approcher dans son traitement du réel ? », Philippe Forest revient sur son livre *Près des acacias*, où son texte côtoyait les photos d'Olivier Menanteau :

⁷² O. BELIN, « Philippe Forest et la photographie : disparitions, révélations, dispositions », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., p.230.

⁷³ M. LUCKEN, « Hiroshima-Nagasaki. Des photographies pour abscisse et ordonnée », op. cit., pp. 8-9.

⁷⁴ O. BELIN, « Philippe Forest et la photographie : disparitions, révélations, dispositions », op. cit., p. 220, nous soulignons.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 231.

⁷⁶ V. MONTÉMONT, « Dites voir (sur l'*ekphrasis*) », op. cit., p. 471.

⁷⁷ O. BELIN, « Philippe Forest et la photographie : disparitions, révélations, dispositions », op. cit., p. 220.

Elles représentaient des patients psychotiques, murés dans un silence absolu. Cela m'a fait beaucoup réfléchir sur le mutisme de l'image et sur la manière dont la littérature peut entreprendre de faire parler ce mutisme. Le traduisant et le trahissant à la fois. [...] Le silence [...], pour un écrivain, en appelle à la nécessité, forcément coupable, d'un récit⁷⁸.

Olivier Belin considère ainsi que Forest développe une « éthique de la photographie, susceptible de servir de modèle à la création littéraire et artistique ». Cette éthique, dit-il, « cherche à capter les traces d'une vie pour en reconstituer la trame, à recueillir les images d'une existence pour répliquer, sans avoir le dernier mot, à la mort, à la maladie ou à la souffrance »⁷⁹.

De cette manière, en contrepoint aux célèbres *ekphrasis* de Roussel, par exemple, qui renforcent la sensation de figement du temps et l'aplatissement du sujet, les descriptions de Forest – par le médium de la fiction – rendent progressivement à l'image l'épaisseur du vivant. Cette progression est visible dans la structure du récit.

Dans la troisième partie de *Toute la nuit*, Philippe Forest a conçu un « véritable protocole de la mémoire » basé sur le jeu de Memory :

Le déroulement de la partie obéit à deux principes : l'un est combinatoire (l'appariement de deux clichés, auxquels peuvent d'ailleurs se substituer d'autres photos appelées par la mémoire), l'autre est chronologique (mais une chronologie inverse, qui donne au jeu l'apparence d'une remontée dans le temps) (TN, p. 204).

Une démarche similaire structure la partie de *Sarinagara* consacrée à la photo :

Comme dans *Toute la nuit*, Yamahata dispose d'un nombre de clichés fixé à l'avance : la centaine de photos que lui autorisent les quelques rouleaux qu'il emporte avec lui. Et, comme dans *Toute la nuit*, l'ordre dans lequel se succèdent les images évoquées obéit moins à une chronologie établie qu'à une combinatoire par laquelle le narrateur construit un agencement vraisemblable d'événements – une fiction⁸⁰ (TN, p. 204).

En effet, Forest décrit d'abord les photographies de ruines, de ce qui *reste* (chapitre 17), puis les (sur)vivants (chapitre 18), les morts (chapitre 19) et enfin, les photos « les plus énigmatiques », « celles où cohabitent les vivants et les morts » (S, p. 282).

Nous remarquerons qu'étrangement, Forest commence à décrire ces dernières à la fin du chapitre 19 (au lieu de commencer un nouveau chapitre) et consacre le chapitre 20 à *une* photo « où cohabitent les vivants et les morts », celle d'un enfant portant son petit frère mort (ou

⁷⁸ « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest. Une vie à écrire*, op. cit., pp. 296-297.

⁷⁹ O. BELIN, « Philippe Forest et la photographie : disparitions, révélations, dispositions », op. cit., p. 238.

⁸⁰ O. BELIN, « Philippe Forest et la photographie : disparitions, révélations, dispositions », op. cit., p. 234.

mourant) sur son dos. Pour cette photo mise en évidence, Forest ne se contente pas de décrire, ou proposer des pistes d'interprétation : il fictionnalise la scène, met des mots, des souhaits, dans la bouche des enfants, et imagine la scène de la rencontre de ces enfants avec le photographe. Étrangement, il appelle le plus jeune « l'enfant mort », alors que la photographie de Yamahata montre son regard attentif et vivant, ses bras serrés autour de son frère, etc. Il nous semble que dans cette image se joue en réalité la question de la juxtaposition déchirante de celui qui va vivre et celui qui va mourir :

Pourtant le grand frère ne tient pas le petit entre ses bras comme on le ferait d'un blessé ou d'un cadavre. Il l'a simplement chargé sur son dos [...]. C'est cela : il joue encore un peu avec lui. Et le petit lui demande : encore un dernier tour, s'il te plaît, un dernier avant la grande ronde parmi les ombres à jamais (S, p. 284).

Notons que cette scène est décrite et narrée exactement de la même manière que le jeu est utilisé dans *L'enfant éternel* notamment pour raconter Pauline. Tout cela nous amène, après quelques digressions sur le *muga-muchu* et le témoin, à la dernière photo décrite : la jeune mère allaitant son enfant.

En réinjectant une voix dans la description de ces photos, Forest ne retranche rien de leur effet de réel, mais leur donne force de témoignage, couleur, comme les peintres d'estampes coloraient les premières photographies japonaises. Il rend à l'image l'épaisseur de l'émotion. Il y creuse une brèche du réel.

En effet, selon Forest, « L'image est du côté du réel : le “*punctum*” au cœur du “*studium*”. Il appartient au roman de transformer le discontinu de l'image – picturale, photographie ou poétique – afin d'en faire la matière d'un récit dont la continuité accueille les éclats dispersés et miroitants du vrai »⁸¹. L'écrivain va effectivement avoir recours à la « mise en séquence de clichés » comme « structure génératrice d'un récit, qui construit du contenu à partir du discontinu sans en épuiser les potentialités », dans *Sarinagara* mais aussi dans *Toute la nuit et Araki enfin*⁸².

Un récit « dont la continuité accueille les éclats dispersés et miroitants du vrai »⁸³. Pour Philippe Forest, pas d'antagonisme entre fiction et vérité, entre « fictionnalistes » et « factualistes », mais un « mouvement de vases communicants » : « la fiction ne vaut qu'en raison du fait sur

⁸¹ « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest. Une vie à écrire*, op. cit., pp. 296-297.

⁸² O. BELIN, « Philippe Forest et la photographie : disparitions, révélations, dispositions », op. cit., p. 232.

⁸³ « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest. Une vie à écrire*, op. cit., pp. 296-297.

lequel elle repose et dont elle témoigne ; mais le fait, lui-même, n'existe qu'en vertu de la fiction en laquelle il se transforme dès lors qu'il se prête au récit ». Ce « face à face [...] ne se laisse comprendre qu'à la condition d'introduire ce troisième terme qui désigne, à mes yeux, l'objet vrai de toute littérature » : l'impossible⁸⁴. L'image alors n'est pas seulement « disposition (au sens rhétorique), permettant de composer et d'agencer une matière discursive »⁸⁵, mais elle est « notre premier rapport au réel », « à l'intersection entre lui et nous, êtres humains, qui interprétons les images reçues et en créons d'autres [...] »⁸⁶.

Notons par ailleurs que d'après Baetens, la tendance à « lire narrativement une image photographique » est caractéristique de la Postmodernité, et de sa tendance à « remplacer les grands Récits dont plus personne ne veut par une myriade de microrécits »⁸⁷ – myriade que l'on retrouve d'ailleurs dans *Sarinagara*. Les théories postmodernes, comme la théorie de l'image narrative de Biberman (qui serait plutôt une théorie de la lecture narrative de l'image, selon Baetens), insistent « sur le fait que l'acte de voir est intrinsèquement narratif et que regarder signifie (aussi) produire un récit ». Biberman considère ainsi que « l'image n'est pas la condensation d'une chaîne qui préexiste ; en revanche la chaîne que fait le spectateur naît de son regard » et que « l'observateur se projette dans ce qu'il voit ; il se regarde en quelque sorte lui-même »⁸⁸. Nous revenons ici à la dimension autobiographique de l'*ekphrasis*.

1.8 Un signe (le choix des images)

Puisque nous avons établi que le choix des photos, leur description et la révélation de leur *punctum* aux yeux de Forest relèvent finalement aussi bien du témoignage autobiographique, nous approfondirons ici l'*ekphrasis* de deux photos : la première et la dernière à être décrites.

A. La porte du temple

La première photo décrite par Philippe Forest montre « le panorama le plus désolé », « comme si la fatalité d'une implacable horizontalité s'était tout à coup abattue sur le monde. Plus rien ne tient debout. Et toute chose qui se dresse encore [...] ressemble à une aberration : un signe impossible tracé à contresens de tous les autres ». Ce signe : « La porte (le *torii*) d'un temple

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 289-291.

⁸⁵ O. BELIN, « Philippe Forest et la photographie : disparitions, révélations, dispositions », *op. cit.*, p. 231.

⁸⁶ V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, *op. cit.*, pp. 78-79.

⁸⁷ J. BAETENS, « La lecture narrative de l'image photographie », *in Littérature et photographie*, *op. cit.*, p. 340.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 341-342.

n'est pas tombée. Elle se tient miraculeusement intacte au milieu de nulle part », une « porte donnant sur le vide » (S, pp. 276-277).

Dans *Sarinagara* comme dans nombre de livres de Forest, le récit se tisse autour d'un réseau de « signes » tracés pour rien dans le monde, des motifs récurrents qui, par leur répétition, suggèrent qu'il y a peut-être quelque chose à comprendre, quelque chose à voir, et à voir deux fois. C'est particulièrement le cas dans *Pi Ying Xi, Théâtre d'ombre*, roman construit comme une enquête fantaisiste, qui constitue à la fois la reprise de *Sarinagara* et son déplacement en Chine : « Une image renvoie à une autre. Un lieu communique avec le suivant. [...] On ouvre une *porte* et elle donne sur un ailleurs très lointain, situé à l'autre bout de la planète et qui, lui-même et à son tour, communique avec un autre » (PYX, pp. 134-135).

Un de ces motifs récurrents, dans *Sarinagara*, est donc celui de la porte ouverte sur le rien (« rien » est d'ailleurs le mot qui compte le plus d'occurrences). Après la mort de sa fille, au cours d'une promenade au Japon qui lui donne la sensation de pénétrer dans le rêve entêtant de son enfance, le narrateur arrive comme au « bord du monde » (S, p. 109) et se trouve face à « la porte haute qui marquait les limites du sanctuaire [et qui] découpait comme un cadre creux à travers lequel on pouvait observer la nuit prenant lentement possession du paysage ». *La Porte* est aussi le titre d'un roman de Sôseki, et le symbole de l'aporie à laquelle le romancier se heurte toute sa vie (S, p. 197).

La porte sur le vide ressemble aussi à la trace laissée sur le mur par la chute d'un miroir et que découvre le narrateur en retrouvant son appartenant après la longue errance qui a suivi la perte de sa fille :

L'empreinte faisait comme une fenêtre ou même une porte étrange n'ouvrant sur rien et devant laquelle, pourtant, je me tenais, comme s'il y avait eu un autre côté, un passage conduisant vers un lieu où peut-être quelque chose ou quelqu'un m'attendait encore. Mon reflet avait disparu. Je n'étais plus là (S, p. 116).

À cet extrait répond un passage d'*Aragon* :

Qui reconnaît-on de soi quand c'est dans le miroir de la fiction que l'on se contemple ? [...] Dans le *miroir brisé* où l'écrivain se regarde, il finit par ne plus rien voir hormis la brise même du miroir ; une déchirure qui réfléchit celle de sa vie et qui ouvre à l'intérieur du monde ce précipice vrai dont la littérature exprime le vertige (A, p. 735, nous soulignons).

Selon Eric Marty, en effet, nous rencontrons généralement le réel « sous ses formes les plus attestées : le manque, l'absence, le défaut. Nous sommes face à l'empreinte des choses, mais

nous-mêmes, de notre propre mouvement, nous y avons projeté tout un monde coordonné et dont, ici, le miroir constitue, à la manière d'une photographie, l'allégorie »⁸⁹.

Enfin, « en chinois – et donc en japonais –, l'idéogramme à l'aide duquel on signifie “question” emprunte son dessin à la forme rituelle du *torii* », explique Forest à la fin de sa description de la photo. « Ce dernier mot, suspendu sans réponse, flotte dans le silence calciné de la cité. » (S, p. 227).

Un seuil ouvert sur le rien, comme un gigantesque point d'interrogation devant l'impossible du monde, n'est-ce pas finalement l'image offerte de ce réel comme impossible, l'expression de l'aporie au cœur du projet de Philippe Forest ?

B. La mère à l'enfant

L'ultime photo décrite est celle de la mère à l'enfant - « cinq gros plans sur une femme qui allaite son enfant près de la gare de Michinoo, tout au nord de la ville » (donc pris à la fin de la journée). « Spontanément, on y voit une Mère à l'enfant. L'image suscite la compassion, mais la référence picturale est un peu lourde », commente Lucken⁹⁰. Mais il faut le reconnaître :

Yamahata connaît son métier. [...] L'image est toute faite. Il lui reste juste à la prendre. Elle dit tout. Elle est la seule image recevable du désastre. De fait, elle restera la plus célèbre. L'air mélancolique, presque égaré de la jeune femme, le regard dans le vide, exprime un chagrin sans limites, immense au point d'envelopper en lui une détresse aux dimensions de l'univers. Mais le geste immémorial du sein qu'elle donne, l'abandon confiant de l'enfant dans ses bras, l'incompréhensible impression de force qui se dégage des deux corps tendrement serrés l'un contre l'autre, leur intègre et singulière beauté disent plus fort encore le désir entêté de survivre (S, pp. 297-298).

Peut-on y lire une note d'espoir ?

Forest rapporte que pour le cinquantième anniversaire de la tragédie de Nagasaki, on a tenté de retrouver les survivants parmi les victimes photographiées autrefois par Yamahata – au (petit) nombre desquels comptait « inexplicablement » (S, p. 317) la jeune mère de la dernière photo, qui allaitait son bébé. Lorsque les journalistes l'ont interrogée en lui montrant la photo, elle a raconté que l'enfant n'avait survécu que quelques jours.

Personne ne peut imaginer le cœur de cette femme et ce qui vivait en lui tandis que quelques inconnus lui tendaient l'image – que peut-être elle n'avait jamais vue – contenant tout ce qu'il

⁸⁹ É. MARTY, « Photographier l'absence. La fiction photographie », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., p.187.

⁹⁰ M. LUCKEN, « Hiroshima-Nagasaki. Des photographies pour abscisse et ordonnée », op. cit, p. 6.

restait désormais de son enfant perdu. Traversant toute la nappe impensable du temps, il revenait vers elle : non pas l'enfant lui-même – car rien n'aurait pu le faire revivre – mais l'enfant irrémédiablement perdu qui ainsi lui était rendu, et dont elle ne savait dire qu'une chose, que, comme tous les autres, cet enfant-là était infiniment précieux, que rien ne justifierait jamais son effacement horrible, que les années passant n'atténueraient en rien le scandale nu de sa disparition. Et le regardant une seconde fois, d'un regard qui traversait tout le temps de sa vie, la femme – mystérieusement souriante – retournait pourtant à l'enfant le présent gracieux et mélancolique de son inconsolable amour (S, pp. 317-318).

Pas de note d'espoir, donc. Mais on réalise que l'on est à nouveau face au côtoïement dans la même image des vivants et des morts (ce qui lui donne sans doute sa place dans la structure des chapitres) – ce qui rend peut-être l'image si déchirante : « Plus les rapports entre deux réalités rapprochées sont lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique » écrivait Breton⁹¹. En l'occurrence, la superposition de la vie et de la mort est au cœur de *Sarinagara* : « Je crois avoir compris ceci, seulement ceci : *survivre est l'épreuve et l'énigme*. Telle est la signification des trois histoires que j'ai voulu raconter » (S, p. 345, nous soulignons).

Lorsqu'il raconte avoir vu par hasard les images de Yamahata, Forest raconte avoir été frappé par l'une d'elles – sans préciser laquelle. Cela pourrait être celle-ci. Cette image (ce côtoïement), dans un jeu de reflets avec la propre vie de Forest, pourrait être qui l'a poussé à écrire l'histoire de Yamahata – non pas l'expérience de Yamahata, mais l'expérience de cette photo. Dans cette image, non pas celle de la photo mais du regard sur la photo, se réverbère l'expérience indicible de Forest – ou cet effort sans cesse renouvelé de dire l'impossible.

1.9 Posture du photographe : entre trait autobiographique et geste d'amour

Nous avons vu que, pour Barthes, révéler ce qui pour soi « point » dans une photo constitue un geste autobiographique. Que ce « *punctum* » pouvait prendre la dimension « constative et exclamative » du « ça a été ! »⁹². Mais comme le met en évidence Olivier Belin, « de Barthes à Philippe Forest, un changement de point de vue s'est opéré »⁹³. Dans *Sarinagara*, l'auteur nous décrit des photos, mais le narrateur se glisse également à la place du photographe, presque derrière son objectif. Il y a un glissement du point de vue du *Spectator* à celui d'*Operator*, qui

⁹¹ Citation issue de V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 83.

⁹² R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 176 (nous soulignons).

⁹³ O. BELIN, « Philippe Forest et la photographie : disparitions, révélations, dispositions », op. cit., pp. 224-225.

implique, pour reprendre l'idée de Denis Roche, que « le “ça a été” se confond toujours avec le “j’y étais” » (AR, p. 92)⁹⁴. Ou, comme le relève Forest :

Faulkner fait [...] une remarque semblable, expliquant que l'œuvre littéraire est toujours comparable au graffiti que quelqu'un laisse quelque part afin de témoigner de son passage et de marquer le moment de celui-ci, non pas dans l'espoir que cette marque lui survive, mais seulement afin de manifester que ce moment aura été. Oui : [...] une entaille faite dans le bois du temps (AR, p. 92).

Ce geste autobiographique fait écho à la troisième partie de *Toute la nuit*, consacrée aux photos de Pauline : « Je laisse apparaître dans le cadre l'apparence de ceux que j'aime. J'imprime leurs formes sur le papier. Je vérifie leur existence dans le temps, et la mienne avec elle. De tout cela, je produis la preuve. Je me dis : ainsi, nous aurons été là » (TN, p. 158). Ainsi que le remarque Belin, « par cette nouvelle variation, Philippe Forest s'écarte de la dimension purement “constative et exclamative” du “ça a été” de Barthes à celle du partage : partage d'une communauté [...] et d'un lieu [...]. Partage qui, au fond, n'est rien d'autre qu'un geste d'amour »⁹⁵.

« J'ai mis longtemps à comprendre ce qu'était une photographie », écrit Philippe Forest dans *Toute la nuit* (TN, p. 154). « Pour comprendre, quelque chose me manquait. La mort n'est pas nécessaire pour donner sens aux simulacres, mais il faut au moins la possibilité de son horizon. Le “soi” dont on arrête la forme, on devine déjà son inéluctable effacement » (TN, p. 155). Il dit aussi : « Une photographie est faite pour être conservée » (TN, p. 157). Comme le résume Olivier Belin, « si la photographie en tant qu'objet est révélation d'une disparition [...], en tant que geste, en revanche, elle est acte de protestation désespérée contre cette disparition, en même temps qu'une captation, si fugitive et pâissante soit-elle, du réel »⁹⁶. Cela nous rappelle que, comme le souligne Marta Caraion, « la photographie puise ainsi sa source dans un rêve primitif [...], une fable d'amour, de séparation et de mémoire perdue ou conservée [...] »⁹⁷. Il n'est pas anodin, sans doute, que la troisième partie de *Sarinagara* ne s'ouvre pas sur l'histoire de la vie de Yamahata, mais sur le récit presque légendaire de l'apparition de la photo au Japon, sachant que « des premières photographies faites au Japon il ne resterait rien » (S, p. 232).

⁹⁴ Cité par P. FOREST (AR, p. 92).

⁹⁵ O. BELIN, « Philippe Forest et la photographie : disparitions, révélations, dispositions », *op. cit.*, p. 224.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 226.

⁹⁷ M. CARAION, « Texte-photographie : la vérité selon la fiction », *op. cit.*, p. 67.

Le glissement du point de vue du *Spectator* à celui de l'*Operator* implique le basculement du rapport au temps, « dans la mesure où la photo pour l'*Operator* n'est pas seulement un passé révolu : c'est un présent sur lequel il cherche, même sans illusion sur le caractère dérisoire de cette opération, à avoir prise » (S, pp. 224-225).

Le geste du photographe apparaît ainsi comme un acte de révolte contre la mort, une tentative de captation du présent, et parfois un geste d'amour et d'empathie – c'est peut-être ce geste qui rend la photographie « si poignante », plus vraie, parce que plus émouvante⁹⁸.

1.10 Le photographe : un témoin extérieur ?

Dans l'analyse qu'elle livre du roman zolien, nous avons vu que Christelle Reggiani assimile la « figure » du témoin à une « posture énonciative à la fois distanciée [...] et empathique (le narrateur observe, et ne condamne pas) »⁹⁹. On peut retrouver cette « figure » dans celle de Yamahata, le photographe non héroïque : « Son rôle aura été plus modestement d'être le « témoin », le *truchement de la vérité* qui passe par son intermédiaire, par son regard doublé de l'appareil photographique. »¹⁰⁰. C'est un simple observateur, extérieur aux événements, et s'il « descend de son vivant en Enfer », il « ne souffre pas la souffrance des autres » (S, p. 290). C'est sans doute grâce à cela qu'il est susceptible, capable, de voir, de recueillir, de photographier¹⁰¹.

Mais nous noterons également que derrière ce témoin informateur se cache un autre. C'est Matsuhige Yoshito, le survivant d'Hiroshima qui ne sut prendre que cinq photos qui ne disent rien de la catastrophe. Ou le narrateur de *Toute la nuit* photographiant les dernières heures de vie de son enfant, sans savoir pourquoi (« mais peut-être, nous disions-nous, ce sens nous apparaîtrait-il plus tard. Il fallait réserver la possibilité d'un message encore inintelligible mais que le futur nous laisserait déchiffrer » (TN, pp. 45-46)).

⁹⁸ O. BELIN, « Philippe Forest et la photographie : disparitions, révélations, dispositions », *op. cit.*, p. 227.

⁹⁹ C. REGGIANI, « Subjectivité littéraire et photographie : la naissance du point de vue », *op. cit.*, p. 181, nous soulignons.

¹⁰⁰ D. RABATÉ, « *Sarinagara* et la forme de vie », *op. cit.*, p. 143, nous soulignons.

¹⁰¹ É. MARTY, « Photographier l'absence. La fiction photographie », *op. cit.*, p. 193.

1.11 Le photographe : témoin donc complice, coupable ?

Selon Forest, le spectateur est intrinsèquement, nécessairement, différent de la victime : il ne partage pas sa souffrance, et même il en est vaguement complice¹⁰². « Qu'est-ce qu'un témoin ? » écrit Philippe Forest, « Quelqu'un qui a vu – malgré lui, par hasard ou bien par accident, en dépit de tout et surtout de son désir d'être ailleurs – et qui, ayant vu, doit soutenir jusqu'au bout la honte, le chagrin, la *culpabilité* auxquels son regard l'a lié à jamais » (S, p. 290).

Étymologiquement, le terme « coupable » vient du latin chrétien *culpabilis* (« celui qui a commis une faute »), lui-même issu de *culpa* (« la faute »). C'était un mot courant, employé pour désigner une personne ayant contrevenu à la loi, puis plus largement ayant commis une action condamnable¹⁰³. En droit pénal, celui qui a commis une faute pénale devra en conséquence subir une *peine*. En droit civil, la « faute » conduit à l'établissement de la responsabilité si elle a causé un dommage à autrui et que le lien entre faute et dommage peut être établi : le responsable a alors l'obligation de réparer. Le lien entre *culpabilité* et *responsabilité*, c'est la notion d'imputation, concept fondateur selon Ricoeur, dans lequel « réside un rapport primitif à l'obligation » : le jugement d'imputation, « à partir de l'obligation ou de l'interdiction de faire et par le truchement d'abord de l'infraction puis de la réprobation » mène au jugement de rétribution « en tant qu'obligation de réparer ou de subir la peine »¹⁰⁴.

Quelle est la faute ? La faute du photographe ? De quel manquement devant l'impossible s'est-il rendu coupable ?

Comme il l'écrit, le photographe est lié à la culpabilité par son regard – et l'écrivain par ses mots. La « faute », chez Philippe Forest, est triple (et bien entendu, elle n'est pas juridique).

La première « faute » est la mort – l'assentiment à la mort ou le fait d'avoir survécu. C'est une culpabilité sans faute : dans *Toute la nuit*, le narrateur dit à son épouse : « Tu voudrais que ce quelqu'un te pardonne la mort de Pauline. [...] ... mais personne ne peut te pardonner si tu n'es

¹⁰² Suggéré par l'étonnante apposition de la p. 245, dans *Sarinagara* : « [Les notices biographiques] ne disent rien de très précis des atrocités dont Yamahata a nécessairement été le témoin, le complice (...) ».

¹⁰³ *Dictionnaire historique de la langue française* (sous la dir. de A. REY), Paris, Editions du Club France Loisirs / Editions Dictionnaires Le Robert, 1994, p. 513.

¹⁰⁴ P. RICŒUR, *Le juste*, Paris, éd. Esprit, 1995, p. 44.

pas coupable... » (TN, p. 85). Nous approfondirons plus loin, dans le chapitre consacré à la réflexion d'Agamben, la question du sentiment de culpabilité du survivant.

La mort de ma fille – qui, sur un mode mineur et dérisoire, fut aussi ma propre mort ou du moins : la mort de quelqu'un en moi-, j'ai eu le sentiment de devoir la dire et, en même temps, de n'avoir pas le droit de le faire. Précisément : parce que je lui avais survécu. Ce qui me commandait et m'interdisait d'en faire le récit vrai. Me laissant dans la situation où je suis : tournant en une littérature nécessairement *approximative* et *indigne* une épreuve devant laquelle il n'est aucun mot qui tienne, qui convienne. (FB, p. 130).

La deuxième « faute » naît du geste de l'artiste, de cette littérature « nécessairement approximative ». La culpabilité naît du fait de « faire de ce monde – et de ceux qui l'habitent – la matière d'une œuvre de mots et de phrases »¹⁰⁵ (ou d'images aplaties) et du fait que, ce faisant, il y a « nécessairement une infidélité à l'expérience » (même si « cette infidélité n'exclut pas la recherche, et la mise en œuvre, d'une vérité »)¹⁰⁶. Cette question est encore plus sensible lorsqu'on n'a pas vécu soi-même l'événement :

Naturellement, moi aussi, écrivant, depuis toujours mais particulièrement à l'époque où je finissais *Sarinagara*, je m'étais posé la question et demandé de quel droit on peut rapporter – fût-ce de manière indirecte comme j'avais choisi de le faire – un drame que l'on n'a pas vécu. [...]. Tel est le rôle du témoin qui ne peut dignement l'assumer qu'à la condition d'éprouver sur ses épaules le fardeau de culpabilité qui l'accompagne. Se sentant indigne de dire et cependant incapable de se taire. (PYX, pp. 219-220).

Cette « culpabilité » sans faute décrite par Forest semble inévitable : « Et très certainement, devant l'impossible, ne peut-il y avoir de témoignage que défaillant, coupable, marqué par la honte d'avoir été épargné, d'avoir survécu à la souffrance dans laquelle, sous ses yeux, le monde s'est un jour englouti. ». Plus qu'inévitable, elle est essentielle au témoignage, elle en pose les conditions : « Toute œuvre est témoignage. Mais tout témoignage doit se savoir inquiet et coupable afin de ne pas devenir la caution d'une bonne conscience assez écœurante » (PYX, p. 305).

Tous les témoins donc sont - doivent se sentir - indignes. Pourquoi alors répéter que Yamahata constitue un « témoin indigne », s'ils le sont tous ? « Yosuke Yamahata est devenu, comme malgré lui, porteur d'une vérité qui le dépasse », constate Dominique Rabaté.

Et cette vérité est sans doute l'affrontement nu au deuil et à la mort. Ou pour le dire plus exactement et moins emphatiquement, comme le fait justement Philippe Forest : chaque vie doit

¹⁰⁵ P. FOREST et O. MENANTEAU, « La commande littéraire », in *Près des acacias. L'autisme, une énigme*, Arles, Actes Sud, 2002, cité par T. SAMOYAUULT, « L'expérience de la biographie ou biographies croisées », *op. cit.*, p.74.

¹⁰⁶ *Ibidem*. Nous soulignons.

être mesurée à cet affrontement subi et hasardeux, à cette épreuve imposée du dehors, qui nous force à voir la vérité terrible et vide du deuil¹⁰⁷.

La troisième faute, la seule qui peut peut-être se passer de guillemets, celle qui sépare peut-être le témoin digne de l'indigne serait alors de ne pas se laisser traverser par l'expérience du réel.

Ces questions de culpabilité et de droit de dire seront évoquées plus amplement dans la deuxième partie de ce mémoire. Mais nous voudrions évoquer un dernier aspect de la culpabilité : elle mène à l'action. Nous avons vu que le jugement d'imputation mène au jugement de rétribution. Ici, pas de faute, donc pas de rétribution, et pourtant... Une dette : « Car, moi aussi, par le passé, j'avais produit beaucoup de papier dans l'espoir de m'acquitter, certainement, d'une dette. », écrit Forest (PYX, p. 78). Dans la correspondance entre Günther Anders et Claude Eatherly, le pilote d'Hiroshima, on réalise que ce dernier finit par résoudre la fracture qu'il éprouve entre son sentiment de culpabilité et le statut de héros qui lui est accordé en s'écriant « Plus jamais », en passant à l'action. Il écrit par exemple le 8 août 1960 au révérend N. : « Néanmoins, l'acte a été accompli et notre travail, à présent, est de tout faire pour qu'il n'y ait jamais un autre Hiroshima »¹⁰⁸. Ce retour à l'action poussé par la culpabilité pourra être mis en lien avec l'aspect souvent politique que peut prendre le témoignage.

Conclusion : le photographe, paradigme du témoin

Le photographe, dans *Sarinagara*, représente le paradigme de ce témoin, lui qui par son geste dédouble le regard : si le premier regard sidère, le développement de la photo dans un deuxième temps permet de re-présenter un réel autrement insaisissable. Nous avons par ailleurs vu que la fiction (et subséquemment la narrativisation des images) assurait un rôle similaire : aider à voir. Il s'agit aussi d'un geste de conservation, voire de défense du fragile : le photographe décide de doubler son regard d'une photographie, décidant que ce qu'il avait vu méritait d'être transmis. Il pose un second regard « pour rappeler le monde au jour juste de la vérité » (S, p. 315).

La vérité du photographe est multiple. Il y a celle qui dérive du « pouvoir d'authentification » de la photo – mais pose de sérieuses limites à l'adéquation entre image et réalité. Il y a la vérité puisée dans l'émotion d'une photo rappelant à la fois la présence et l'absence, constative et exclamative. Il y a la photo redoublant l'illusion comme possible porte vers une vérité cachée.

¹⁰⁷ D. RABATÉ, « *Sarinagara* et la forme de vie », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., p. 144.

¹⁰⁸ G. ANDERS, « « Hors limite » pour la conscience », op. cit., p. 406.

Et il y a celle qui permet de donner une existence (littéraire ou non) à l'inaudible et à l'innommable – par exemple par le biais d'une *ekphrasis* notionnelle, qui permet d'hypostasier l'image, autorise le lecteur à s'identifier ou le force à imaginer l'inimaginable, lui permet de se glisser derrière le regard de l'auteur. Car le geste du photographe (comme celui du spectateur) est fondamentalement autobiographique en ce qu'il laisse apparaître le regard que l'on pose sur le monde.

Tout cela concorde avec la conception de Philippe Forest du rapport fiction-vérité comme un mouvement de vases communicants, conception qui va le pousser à inscrire l'image dans la durée, lui donner l'épaisseur du vivant, la faire parler, bref prendre en charge, à sa suite, les « traces d'une vie menacée »¹⁰⁹.

La photographie, chez Philippe Forest, est avant tout un *memento mori* : la trace de cette mystérieuse coexistence des vivants et des morts – l'enjeu et l'énigme. Le geste du photographe devient alors geste d'amour, acte de protestation contre la disparition, tentative de (re)prise sur le présent.

Enfin, ce geste de témoignage du photographe est emblématique en ce qu'il est *coupable*, comme nous allons le développer dans les parties suivantes.

¹⁰⁹ O. BELIN, « Philippe Forest et la photographie : disparitions, révélations, dispositions », *op. cit.*, p. 220.

Chapitre 2. Le *déjà vu*, une façon d'être témoin de soi-même ?

Ce jour-là, Yamahata dut éprouver à quel point paraissent irréelles les choses les plus vraies et comment l'incroyable, lorsqu'on le rencontre, a toujours l'apparence du *déjà-vu*¹¹⁰. La lumière calme se lève sur un paysage aux allures de décor. Et tout ce qui vient vers vous vérifie seulement votre rêve le plus ancien, celui à l'intérieur duquel, enfant, chaque nuit, vous avanciez, immobile, sous la clarté inexplicable d'un soleil fixe (S, p. 275).

Une des clefs de lecture de *Sarinagara* est ce sentiment de *déjà vu*, qui rythme le récit et qui n'est pas sans rappeler la définition du témoin comme celui qui a vu *deux fois*. Cette coïncidence lexicale n'est toutefois pas le seul lien entre *déjà vu* et témoignage, qui partagent des similarités de structure, comme nous allons le développer dans ce chapitre. Ce concept énigmatique nous permettra ainsi de jeter un éclairage nouveau sur la démarche de Forest et son rapport au témoignage.

2.1 Qu'est-ce que le *déjà vu* ?

Les sensations de *déjà vu*, attribuées tant au narrateur en deuil qu'aux trois artistes dont il retrace la vie, forment l'un des fils rouges de *Sarinagara*. Mais qu'est-ce, au juste, que le *déjà vu* ?

Bodei consacre tout un livre à *La sensation de déjà vu*¹¹¹, en s'attachant à montrer comment la science, la médecine, la psychologie, la psychanalyse, la philosophie comme la littérature se sont, chacune à leur manière, penchées sur ce phénomène. Il le définit comme « la sensation nette et soudaine d'avoir déjà vécu, dans un passé indéfinissable, des situations absolument identiques »¹¹². Cette sensation fugitive de « reconnaissance paradoxale de l'impossible s'accompagne d'une conscience aigüe du contraire »¹¹³ : l'individu *sait* que cette impression « ne correspond à aucun souvenir effectif »¹¹⁴. Elle est accompagnée « d'un sentiment de stupéfaction, mêlé à l'incrédulité et à l'inquiétude »¹¹⁵.

Cela ressemble à un rêve,

¹¹⁰ Nous soulignons.

¹¹¹ Bodei parle de *déjà vu* sans trait d'union. Pour des soucis d'harmonisation, à l'exception des citations, nous utiliserons son orthographe.

¹¹² R. BODEI, *La sensation de déjà vu*, Paris, Seuil, 2007, p. 11.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

quand nous assistons à la déformation d'un lieu que nous connaissons bien – nous savons que la ville, la campagne, la maison rêvée existent effectivement et qu'elles ont des caractéristiques déterminées qui, cependant, nous apparaissent à présent différentes, quoique reconnaissables dans leur altérité¹¹⁶.

Mais il s'agit plutôt d'un « rêve renversé » : « alors qu'en rêvant, on prend l'hallucination pour la réalité, dans ce dernier on prend au contraire la réalité pour une hallucination »¹¹⁷.

Dans le *déjà vu*, le présent, le passé et le futur se mélangent, leurs différences s'effacent ou plus exactement : ils ne font plus qu'un – on peut parfois même avoir l'impression d'être capable de prédire ce qu'il va se passer ensuite, ou que le temps est réversible¹¹⁸. Cette confusion des dimensions du temps crée une dissonance cognitive, qui suscite la crainte¹¹⁹... et un insistant sentiment d'étrangeté.

Selon Bodei, cette confusion pourrait en réalité s'expliquer ainsi :

[C]'est l'effort pour venir à bout de cette anomalie qui provoque dans la conscience un léger vertige, à laquelle elle réagit en sécrétant un sentiment d'étrangeté. C'est comme si le moi, se regardant de l'extérieur, se comportait de façon pendulaire, tantôt percevant, tantôt se souvenant, tantôt en observateur et tantôt en observé, et qu'il faisait donc alterner l'identité et l'altérité avec lui-même¹²⁰.

Notons enfin qu'il est possible que l'impression de *déjà vu* prenne la forme de l'*ekstasis*, cet « état privilégié de l'existence » : « C'est comme si, grâce à [lui], un voile se déchirait, et que nous recevions la vision soudaine d'un décor profond et énigmatique, qui reçoit de la lumière d'une source cachée »¹²¹.

2.2 Les causes : des explications différentes selon les disciplines

Déjà dans l'Antiquité, on peut trouver la trace de l'expérience de *déjà vu*, sous d'autres noms, chez les philosophes : par exemple, dans la doctrine pythagoricienne de la métempsychose, dans la doctrine stoïcienne de l'éternel retour du même, ou encore dans l'anamnèse, la réminiscence platonicienne. Dans une perspective différente, Aristote considérerait qu'il ne fallait pas chercher de profondeur métaphysique dans ce que nous appelons aujourd'hui *déjà vu* : ce

¹¹⁶ R. BODEI, *La sensation de déjà vu*, op. cit., p. 12.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 13.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 11-12.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹²¹ *Ibidem*, p. 15.

serait un trouble psychique dans lequel on confond la forme et l'objet auquel elle renvoie. Quant à saint Augustin, il y voyait une tentation diabolique...

C'est seulement au 19^e siècle que le *déjà vu* est étudié par des médecins. Selon Wigan, puis Efron, l'impression de *déjà vu* serait due « à un manque de synchronisation des hémisphères cérébraux, dont l'un percevrait inconsciemment la scène première avant l'autre, si bien que le second la considérerait comme un souvenir de la perception en acte »¹²². Ce manque de synchronisation pourrait être lié à la fatigue, au stress ou encore à l'alcool. D'autres psychologues¹²³ relient le sentiment de *déjà vu* à un déficit transitoire de l'attention. La mémoire à court terme continue d'enregistrer les perceptions, même lors d'un moment d'inattention : quand le sujet se reconcentre, il reçoit en même temps la perception du présent et le souvenir enregistré à court terme¹²⁴. Quelle que soit l'explication, il est intéressant de noter que le *déjà vu* se manifeste dans un contretemps, dans une marge du temps, une distance entre soi et soi-même.

Dans un entretien pour un magasin féminin, la neurologue et psychanalyste Annaïk Fève avance l'idée que l'impression de *déjà vu* ne serait pas liée à des souvenirs personnels, mais transmis : « Lorsque l'on voit quelque chose, le cerveau fabrique l'image et la colle avec toutes les autres images correspondant à l'objet regardé, qu'il s'agisse de représentations que l'on a vues avant ou qui nous ont été transmises », ce qui créerait une sensation de familiarité¹²⁵.

Selon Freud, par contre, il s'agirait de rêveries inconscientes, généralement à propos du corps maternel : « il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été ». Néanmoins, il considère que l'impression de *déjà vu* cache quelque chose de traumatique : quelque chose fait interférence, trouble le principe de réalité et en diminue la valeur, ce qui « favoriserait ainsi la réactivation d'anciens souvenirs, de rêveries, désirs et anxiétés qui contribuent à réduire et à dématérialiser le présent en le plongeant dans une atmosphère d'irréalité et de rêve »¹²⁶.

¹²² R. BODEI, *La sensation de déjà vu*, op. cit., pp. 18-22.

¹²³ Notamment Caroline Depuydt, dont les propos sont repris par D. FANON, « D'où vient l'impression de "déjà-vu" et comment l'explique-t-on ? », RTBF.be, consulté pour la dernière fois en septembre 2022. <https://www.rtbf.be/article/dou-vient-limpression-de-deja-vu-et-comment-lexplique-t-on-10890811>,

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ R. ALILOIFFA, « Pourquoi a-t-on parfois l'impression d'avoir déjà vécu une scène ? », i, *Madame Figaro* (en ligne), mis à jour le 19 septembre 2022 <https://madame.lefigaro.fr/bien-etre/pourquoi-a-t-on-la-sensation-davoir-deja-vecu-une-scene-130518-148627>.

¹²⁶ R. BODEI, *La sensation de déjà vu*, op. cit., p. 34.

Quant à Bodei, il semble suivre l'explication psychanalytique :

Ce genre de réflexion semble avoir lieu en général lorsque l'« attention à la vie » se relâche, lorsque l'on tente en vain, plus ou moins consciemment, de se défendre de quelque événement, impression, rêverie, pensée désagréable ou potentiellement traumatisante, lorsque, dans les cas les plus graves, la projection vers le futur est freinée ou dérangée et que les attentes paraissent décevantes ou de mauvais augure¹²⁷.

Dans ce cas, la personnalité pourrait connaître une « scission », et l'autonomie relative et temporaire de ses deux parties produit cette impression de *déjà vu* où le moi se perçoit à la fois comme observateur et comme observé. L'expérience n'est pas dangereuse, mais fonctionnerait « comme une sonnette d'alarme pour prévenir que l'on est en train de s'approcher de zones dangereuses et, en même temps, comme un facteur déclenchant dans l'élaboration de stratégies de fuite et de compensation »¹²⁸.

J'avance l'hypothèse [...] selon laquelle le *déjà vu* est le résultat d'une réparation inconsciente pour compenser quelque chose qui nous trouble, une réparation agissant de deux façons, partiellement complémentaires : en ravivant le désir de vie devant la mort et la perte de tout ce qui nous est cher, ou en provoquant un effort d'auto-immunisation devant un passé douloureux. Dans les deux cas, la sensation d'être en train de dépasser le seuil où l'on pénètre dans un monde qui attire et fait peur est fréquente, parce qu'elle bouleverse précisément nos paramètres temporels, logiques et affectifs, en rendant le présent et le passé rectifiables selon nos désirs ou nos angoisses [...] Dans cette optique, le *déjà vu* pourrait être interprété comme un conflit qui surgit, en des moments d'abandon de la force vitale, entre le désir d'une vie pleine où rien ne serait perdu et la perception de son caractère irréalisable, entre la joyeuse, nostalgique ou horripilante constatation de l'irréversibilité du passé et l'émerveillement, mêlé d'effroi et d'incrédulité, pour le fait, exceptionnel et fugace qu'il se représente comme identique, comme si le temps intermédiaire ne s'était pas écoulé¹²⁹.

À la première lecture de l'œuvre de Philippe Forest, et plus particulièrement de *Sarinagara*, il semblerait que ces explications psychologiques soient applicables aux situations décrites par le narrateur. Il serait compréhensible qu'une expérience traumatique telle que la perte de Pauline ravive d'anciens souvenirs, des rêves, des désirs, et le plonge dans cette atmosphère proprement irréelle, jaune, des rêves d'enfance. On peut également imaginer l'esprit du narrateur se défendre du trauma, et c'est un euphémisme d'écrire que la projection vers le futur est freinée ou dérangée. Le deuil est au cœur du récit de *Sarinagara* : cela aurait du sens de considérer que ces *déjà vu* sont des tentatives de réparation de l'esprit, tentant de faire resurgir le désir de vie – d'autant plus que l'on découvre dans *Toute la nuit* que la question du suicide s'est très

¹²⁷ *Ibidem*, p. 14.

¹²⁸ R. BODEI, *La sensation de déjà vu*, op. cit., pp. 14-15.

¹²⁹ *Ibidem*, pp. 36-38.

concrètement posée (*TN*, pp. 112 et suivantes). Enfin, le narrateur utilise même telle quelle la métaphore d'être au seuil d'un monde inconnu et impossible qu'employait Bodei.

Toutefois, malgré la justesse de ces éléments d'analyse, et sans les nier complètement, la place du *déjà vu* dans *Sarinagara* nous semble dépasser cette seule explication. Nous tenterons de le découvrir en analysant en quoi la définition de Forest s'écarte de celle proposée par Bodei et se rapproche du rêve.

2.3 Le *déjà vu* dans *Sarinagara*

A. Les circonstances : fragilité et exil

Le sentiment de *déjà vu* intervient pour le narrateur dans un moment de grande fragilité, à Kyôto, ce qui est cohérent avec chacune des explications proposées *supra*. Il est ravagé par le deuil, épuisé par l'écriture de son deuxième livre, il subit de plein fouet le décalage horaire, la fatigue, la chaleur asphyxiante, abandonné avec son épouse dans un pays inconnu par les personnes supposées les prendre en charge. Il décrit ces journées comme une sorte de flottement. Il est pratiquement plongé dans un état de sidération, le professeur Fabien Arribert-Narce le décrit comme « entouré de fantômes – de lui-même, de sa vie (passée, présente et sans doute à venir) – errant dans l'espace et le temps et qui ont perdu la clef du sens comme s'il ne parvenait plus à sortir du stade transitoire et cotonneux du rêve »¹³⁰.

Le sentiment de *déjà vu* lui revient encore à Kôbe, alors que le narrateur semble plongé dans un cercle vicieux angoissant, de questionnement et d'incertitude sur la forme impossible à donner à son œuvre¹³¹. De nouveau, il est dans un moment de grande fragilité, au Japon, pays qui est pour les protagonistes celui du « dégageant rêvé », du pas de côté sur la vie. Le narrateur lie le sentiment d'étrangeté à l'ailleurs : « Ailleurs, rien ne semble jamais réel » (S, p. 214).

On retrouve ce même décalage géographique, auquel se superpose un état de « flottement » dans *Pi Ying Xi*, roman qui, à de nombreux endroits, reprend ou répond à *Sarinagara* dix-huit ans plus tard – en Chine :

Il en allait de même, je commençais à le comprendre, j'avais pris la décision de le penser, en Chine depuis le soir de mon arrivée lorsque j'avais vu brûler à Shanghai les feux allumés pour

¹³⁰ F. ARRIBERT-NARCE, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., p. 161.

¹³¹ D. RABATÉ, « *Sarinagara* et la forme de vie », op. cit., p. 135.

Qingming et qui avaient projeté un peu partout leurs ombres dans lesquelles je retrouvais d'anciennes silhouettes aux familières formes de *fantômes*. [...] Tout me donnait le même sentiment de « déjà-vu » auquel, depuis longtemps, j'étais habitué. Je refaisais en Chine le chemin que j'avais suivi au Japon. Et, le long de ce sentier, les signes que je découvrais appartenaient à une histoire ancienne que d'autres avaient écrite avant moi et qui pourtant, d'une certaine manière, était aussi la mienne (PYX, p. 198, nous soulignons).

Notons déjà que le sentiment de *déjà vu* est immédiatement interprété par le narrateur comme un *signe*, ou un *présage*, qui le ramène vers son histoire. « Le phénomène du “*déjà vu*” ne s'explique pas autrement », écrit encore Forest :

Un événement survient et, à la condition de ne pas être doué d'un esprit trop rationnel, l'on se convainc aussitôt qu'il s'était déjà produit dans un passé très ancien. Le plus souvent : sous l'apparence d'un rêve ou d'une sorte de prémonition à laquelle on n'avait pas prêté, sur le coup, assez d'attention mais qui – maintenant que l'on se rappelle soudain, que l'on croit soudain se rappeler – acquiert rétrospectivement une surnaturelle valeur de présage que le présent vient vérifier (PYX, pp. 20-21).

Dans *Sarinagara*, il est impossible de ne pas faire le lien avec le *déjà vu* de Sôseki à la Tour de Londres, ou même de Yamahata à Nagasaki : ils ont lieu dans des circonstances où l'individu est seul dans un monde dont il ne maîtrise pas les codes, dans une sorte de pas de côté sur sa vie quotidienne, voire carrément dans l'inimaginable dans le cas de Yamahata. Les mots de Sôseki sont d'ailleurs évocateurs :

La Tour de Londres [...] s'identifie « à la partie centrale d'un rêve que j'aurais fait dans une existence antérieure ». Disons : l'ombilic d'un songe plus ancien que la vie, où semblent s'amasser toutes les réserves d'angoisse d'un secret sans fond et que Sôseki reconnaît vaguement pour l'avoir déjà rêvé autrefois (S, p. 161).

En effet, le *déjà vu* de Forest s'apparente moins à un souvenir qu'à un « rêve renversé », même si la limite entre les deux est floue. « Se souvenir d'un rêve ancien, c'est *se réveiller soudain de l'oubli* dans lequel ce rêve était tombé et dont le rappel donne à toute sa vie l'apparence somnolente d'un long sommeil » (S, p. 321, nous soulignons). Un rêve qui se renverse également dans le sens où il n'advient pas dans le sommeil, dans le suspens de la vie, mais il est un réveil au sein de la vie même, « lorsque la chance vous éveille comme jamais à un rêve plus réel que la réalité elle-même » (FB, p. 111).

Impossible de penser le *déjà vu* dans l'œuvre de Philippe Forest sans ouvrir l'espace du rêve, omniprésent dans son œuvre : c'est par un rêve que se termine son premier roman, *L'enfant éternel* et par un rêve que commencent les suivants, *Toute la nuit* et bien sûr *Sarinagara*.

B. Le « jaune » d'un rêve plus ancien que la vie.

Le sentiment de *déjà vu*, chez le narrateur, est caractérisé par la couleur (ou plutôt la « qualité ») jaune, la couleur du rêve, qui recouvre toute chose et donne au monde cet aspect d'irréalité. À un autre endroit, la couleur devient « le jaune posé partout du temps sans désir » (S, p 112). C'est la couleur de la grande liberté vide, « une liberté sans contenu, rendu au grand néant paisible d'une vie après la vie » qui semble irréelle. « On s'en revient à l'intérieur d'un rêve qui, étrangement, semble toujours en répéter un autre plus ancien et qui vous ramène ainsi jusqu'au site le plus secret de votre propre pensée » (S, p. 214).

Alors que le narrateur est dans l'impasse concernant la forme à donner à son livre, ce livre impossible dont la formule n'existe pas, c'est « du grand fond jaune » que « d'autres histoires s'étaient mises à parler » : celles de Kobayashi Issa, Natsume Sôseki, Yosuke Yamahata :

[T]rois fois une seule histoire, bien sûr, et toujours la même. [...] C'est l'histoire de chacun. Et c'est la mienne aussi. Il n'y a rien qui soit assez fort pour empêcher que reviennent à soi les images de ma propre vie et qu'elles sortent de l'épaisseur jaune et abstraite où flottent des fantômes (S, p. 221).

Comme le relève Dominique Rabaté, le contenu de ce rêve « est d'ailleurs profondément ambivalent puisqu'il peut signifier un désir d'affranchissement où l'enfant réussit à se séparer des siens et à partir seul, aussi bien qu'illustrer un fantasme plus négatif d'abandon et d'esseulement »¹³².

C. Le lieu d'un dégagement rêvé – mais aucune révélation

Un rêve, donc. Ce rêve prend-il la forme d'une révélation ? Bodei analyse, par exemple, le poème de Dante Gabriel Rossetti, *Lumière soudaine*. Il relève que le poète reconnaît le lieu et est frappé par « la lumière soudaine », une illumination :

[L]a chute d'un voile, qui donne lieu à la double révélation : le fait de tout savoir immédiatement sur Lizze et, à travers elle, la défaite possible de la mort, qui va courber circulairement le cours du temps, en accordant aux deux amants une chaîne infinie de jours et de nuits, de rêves et de réveils¹³³.

Chez Forest, pas d'illumination : la vague lumière jaune qui se pose sur les choses semble davantage brouiller le paysage que susciter une clarté soudaine, au propre comme au figuré.

¹³² D. RABATÉ, « *Sarinagara* et la forme de vie », *op. cit.*, p. 138.

¹³³ R. BODEI, *La sensation de déjà vu*, *op. cit.*, p. 35.

Contrairement à ce qu'en dit Bodei, chez Forest, il semble n'y avoir pas d'extase. L'*ekstasis*, pourtant, n'est pas inconnue à Philippe Forest. Il lui consacre un chapitre dans son abécédaire rimbaldien *Une fatalité de bonheur*, très justement intitulé : « Quoi ? »¹³⁴.

L'art, dit banalement Rimbaud, est l'instrument d'un tel détachement par lequel l'individu se délivre de tout ce qui le lie à autrui. Le monde lui est alors rendu et il s'abîme dans sa contemplation *extatique* [nous soulignons]. En vérité, Rimbaud parle moins de l'art en tant que tel que de l'expérience dont celui-ci constitue l'expression. Par elle, via l'instant où elle s'éprouve, on accède à l'éternité (FB, pp. 109-110).

Forest catalogue les noms que les écrivains ont donnés à cette « expérience » : *illumination* chez Rimbaud, *épiphanie* chez Joyce, *temps retrouvé* pour Proust, *moments of being* selon Woolf, *révélation* chez Hofmannsthal... Autant de mots pour dire « l'illumination sans contenu et presque hébétée que suscite le spectacle du monde lorsque toute signification s'en est retirée » (FB, p. 113), ou encore :

[...] [T]ous ces instants où, fugacement, le voile semble se déchirer qui nous sépare de la splendeur soudainement entraperçue du monde de sorte que sa signification lui d'un bref éclat dont l'évidence nous fait éprouver un sentiment absolu de plénitude – étrange signification, cependant, que celle à laquelle aucun mot ne convient tout à fait ! (FB, pp. 110-111).

C'est cette illumination qui donne à la vie sa valeur, et c'est elle que l'art se doit de « restituer, de créer ou bien de simuler » : c'est de cette illumination qu'il faut témoigner. (FB, pp. 110-111).

Dans le *déjà vu* en tant que tel, donc, pas de révélation : seulement un moment de « pur présent, mais « sans grande vérité » », vide et heureux, qui redonne « la sensation puissante de vivre »¹³⁵, physique : « La nuit m'enveloppait mais mon corps vivait » (S, p. 111).

D. Un rêve sans angoisse ni inquiétude signant la fin de l'oubli

Pas d'inquiétude, ni même d'incrédulité devant le *déjà vu* : « le retour est plutôt rassurant en ce qu'il signe la réalisation enfin advenue de ce qui était présent mais oublié »¹³⁶. Lors du voyage à Kôbe, par exemple, le sentiment de *déjà vu* prend la forme d'un souvenir oublié, mais "sur le bout de la langue" : le terrible tremblement de terre de Kôbe ayant eu lieu en même temps que

¹³⁴ En référence à ce quatrain de Rimbaud : « Elle est retrouvée. / Quoi ? – L'Eternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil. »

¹³⁵ D. RABATÉ, « *Sarinagara* et la forme de vie », *op. cit.*, p. 137.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 136.

le diagnostic de Pauline, celui-ci a recouvert toute trace du premier dans la mémoire du narrateur. Dans *Pi Ying Xi*, Forest revient sur cette expérience :

Et j'avais eu soudain l'impression d'avoir compris pourquoi j'avais voulu me rendre au Japon. Afin de repartir vers le passé, d'en revenir au moment exact qui avait précédé le début de l'histoire et de m'imaginer ainsi que n'avait peut-être pas eu lieu tout ce qui avait suivi. (PYX, p. 322).

Le *déjà vu* est interprété comme un signe qui ramène le narrateur à son passé – mais aussi une sorte de mécanisme de soutien face au trauma, ou encore la porte ouverte au rêve au milieu de la vie.

Le *déjà vu* chez Forest consiste donc en une impression d'irréalité, un sentiment d'étrangeté qui s'empare du monde, mais semble pouvoir résulter du souvenir oublié d'un rêve comme d'un élément d'actualité, comme si la distinction entre les deux finalement importait peu.

Pour Fabien Arribert-Narce, Forest, dans sa « prose poétique ne [distingue] plus rêves, fantasmes et réalité » en admettant « que le rêve est aussi réel que les événements et non-événements de la vie »¹³⁷. Cette porosité entre la vie et le rêve, on la retrouve, selon Corinne Atlan, dans la littérature japonaise, où « contrairement à la perspective dualiste qui sépare l'homme de la création et la réalité de la fiction, on considère traditionnellement que rêves, fantasmes, pensées, participent autant de la réalité que les événements ou objets concrets. On sait que la vie est un rêve »¹³⁸.

Mais pas seulement dans la littérature japonaise : Paul Preciado, par exemple, dont le livre commence aussi par un rêve (auquel il doit son titre : *Un appartement sur Uranus*) :

Au fil des ans, j'ai appris à considérer les rêves comme partie intégrante de la vie. Il y a des rêves qui, en raison de leur intensité sensorielle, de leur réalisme ou justement de leur absence de réalisme mériteraient d'entrer dans une autobiographie, à même titre que des événements réellement vécus. La vie commence et se termine dans l'inconscience, les actions que nous menons en pleine lucidité ne sont que des îlots dans un archipel de rêves. Aucune existence ne peut être entièrement restituée dans son bonheur ou dans sa folie sans tenir compte des expériences oniriques. C'est la maxime de Calderón de la Barca inversée : il ne s'agit pas de considérer que la vie est un rêve, mais bien de comprendre que les rêves sont aussi une forme de vie¹³⁹.

¹³⁷ F. ARRIBERT-NARCE, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », *op. cit.*, p. 160.

¹³⁸ Corinne Atlan, « Entre deux mondes (traduire la littérature japonaise en français) », <http://www.tokyo-time-table/#!corinne-atlan---entre-deux-mondes/clm9b>.

¹³⁹ P. PRECIADO, *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset (Points), 2019, p. 17.

E. Pas de révélation, mais un gage de vérité

Le rêve, par contre, peut paradoxalement devenir gage de Vérité en ce qu'il permet de « cerner un bout de réel »¹⁴⁰, aussi paradoxal que cela semble (puisque « le rêve, répondant au désir de dormir, est une façon de surseoir au moment du matin, au réveil, à ce qui du réel nous réveille » rappelle Latour¹⁴¹). La proximité du rêve et du réel tient à ce qu'ils ne peuvent nous parvenir que par une mise en récit, et en même temps qu'une telle mise en récit est impossible. « Raconter un rêve », écrit Latour, « c'est faire l'épreuve de ne pas y arriver, éprouvant ce qui, dans la langue, résiste à sa mise en mots »¹⁴². Une épreuve similaire à la tentative de dire le réel comme impossible, qui pousse Forest à une esthétique de la répétition que nous avons déjà évoquée et que nous développerons plus loin. Il y a donc une certaine logique à « faire du rêve une forme élue pour dire, dans le champ de la littérature, ce dont il est impossible de parler, un témoin négatif comme on le dit en archéologie, pour donner forme à l'informe du réel et ne pas en vain s'en détourner »¹⁴³.

Pour le rêve comme dans le réel, pas de principe de non-contradiction : « une même chose peut être affirmée et niée en même temps »¹⁴⁴. Face au réel comme au rêve (et dans la sensation de *déjà vu*), le temps aussi s'abolit : l'histoire n'est plus ordonnée temporellement¹⁴⁵.

Enfin, Latour signale que « si le psychanalyste incite l'analysant à raconter son rêve, ce n'est pas tant pour la valeur de ce qu'il raconte que pour mettre en évidence le trou que le rêve recouvre, mais que, le couvant, il signale »¹⁴⁶, faille dans laquelle s'insinue le réel.

C'est cette faille qui est à l'origine du projet d'écriture de Philippe Forest, enclenché quand « ce qui était le plus réel a pris l'apparence légère d'un rêve » (TN, p. 314).

F. Le trouble de mémoire de Freud et le dédoublement

Comme Bodei, Philippe Forest invoque Freud – mais pas pour évoquer un désir caché, à propos des organes génitaux maternels ou non, une réaction traumatique ni même une rêverie. Il

¹⁴⁰ F. ARRIBERT-NARCE, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », *op. cit.*

¹⁴¹ M.-J. LATOUR, « Passeur de rêve », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁴² *Ibidem*, p. 82.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 83.

¹⁴⁴ M.-J. LATOUR, « Passeur de rêve », *op. cit.*, p. 86.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 85.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 84.

évoque le « trouble de mémoire » (*Erinnerungsstörung*) que Freud confie dans une lettre à Romain Rolland, et que Forest relie à l'expérience particulière de *déjà vu* qu'il ressent à Kôbe.

En voyage à Athènes avec son frère, quand Freud se trouve sur l'Acropole, une étrange réflexion lui vient : « Ainsi tout cela existe réellement comme nous l'avons appris à l'école ! » Cette idée soudaine voudrait dire qu'il ait un jour douté de l'existence de l'Acropole, or il sait que ce « souvenir » est inexact. Il l'explique par le « sentiment d'étrangeté » qu'il ressent sur l'Acropole, « la sensation que la situation d'alors présentait quelque chose d'incroyable et d'irréel ». Et c'est pour se protéger de ce sentiment d'étrangeté qu'il fait un double déplacement : (1) il le rejette dans le passé et (2) il remplace le doute qu'il ne verra jamais l'Acropole par le doute que l'Acropole existe. Cela aboutit à un « trouble de mémoire », une « falsification du passé »¹⁴⁷.

Ce qui est intéressant, c'est la façon dont Freud décrit la sorte de dédoublement qu'il ressent face à cette « étrange idée » :

La personne qui manifestait son sentiment se distinguait beaucoup plus nettement qu'il n'apparaît d'ordinaire d'une autre personne qui, elle, enregistrerait la manifestation [...] [et] s'étonnait à bon droit parce qu'elle ignorait que l'existence réelle d'Athènes, de l'Acropole et de ce paysage eût jamais été un objet de doute¹⁴⁸.

Face à ce dédoublement, « la mémoire se trouble et toute histoire se met à trembler », écrit Forest (S, p. 324). Ce dédoublement, nous y reviendrons, structure le témoignage chez Forest : « l'épreuve vécue où une part de soi a péri, c'est une autre part de soi qui en porte témoignage », affirme-t-il (FB, p. 129). On retrouve également cette structure dans la définition que Rosset donne de l'illusion, où le sujet *perçoit* mais refuse de considérer les conséquences de ce qu'il perçoit : « On peut dire que la perception de l'illusionné est comme scindée en deux : l'aspect théorique (qui désigne justement “ce qui se voit”, de *theorein*) s'émancipe artificiellement de l'aspect pratique (“ce qui se fait”) »¹⁴⁹. Ce qui se joue dans ces trois phénomènes, c'est la capacité d'ouvrir une marge en soi, où une part de soi *fait* (observe, par exemple) et une part de soi *est vue*.

En se penchant sur les sentiments d'étrangeté, Freud avance qu'ils ont toujours deux caractéristiques en commun : un rôle de défense et une dépendance à l'égard du passé. Mais de

¹⁴⁷ S. FREUD, *Résultats, idées problèmes, II*, (trad. M. ROBERT), Paris, PUF, 1985, pp. 220-230.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ ROSSET cité par V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 61.

quoi aurait-il besoin de se défendre ? Il doutait « de voir jamais Athènes de [ses] propres yeux. Aller si loin, " faire si bien mon chemin " ». Voir l'Acropole est un signe d'avoir « si bien fait son chemin ». Cela provoque à la fois de la satisfaction et de la culpabilité : « Tout se passe comme si le principal, dans le succès, était d'aller plus loin que le père, et comme s'il était toujours interdit que le père fût surpassé »¹⁵⁰.

Si l'on continue le parallèle, il y a aussi un sentiment de culpabilité dans le récit de Forest, dans le désir de vie et dans l'écriture. Dans un entretien avec Latour, l'écrivain confie :

Dans le deuil, il y a bien sûr quelque chose d'une relation amoureuse à l'objet perdu. Pour moi, désirer est non pas cesser d'être en deuil mais continuer à faire sur un autre mode une expérience d'amour, comme l'était aussi l'expérience du deuil [...]. Cela s'accompagne d'un sentiment de culpabilité. Parler, c'est trahir le silence...¹⁵¹

Une structure double, un rôle de défense et une dépendance à l'égard du passé, un mélange de culpabilité, tout cela évoque finalement autant la figure du témoin que l'image du *déjà vu*.

Telle est l'expérience du déjà-vu, pas ce qu'on en dit, jamais l'impression d'avoir déjà vécu une scène mais la certitude de l'avoir autrefois rêvée et que la réalité vient soudain vérifier le savoir qui sommeillait dans votre cerveau depuis toujours, donnant corps ainsi à une hypothèse inouïe, heurtant toutes les règles de la raison et pourtant acceptée sans même une réflexion et comme si, au fond, elle allait de soi : que les jours de notre vie éveillée ne sont que le développement dans le temps de quelques images venues de notre nuit la plus lointaine, fixées depuis l'instant de notre naissance et que notre vie a depuis toujours été déjà vécue – achevée, accomplie, comprimée sous une forme opaque et ramasse dans le secret de sa propre et éternelle antériorité. Quelques images ? En vérité, une seule suffit puisque c'est toujours la même qui contient toutes les autres et qui s'en revient à chaque fois vers vous, disant : oui, tout cela a eu lieu déjà, il était une fois cette image et, du fond jaune et féérique où tout s'efface, avec chaque expérience faussement nouvelle, elle remonte, pathétique et souveraine, jusque sur la surface où s'inscrit quelques secondes l'aveu de son secret (S, pp. 322-323).

G. Interchangeabilité de l'original et de la copie

« Quand le présent perd son caractère de nouveauté imprévisible et se trouve réduit à être répétition impossible à répéter du *déjà été*, alors la perception et le souvenir, l'original et la copie semblent s'équivaloir et être réciproquement interchangeables », note Bodei¹⁵². Ce trait

¹⁵⁰ S. FREUD, *Résultats, idées problèmes, II*, (trad. M. ROBERT), Paris, PUF, 1985, pp. 220-230.

¹⁵¹ M.-J. LATOUR, « Entretien avec Philippe Forest », *L'en-je lacanien*, 2008/2.

¹⁵² R. BODEI, *La sensation de déjà vu*, op. cit., p. 11.

particulier qu'il relève fait étrangement écho à la question que pose la notion de « "Gûgen", le faux, le vrai » :

Si tout est illusion, si le monde n'est que phénomènes éphémères qui se dissolvent dans le courant passant du temps, si les sens ne saisissent de la réalité que des reflets toujours changeants et identiquement factices, de quel privilège pourrait bien se prévaloir l'original sur la copie qui en est faite ? (AR, p. 16).

Conclusion : Du *déjà vu* au *vu deux fois* : le *déjà vu* et le témoignage

On l'a vu, le sentiment d'étrangeté propre à l'impression de *déjà vu* est proche de la sidération. Yamahata le ressent quand il arrive à Nagasaki : « Ce jour-là, Yamahata dut éprouver à quel point paraissent irréelles les choses les plus vraies et comment l'incroyable, quand on le rencontre, a toujours l'apparence du déjà-vu. » (S, p. 275). Il n'est pas si lointain de ce que les survivants ont décrit comme l'état de *muga-muchu* (ce qui se traduit par « sans conscience ») : « c'est-à-dire : dépourvu de moi, livré au vide, perdu dans l'extase d'un anéantissement où s'abolit toute certitude d'être encore quelqu'un. Mais aussi (en français tout au moins) : affranchi du jugement moral, débarrassé de tout souci du bien ou du mal » (S, p. 287). Ce n'est pas exact. Yamahata, en tout cas, a rapporté :

[...] comment, dans les ruines de Nagasaki, il n'avait en vérité rien éprouvé : aucune pitié, aucune émotion, le froid fonctionnement de toutes ses capacités mentales, la plus stricte insensibilité devant le sort insoutenable auquel les autres se trouvaient livrés – qu'ils semblaient singulièrement supporter avec la même indifférence. Et c'est seulement plus tard que sont venues la souffrance et la honte. (S, p. 288).

Le sentiment d'étrangeté de Yamahata est plus proche de la sidération du spectateur que de l'état de *muga-muchu* des survivants :

L'homme qui descend de son vivant en enfer (cela existe) ne souffre pas la souffrance des autres. Il est tout au vertige de sa chute, spectateur sidéré flottant tout à coup au cœur d'une réalité que l'horreur a dénudée de sa signification et a transformée en simple support d'une stupéfaction sans valeur. [...] Tout ce qu'il voit semble au témoin affecté d'une sensation inexpiable d'étrangeté (S, p. 290).

Sous ce sentiment d'étrangeté, dans le récit du témoin comme dans celui de Freud devant l'Acropole, par exemple, repose un vague sentiment de culpabilité. Yamahata est un témoin indigne, mais tous les témoins sont vaguement coupables (selon la conception du témoin que Forest dessine dans la lignée d'Agamben).

Quand on reprend le récit de Freud devant l'Acropole, ce dédoublement de personnalité en un moi observé et un moi observateur, le moi observateur présente un certain nombre des

caractéristiques du témoin : il porte un regard extérieur, décalé, sidéré. Il peut se sentir coupable, il est touché de plein fouet par un sentiment d'étrangeté, mais qui n'implique pas nécessairement de révélation (comme Nagasaki ne le fut pas pour Yamahata).

Si l'on imagine, comme Forest, que la sensation de *déjà vu* vient du fait que nous ayons déjà rêvé toute notre vie, enfants, et que la vie vient vérifier ce rêve, alors, comme le témoin, celui qui expérimente le *déjà vu* voit deux fois – double le regard sur sa propre vie.

Le sentiment de *déjà vu* peut alors être comme un « flash » où notre regard se dédouble et nous rend témoin de notre propre vie. Bodei le décrivait comme un « court-circuit entre le “je suis ici” perceptif et le “j’ai déjà été ici” », des termes qui font écho au « ça-a-été » de Barthes à propos de la photographie.

Avec ce lien se joue un enjeu non seulement esthétique, mais éthique : est-ce que cela implique qu'on puisse "témoigner" de sa propre vie (en posant sur elle un regard extérieur) ? Que l'on puisse témoigner de la vie des autres ? Ou le vrai témoignage est-il par définition impossible ? Nous approfondirons ces questions dans les parties suivantes.

Conclusion de la partie 1

De ces analyses contrastées de la figure du photographe et de l'expression du sentiment de *déjà vu* dans *Sarinagara*, nous pouvons déjà déduire un certain nombre de traits nous renseignant sur la conception du témoin chez Philippe Forest.

Le témoin, en effet, est associé à la figure du double, que ce soit à travers le geste du personnage ou le dédoublement à l'œuvre dans l'expérience du *déjà vu*. C'est ce dédoublement qui lui permet de se confronter au réel, dont le premier regard sidère. Le réel étant impossible à saisir, il semble exiger une dose de fiction pour être approché, ce qui se reflète à la fois dans les mises en scène de Yamahata à Nagasaki, dans la fictionnalisation des clichés par Forest ou dans l'étrange état de porosité entre rêve et réalité qui caractérise le *déjà vu*.

Le geste du témoin est également un geste de sauvetage : une tentative de capturer l'instant présent en photographie. Dans le *déjà vu* tel que le définit Freud, on retrouve une forme de dépendance à l'égard du passé, et dans l'interprétation qu'en donne Forest, le *déjà vu* signe le retour (bienvenu) de ce qui avait été oublié.

Tant dans le cas de la photographie que du *déjà vu*, le témoignage n'offre aucune illumination devant le désastre du monde. Mais il participe d'une heuristique de la vérité conçue comme dévoilement (« le voile semble se déchirer », écrit Forest dans *Une fatalité de bonheur* p. 110).

Enfin, en ce qu'elle transmet un regard sur le monde, la photographie semble constituer un geste autobiographique, tout comme le *déjà vu* qui, survenant dans des moments de fragilité et d'exil, trace des signes qui pointent vers ce qui constitue l'essentiel pour le narrateur (et qui participent, d'une certaine manière, à l'illusion rétrospective).

Ces différents traits nous permettent d'esquisser une première approche du témoignage. Nous allons à présent la préciser, en la confrontant à différentes approches historiques, critiques et théoriques du concept formulées à partir de la Seconde Guerre mondiale.

Partie 2. Le témoignage après Auschwitz, en littérature : considérations théoriques

La volonté de "témoigner" peut s'inscrire dans la littérature sous bien des formes différentes. Il est dès lors difficile de « dater » l'apparition de revendications testimoniales dans le domaine littéraire. Comme l'a relevé Catherine Coquio, Primo Levi s'est, par exemple, « amusé » à inscrire son œuvre dans la lignée du « Vieux marin » de Coleridge et du récit d'Ulysse chez les Phéaciens comme de la tradition des conteurs africains¹⁵³. Jean-Louis Jeannelle fait remonter le « genre testimonial » aux récits de la Commune¹⁵⁴. Coquio, quant à elle, considère que

[l]'acte de témoigner existait déjà comme pratique d'écriture au XIXe siècle. Sans s'être autonomisé au sein des genres autobiographiques, il s'était infléchi et réfléchi dans certaines poétiques de la modernité [...], prenant les formes du « voyage dans l'inconnu » (Baudelaire), du « carnet de damné » (Rimbaud, *Saison en enfer*), de la contre-épopée infernale (Céline, *Voyage au bout de la nuit*) ou du récit d'expérience-limite (Artaud, Michaux, Bataille, Blanchot...) ¹⁵⁵.

Toujours selon Coquio, pour que le « genre » devienne un objet de critique littéraire, « il a fallu que la "limite" devienne un phénomène politique vécu par une masse de sujets, et réfléchi dans un corpus de textes [...] » ¹⁵⁶. C'est « premières tentatives littéraires de s'affronter à la violence génocidaire par le langage » ¹⁵⁷ sont l'œuvre d'auteurs arméniens (actuellement étudiés par Marc Nichanian notamment), mais sont longtemps passés inaperçus, obliés par les récits témoignant de la Première Guerre. Ces derniers furent compulsés et analysés par Norton Cru, qui posa la question des caractéristiques ou conditions requises pour un témoignage « authentique ».

Mais c'est « l'importance du corpus littéraire issu de la Shoah, et l'attention publique portée à sa mémoire » qui ont suscité, dans le discours critique, ce que Catherine Coquio appelle « la

¹⁵³ C. COQUIO, « La construction de l'objet "témoignage littéraire", in *L'objet Littérature*, colloque organisé par Annick Louis au CRAL, EHESS, Maison Suger, 24-25 mars 2011 (non publié).

¹⁵⁴ J.-L. JEANNELLE, « Pour une histoire du genre testimonial », *Littérature*, n°135, septembre 2004.

¹⁵⁵ C. COQUIO, « La construction de l'objet "témoignage littéraire", in *L'objet Littérature*, colloque organisé par Annick Louis au CRAL, EHESS, Maison Suger, 24-25 mars 2011 (non publié).

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

construction de l'objet "témoignage littéraire" »¹⁵⁸ : « Car, si Auschwitz est devenu la métonymie du mal absolu, la mémoire de la Shoah est devenue, quant à elle, pour le meilleur ou pour le pire, le modèle de la construction de la mémoire, le paradigme auquel on se réfère [...] »¹⁵⁹. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de nous pencher sur ce corpus, et l'interprétation critique qui en a été faite, pour situer le ou les paradigme(s) du témoignage en littérature.

Après quelques considérations étymologiques (dans un premier chapitre), nous retracerons les différents interdits dont la parole du témoin fut frappée à l'issue de la Seconde Guerre mondiale et observerons la trace de ces interdits dans l'œuvre de Philippe Forest (chapitre 2). Nous reviendrons ensuite sur l'une des objections qui se sont fait entendre à propos de ces interdits, l'injonction de transmission et de mémoire (chapitre 3). Nous nous pencherons ensuite sur deux paradigmes particuliers du témoignage, celui que traça le philosophe Giorgio Agamben dans *Ce qu'il reste d'Auschwitz* (chapitre 4) et celui, plus récent, que propose Catherine Coquio dans *La littérature en suspens* (chapitre 5).

Chapitre 1. Étymologie et définitions du témoignage

L'étymologie du mot *témoin* fait apparaître trois idées proches mais distinctes. Le latin, en effet, connaît trois termes pour le témoin : *testis*, *arbiter* et *superstes*, auxquels je rajouterai le *martyr* grec.

1.1 Celui dont la parole a valeur de preuve

À l'origine, *testis* et *superstes* viennent tous les deux de *stare*, se tenir debout. Ils ont donc un sens proche : ce sont ceux qui *sont là*, et qui peuvent éventuellement rapporter. Ainsi, *testis*, dont vient notre *témoin*, désigne « celui qui se pose en tiers entre deux parties dans un procès ou un litige »¹⁶⁰ (on peut décomposer en *tres* et *sto* : qui est pour un tiers). On trouve chez César (Caesar, C, 3, 90, 1)), par exemple, *testibus se militibus uti posse, quanto studio pacem petisset* :

¹⁵⁸ C. COQUIO, « La construction de l'objet "témoignage littéraire", in *L'objet Littérature*, colloque organisé par Annick Louis au CRAL, EHESS, Maison Suger, 24-25 mars 2011 (non publié).

¹⁵⁹ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., pp. 15-16.

¹⁶⁰ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivage (Rivages poche), 2003, p. 17.

« [il rappela] qu'il pouvait *prendre à témoin* les soldats du zèle qu'il avait mis à chercher la paix »¹⁶¹.

Le *testis* est donc le témoin objectif, dépassionné, celui du juriste et de l'historien. Il ne témoigne pas pour lui-même. Il est à la marge des événements, sans y prendre part, et il est supposé rapporter ce qu'il a vu ou entendu en toute objectivité, dire la *vérité*. Il est là pour servir de *preuve*. C'est, par exemple, Yosuke Yamahata devant les ruines de Nagasaki.

Le témoin oculaire est aussi l'*arbiter*, un mot qui, devenu terme de jurisprudence, désigne l'arbitre, celui qui juge de la bonne foi des deux parties. Au II^e siècle ACN (chez Plaute), *arbitrari* signifiait « être témoin de ». Au I^{er} siècle (chez Varron), il peut désormais se traduire par « arbitrer, régler en qualité d'arbitre », puis il prend le sens qu'on lui connaît chez César : « croire que, être d'avis que, juger que, penser que ». En ce sens, le témoin juridique, le témoin objectif, est aussi celui dont la parole vaut jugement. Celui qui pense, qui évalue, et qui juge.

1.2 Celui qui témoigne de sa foi

Le vocabulaire religieux suit de près le vocabulaire juridique. *Testimonium*, par exemple, qui désigna en droit le témoignage, la déposition et nous a donné *testament*, prend en latin chrétien le sens de *précepte, ordre, commandement* (Vulg., Deut., 6, 20).

En grec, témoin se dit *martis*, martyr. Il est celui dont la vie livre un témoignage de sa foi, au prix de sa mort, dans les textes des premiers pères de l'Église.

Giorgio Agamben se penche sur cette étymologie. À première vue, « ce qui s'est passé dans les camps a bien peu à voir avec le martyr »¹⁶². Il cite Bettelheim : « En appelant "martyrs" les victimes des nazis, nous dénaturons leur destin »¹⁶³. Mais en analysant les premiers textes chrétiens sur le martyr, Agamben découvre que les Pères « devaient affronter des groupes hérétiques qui réfutaient le martyr parce qu'il constituait à leurs yeux une mort tout à fait insensée (*perire sine causa*) » et que donc « la doctrine du martyr est [...] née pour justifier le scandale d'une mort insensée, d'un carnage qui ne pouvait que paraître absurde »¹⁶⁴. On comprend alors mieux le « besoin inconscient » de qualifier les déportés de martyrs, face à

¹⁶¹ F. GAFFIOT, Entrée « testis, is », *Le grand Gaffiot, dictionnaire Latin-Français* (troisième édition revue et augmentée sous la direction de P. FLOBERT), Paris, Hachette, 2000 p. 1589.

¹⁶² G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. p. 30.

¹⁶³ BETTELHEIM, cité par G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 30.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp. 30-31.

« une extermination à laquelle on pourrait trouver des précédents [qui] se présente pourtant, dans les camps, sous une forme qui la prive totalement de sens »¹⁶⁵.

Agamben dit encore autre chose : le mot grec « vient d'un verbe signifiant "se rappeler". Le rescapé a la vocation de la mémoire, il ne peut pas ne pas se rappeler »¹⁶⁶. Il appuie cette idée par une citation de Primo Levi, comme il pourrait tout aussi bien le faire avec Kertész ou Wiesel.

Le martyr, donc, est celui qui témoigne de sa foi au prix de sa mort – dont la parole est sanctifiée par la mort. Mais il est aussi celui qui traverse le « scandale d'une mort insensée »¹⁶⁷. Ou celui qui ne meurt pas, mais qui ne peut plus ne pas se rappeler.

1.3 Celui qui a traversé de bout en bout l'événement

Celui qui ne meurt pas. Le *superstes*. En latin, *super-stare* signifie littéralement « se tenir sur ou au-dessus de » (*stare* signifie en effet « se tenir debout » mais aussi « être présent »). *Superstare* en est venu à signifier « se tenir solidement, inébranlable, fixe », par exemple « tenir bon » dans le combat, ou encore « subsister »¹⁶⁸. Le *superstes* est donc littéralement celui qui reste, qui subsiste : le survivant.

Notons que le préfixe *super-* a également un sens intensif et sert à « indiquer un état, une situation, un degré supérieur »¹⁶⁹. En ce sens alors, le *superstes* est celui qui s'est tenu debout « le plus » ou jusqu'au bout, et comme l'écrit Agamben, il peut désigner « celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner »¹⁷⁰.

Ce témoin-là n'est plus celui qui a observé les choses ni celui qui doit mourir pour sa parole, c'est celui qui, parce qu'il a traversé l'expérience "de bout en bout", parce qu'il a sur-vécu, peut parler.

Notons encore que ce sens-là, *superstes*, semble s'effacer du français : le *testis* a pris le dessus. Attesté depuis 1176, le tesmoing est la « personne qui a vu, entendu quelque chose et peut le certifier », puis celui qui sera appelé à témoigner en justice. Le *martyr* apparaît en filigrane,

¹⁶⁵ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 30.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 30.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 31.

¹⁶⁸ F. GAFFIOT, Entrée « supersto », *Le grand Gaffiot, dictionnaire Latin-Français*, op. cit., p. 1545.

¹⁶⁹ Entrée « témoin » du dictionnaire en ligne *La langue française*
<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/temoin>

¹⁷⁰ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. p. 17.

derrière le *testis* juridique (« Personne qui, par ses paroles, ses actes, son existence même, porte témoignage d'une pensée philosophique, religieuse ») ¹⁷¹, mais le *superstes* a disparu. L'Encyclopédie (1^{re} édition), n'en fait pas état, même après avoir évoqué toute une série de sens spécifiques de *témoin*, non seulement dans le domaine juridique et religieux, mais aussi en arpentage, artillerie, dans le commerce du blé et le jardinage, le vocabulaire des cordeurs de bois et des relieurs¹⁷².

Dans un article portant sur le « pacte testimonial » chez Agamben, Philippe Forest avance que, dans ses premières définitions, Philippe Lejeune confond le 'genre' du témoignage et celui des « mémoires » (qu'il oppose à l'autobiographie) : « Dans les mémoires, l'auteur se comporte comme un témoin : ce qu'il a de personnel, c'est le point de vue individuel, mais l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auxquels il appartient... » ¹⁷³.

Le seul témoin auquel Lejeune semble penser est le *testis*, le témoin du juriste ou de l'historien. Philippe Forest commente :

Anticipant sur la suite de la démonstration, on perçoit déjà quels abîmes de perplexité ouvre au sein d'une définition aussi raisonnable l'expérience concentrationnaire où s'éprouve dans un même vertige de destruction et l'individu (objet supposé de l'autobiographie) et l'Histoire (objet prétendu des mémoires)¹⁷⁴.

Chez Primo Levi, le *superstes*, c'est le témoin intégral, le *musulman*, le naufragé. Mais justement parce qu'il a vécu l'expérience de bout en bout, il n'est plus là pour en témoigner. Celui qui en témoignera, à sa place, c'est le rescapé. Ce qui pose toute une série de questions, bien entendu : peut-on témoigner pour ceux qui sont morts ? Peut-on témoigner d'une expérience que, par définition, on n'a pas vécue « de bout en bout » ? Quel est le statut de témoin du rescapé, s'il n'est pas un *superstes* ? Il n'est pas non plus un *testis* ou un *arbiter*, comme le constate Agamben :

Il est clair que Levi n'est pas un tiers ; il est, de part en part, un rescapé. Cela veut dire que son témoignage ne concerne pas l'établissement des faits en vue d'un procès (il n'est pas assez neutre, il n'est pas un *testis*). En dernière analyse, ce n'est pas le jugement qui importe pour lui

¹⁷¹ Entrée « témoin » du dictionnaire en ligne *La langue française*
<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/temoin>

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ P. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 11.

¹⁷⁴ P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », in *Littératures sous contrat* (dir. Emmanuel Bouju), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 213-225, §4-5 (accès via : <https://books.openedition.org/pur/33158>).

– encore moins le pardon. [...] De fait, il ne semble s'intéresser qu'à ce qui rend le jugement impossible [...] ¹⁷⁵.

Le rescapé est un témoin à part. Et les questions qu'il pose ne sont pas étrangères à celles que pose la posture de Philippe Forest, de celui qui parle pour l'être aimé mort.

C'est pourquoi, dans cette partie, nous nous pencherons sur les débats et les questionnements qu'a fait naître la parole du rescapé après la Seconde Guerre mondiale. Ils ont façonné la façon dont on pense le témoignage aujourd'hui, dont on retrouve la trace dans l'œuvre de Philippe Forest, et ont interrogé la place de celui-ci au sein de la littérature.

¹⁷⁵ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. p. 17.

Chapitre 2. Face à l'indicible : l'injonction du silence

2.1 Le « choc » de la Catastrophe

Catherine Coquio raconte la place de la littérature depuis l'Antiquité :

Au cœur de la *poiësis* [c'est-à-dire le domaine de l'activité *créatrice* dont relevait la littérature], une activité nommée *mimësis* promettait un miracle nommé *catharsis*, qui, venu de la médecine et transposé dans l'art et la politique par un maître philosophe, promena son principe espérance à travers les divers « genres » littéraires. En vertu de ce grand rite sublime qui nourrissait le feu de la poétique, le mal terrestre – cruauté, deuil, chagrin – pouvait être surmonté s'il était *représenté*, narré, joué, chanté ¹⁷⁶.

Ce « travail » était un « jeu », par lequel « quelque chose de la vie enfantine se poursuivait [...] dans le monde adulte ». Un jeu tantôt amusant, tantôt grave ou révolté, qui réunissait « absents et présents ». Un jeu grâce auquel « les peuples se racontaient leur histoire et s'inventaient un destin », un jeu qui « suscitait des émotions partageables », un jeu puissant parce qu'il « aidait à mourir et à se souvenir des morts »¹⁷⁷.

Avec le génocide, dit Catherine Coquio, « il est arrivé quelque chose à la mort » qui a remis en cause le jeu puissant de l'art, quand « le vieux monde, stupéfait, [...] apprit que dorénavant *tout était possible*, car les pouvoirs connaissaient de nouvelles manières de détruire le réel, détruisant la frontière entre vivants et morts, empêchant le deuil, brisant les filiations, disloquant l'espèce »¹⁷⁸. On remet en cause la science, la philosophie, l'art, qui furent (présupposés) « doublement impuissants à contrer le nazisme »¹⁷⁹, oubliant que « le nazisme était ennemi de la culture »¹⁸⁰, comme le rappelle Vincent Engel. Les questions, néanmoins, n'en finissent plus de surgir : « [...] ces manières nouvelles de détruire, de mourir et de souffrir, pouvait-on, elles, les *mimer*, les *jouer* ? Avait-on même envie de le faire ? » - n'était-ce pas *obscène* ? Et puis, « [q]ue pouvait l'art si la culture avait servi au pire, si le langage s'était corrompu, si la littérature s'était compromise ? Une civilisation s'était écroulée : comment ne pas y voir un grand avertissement en forme d' « Holocauste », et incriminer cette civilisation même ? »¹⁸¹.

¹⁷⁶ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 33.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 117.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 35.

Et en son cœur, sacrifier la littérature ? L'après-guerre fut ainsi dominé par le relativisme, le postmodernisme, la *négativité* et le silence, signe de notre stupeur face au réel¹⁸² – ou comme l'exprime Catherine Coquio : « un monde de prescriptions à l'envers, une critique de la faculté d'écrire après, un nouveau monde du “can't” »¹⁸³. Coquio retrace ces interdits portant sur l'art, sur la langue, sur la fiction, à l'aune desquels furent lues les œuvres – nombreuses – qui virent néanmoins le jour. Car « avant même qu'il ne s'installât, le tabou avait été mille fois transgressé, du fait de la pulsion testimoniale qu'engendre ce type d'événement voué à l'effacement »¹⁸⁴.

2.2 Le premier interdit : la poésie (Allemagne)

Peut-on représenter Auschwitz ? Peut-on écrire sur Auschwitz, jouer avec les mots, les tournures, les émotions, les symboles – n'est-ce pas obscène ? Comme le présente Catherine Coquio, « La Shoah porte à un point culminant, exaspéré, le constat de l'individu confronté à une expérience particulièrement traumatisante : celle-ci lui paraît inimaginable, indicible, intransmissible. Autrement dit, c'est tout le processus de l'élaboration narrative qui semble mis en échec par l'expérience vécue »¹⁸⁵.

« Écrire un poème après Auschwitz est barbare », déclara Adorno en 1949, dans une formule devenue « poncif ». Pire, écrire *sur* Auschwitz reviendrait à offenser les victimes, à se servir d'elles et de leur souffrance pour en tirer une jouissance, « pour fabriquer quelque chose qu'on donne en pâture au monde qui les a assassinées »¹⁸⁶. Si Adorno renonça à sa formule en 1966 au nom du « droit à l'expression » de la « sempiternelle souffrance »¹⁸⁷, il ne « dépassa jamais ce coup d'arrêt donné à la pensée spéculative et à l'imagination artistique »¹⁸⁸. Cette idée marqua longtemps (elle connut un grand retour dans les années 1990 dans les débats publics

¹⁸² V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 89.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ibidem* p. 37.

¹⁸⁵ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 121.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 42, citant Adorno (Th. ADORNO, *Dialectique négative*, trad. Groupe du collège de philosophie, Paris, Payot, 1978).

¹⁸⁷ « La sempiternelle souffrance a autant le droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes » (Th. ADORNO, *Dialectique négative*, trad. Groupe du collège de philosophie, Paris, Payot, 1978, p. 356, cité par C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 42).

¹⁸⁸ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 42.

relatifs à l'élévation de mémoriaux et dans la critique de l'art de masse et de l' « américanisation de Holocauste »¹⁸⁹).

Pourtant, le poncif d'Adorno ne résiste pas très longtemps, comme le montre Kertész :

J'ai du mal à concevoir qu'un esprit comme celui d'Adorno puisse imaginer que l'art renonce à traiter le plus grand traumatisme du XX^e siècle. D'une part, il est vrai que le meurtre industrialisé de plusieurs millions de personnes ne doit pas servir de support à un plaisir esthétique ; mais alors doit-on considérer que les poèmes de Celan ou de Radnoti sont barbares ? [...] Adorno voulait-il que ces grands poètes écrivent de mauvais poèmes ? Plus tu retournes cette malheureuse phrase, plus son non-sens est évident ¹⁹⁰.

On répondit effectivement à Adorno par « des textes choisis ». Mais comme le remarque Catherine Coquio, dans ce débat, « un déplacement s'était opéré de la “poésie *après*” à la “poésie *sur*” (l'idée d'une poésie *pendant* n'était même pas envisagée) »¹⁹¹, ce qui occulte la question de la différence entre *témoins* et *héritiers*. La question de savoir s'il existait « une poésie, une écriture et un art, bref une vie “après Auschwitz” » accapara le débat et les témoignages en furent invisibilisés (malgré le fait que « de nombreux récits de déportation, journaux et chroniques étaient pourtant accessibles » et contrairement au développement d'une « littérature concentrationnaire » en France)¹⁹².

2.3 Le deuxième interdit : la langue (États-Unis)

Comme le rapporte Catherine Coquio, un deuxième « grand interdit » fut formulé par Georges Steiner dans *Language and Silence* en 1967, qui porte sur la langue¹⁹³. Selon Steiner, la Catastrophe mettait en lumière les limites de la langue, ce qui le poussa à inviter à la « retraite du mot » (« Retreat from the Word », 1961¹⁹⁴), donc au silence « pour ne pas ajouter à “l'indicible” » les « trivialités du débat littéraire et sociologique »¹⁹⁵ - avec une exception pour « l'écrivain survivant », par exemple Elie Wiesel¹⁹⁶.

Cette défaillance de la langue est présente dans le discours de certains survivants, comme Elie Wiesel : « Nous savions tous que jamais, jamais nous ne dirions ce qu'il fallait dire, jamais

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 52. Voir aussi : A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, op. cit.

¹⁹⁰ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 16.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 42.

¹⁹² *Ibidem*, p. 43.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 53.

¹⁹⁴ Cité par *ibidem*, p. 53.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 53, citant STEINER, *Langage et silence*, trad. Lucienne Lotringer, Guy Durand, Lise et Denis Roche, Jean-Pierre Faye et Jean Fanchette, Paris, Editions du Seuil, 1969, rééd 10/18, 1999, p. 30-64.

¹⁹⁶ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 55.

nous n'exprimerions en paroles cohérentes, intelligibles, notre expérience de la folie absolue ». Ou encore : « Comment rapporter sans trahir, sans se trahir ? Piège dialectique sans issue : même s'il [le survivant] parvenait à exprimer l'inexprimable, sa vérité ne serait pas entière. Le vrai témoin ici ne peut qu'être muet. [...] *Il faudrait inventer un vocabulaire, un langage* pour dire ce que nul humain n'a encore dit et jamais ne dira »¹⁹⁷. Comme le résume Coquio :

Wiesel disait à la fois l'impossibilité de dire et l'obligation de transmettre, l'interdiction et la nécessité de la littérature. [...] Un discours mimétique [lui] emboîta le pas, entérinant la « crise du langage après l'Holocauste », l'interdiction de métaphore et de roman, pendant que Wiesel conférait, multipliant métaphores et romans¹⁹⁸.

L'historien Saul Friedländer répliqua (précisa ?), dans son ouvrage *Reflets du nazisme. Essai sur le kitsch et la mort*, que « le nazisme n'avait pas détruit le langage mais provoqué une inadéquation inédite entre les mots et l'expérience historique ». Selon lui, il manquait « une "véritable littérature" capable de se confronter au réel, et cette "tétanie de l'expression littéraire" était due à "l'impossibilité de recourir au symbole" »¹⁹⁹. Selon Berel Lange, nous serions face à « la manifestation-limite de la *possibilité* de représenter, et des risques qu'elle comporte »²⁰⁰.

Mais l'objection la plus importante à cet interdit, en réalité, le précède. Comme le relève Catherine Coquio, « la littérature n'a pas été "arrêtée" par "Auschwitz", ni même à Auschwitz »²⁰¹. Emmanuel Ringelblum, qui constitua les fameuses archives du ghetto de Varsovie, relatait : « Tout le monde écrivait. [...] Journalistes et écrivains, cela va de soi, mais aussi les instituteurs, les travailleurs sociaux, les jeunes et même les enfants »²⁰². Parmi ces écrits, on trouvait « des journaux ou des lettres, mais [aussi] [...] des récits, des poèmes et parfois des fictions »²⁰³.

Par la suite, l'interdit n'empêcha pas le « travail d'assimilation » de l'expérience par l'écriture²⁰⁴. Robert Antelme témoigna de « [l]a véritable hémorragie d'expression que chacun a connue », lui donnant pour explication « que chacun veut mettre toute sa persévérance à se

¹⁹⁷ WIESEL, cité par V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 125 – nous soulignons.

¹⁹⁸ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., pp. 56-57 et 61.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 54-55.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 62.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 9.

²⁰² E. RINGELBLUM, *Chronique du ghetto de Varsovie*, version française de Léon Poliakov d'après l'adaptation de Jacob Sloan, Paris, Robert Laffont, 1978, p. 21. Cité par A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, op. cit. p. 17.

²⁰³ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 9.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 10.

reconnaître dans ce temps passé et que chacun veut que l'on sache que c'est bien le même homme, celui qui parle et celui qui était là-bas »²⁰⁵. Cette « pulsion de se libérer de certains éléments de son expérience » ainsi que cette « fonction [...] [de] reconstitution de son identité » a été évoquée chez de nombreux survivants, y compris Elie Wiesel, qui dira qu'écrire *Et le monde se taisait* en yiddish lui a rendu la parole²⁰⁶. Quant à Ruth Klüger, elle souligna « l'utilité vitale » de ses premiers poèmes²⁰⁷.

2.4 Le troisième interdit : la fiction (France)

En France, remarque Coquio, l'interdit se fixa sur la « fiction comme *catharsis* »²⁰⁸. Blanchot déclara « impossible » un « récit-fiction d'Auschwitz » (impossibilité qu'il faisait peser sur la fiction, le récit, mais aussi la poésie, la parole et la vie même, devenue « sur-vie »). Un interdit incorporé notamment par Sarah Koffman, qui ajoutait : « Un récit-fiction sur Auschwitz est insoutenable et cet événement ne saurait avoir été "anticipé" par aucune littérature »²⁰⁹. Néanmoins, comme le relève Judith Klein, la réflexion française provoque une prise de conscience : « toute espèce d'écriture, quelle qu'elle soit, devait être atteinte et *changée* par le génocide »²¹⁰.

La fiction permit pourtant à de nombreux témoins d'approcher leur expérience. Pour Danilo Kis, par exemple, « Franchir le "pas" de la littérature, c'était assumer la fictionnalisation mais aussi réaliser l'*étrangéisation* nécessaire à [la] véridiction de la conscience folle au regard de l'extermination »²¹¹. En Israël, une « "véritable littérature" fictionnelle s'[est] [ainsi] imposée, après un long temps de maturation », avec les « fables poétiques d'Appelfeld » et d'Ida Fink notamment²¹².

Néanmoins, en France, un nouveau paradigme de « l'art comme témoin » fut établi à travers le film *Shoah* de Lanzmann et son commentaire par Shoshana Felman (en 1992). On peut décliner la réflexion de Lanzmann en trois points : interdit de l'image, interdit de la fiction, et « art de

²⁰⁵ A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, op. cit. p. 162, citant R. ANTELME, « Témoignage du camp et poésie », in *Le patriote résistant*, n°23, 15 mai 1948.

²⁰⁶ A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, op. cit. pp. 67-69.

²⁰⁷ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 48.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 65.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 70.

²¹⁰ Judith KLEIN citée par C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 73 – nous soulignons.

²¹¹ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 77.

²¹² *Ibidem*, p. 55.

faire témoigner devenu *art de témoigner* »²¹³, montrant que la mémoire de la Shoah et le témoignage pouvaient relever de l'art et non seulement de l'histoire.

La tradition juive interdit l'image, la représentation, car celle-ci empêche « la pluralité des sens », à l'inverse du symbole. Cet interdit « a pour effet d'autoriser et de fonder l'interprétation comme primordiale par rapport à l'image », écrit Winter. L'idée est qu'une représentation "vraie" de Dieu, la mort ou l'inceste serait impossible, mais que « l'art peut les cerner "en creux", en tournant autour et en les désignant *in absentia* »²¹⁴. Il y a là une autre piste d'interprétation à donner aux représentations *in absentia* dans *Sarinagara* : garantir la multiplicité des sens.

Lanzmann reprend donc à son compte l'interdit de l'image, imposant un *topos* de « l'irreprésentable » qui retirait à l'image notamment photographique « toute valeur aussi bien cognitive qu'expressive »²¹⁵. Lanzmann déclarait que s'il avait trouvé des images d'archives, « il les aurait détruites » (l'image, comme la fiction, étant une forme de représentation, incompatible avec la vérité) ce à quoi « l'historien de l'art Georges Didi-Huberman répondit en questionnant ce "désir d'invisible" »²¹⁶.

Parmi les images, ce sont, pour Lanzmann, les « images idéalistes », autrement dit, la fiction, qui constituent la « transgression la plus grave », non pas, cette fois, pour l'émotion esthétique (présente dans *Shoah*) qui aurait pu être suscitée, mais parce qu'elles « permettaient des "identifications consolantes" là où il fallait empêcher toute catharsis »²¹⁷. Seuls les témoignages pouvaient donner lieu à l'identification, car leurs propos « arraché[s] par le réalisateur suscitai[ent] terreur et pitié *sans* produire aucune libération ni consolation [...] comme si l'œuvre devait libérer non plus le spectateur mais le témoin survivant, en confiant sa charge à son destinataire », à son public²¹⁸.

Ce paradigme nommé par Shoshana Felman « l'art comme témoin » induit une « inversion du décret d'Adorno », supposant que « l'œuvre [établit] avec le témoignage des liens d'intimité singuliers » faits « d'un mélange d'empathie et d'utilisation » et « réfléchis par des procédés fictionnels » mis au point par Lanzmann (le « mythe », la « fiction du réel »). Avec cette notion,

²¹³ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 72.

²¹⁴ WINTER, cité par V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 140.

²¹⁵ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 68.

²¹⁶ *Ibidem*, pp. 68-69 et 71.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 68.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 69, nous soulignons.

un glissement a lieu entre « art de *faire témoigner* » et « art de *témoigner* ». Mais comme le souligne Catherine Coquio, en réalité, « un art de témoigner n’existait-il pas depuis longtemps ? »²¹⁹

2.5 La trace de ces interdits chez Forest

A. Le silence et l’indicible

La conviction de l’indicible, nous l’avons vu, naît au regard d’une Catastrophe incommensurable. Il en va de même, selon Saliot, pour la mort d’un enfant : « il n’est d’autre expérience », suppose-t-elle, « dont l’incommensurabilité puisse s’inscrire dans un tel passage à la question de la littérature que celle des camps, bien que cette dernière s’ancre dans une réalité historique collective, alors que la mort de l’enfant est l’incarnation même de la tragédie subjective, ces deux expériences pouvant se rejoindre et se donnant tels des cas limites de la représentation »²²⁰. La mort de l’enfant, à l’heure actuelle, avance-t-elle, incarne « le scandale ontologique absolu, nous reconduisant à l’origine étymologique du terme, *skandalon*, c’est-à-dire le trébuchet, l’obstacle contre lequel la compréhension et la pensée buttent. L’idéal d’une littérature engagée achoppe sur la possibilité de la mort des enfants »²²¹. Ou pour le dire avec les mots de Philippe Forest : « La mort de l’enfant est un comble. Je veux dire qu’elle porte à son comble le malheur de mourir qui est le même pour tous »²²².

C’est que « le tissu du langage se défaisait à partir d’un trou ouvert en lui », écrit Forest dans *L’enfant éternel* (p. 209).

Tout avait commencé à la seconde même de la disparition de Pauline. Depuis lors, un mot manquait au monde. Cette absence mangeait le langage à l’entour. Dans ce trou creusé, le sens en venait à inévitablement sombrer. [...] Deux syllabes manquaient donc et, dans le temps immobile où nous étions jetés, le langage, de proche en proche, semblait se défaire (*TN*, pp. 226-227).

Comme le commente Jaussi, « la mort de l’enfant déconstruit l’outil qui doit permettre de dire l’impossible d’une expérience déchirant le réel : c’est le paradoxe de la fabrique de

²¹⁹ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit, p. 72.

²²⁰ A.-G. SALIOT, « La mort de l’enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest », in *French Cultural Studies*, 2019, vol. 30 (I), p. 54.

²²¹ *Ibidem*, pp. 53-54.

²²² P. FOREST, *Le Roman infanticide. Essais sur la littérature et le deuil (Allaphbed 5)*, Nantes, éditions Cécile Default, 2010, p. 127.

l'œuvre »²²³. Lorsqu'il faut expliquer à l'enfant qu'elle ne vivra plus, le narrateur de *L'Enfant éternel* tremble : « il faut dire une vérité pour laquelle aucun langage n'a jamais été pensé » (EE, p. 347).

La langue, pourtant, est ce qui reste, ou plus exactement, « au milieu de tout ce qu'il a fallu perdre, il reste l'étrange de la langue »²²⁴. Philippe Forest retrouve ce sentiment d'étrangeté dans la langue japonaise, et cette étrangeté, paradoxalement, a le pouvoir de devenir beauté (c'est l'idée qu'il développe dans *La beauté du contresens*) : « Car sous chacun des mots que j'ignorais, la liberté m'était rendue de glisser la signification fautive, l'image erronée, d'où naissait la chance d'une beauté nouvelle »²²⁵. « S'affronter » à cette étrangeté, pour Forest, c'est également s'affronter à l'impossible de la littérature, au « vacillement de toute signification » éprouvé dans la langue²²⁶.

C'est que, pour Forest, « il n'y a pas d'indicible ». « C'est parce qu'il y a de l'irréparable qu'il y a de la parole », dit-il²²⁷. Si parler, c'est « trahir le silence », il s'agirait néanmoins d'une « trahison souhaitable », car le silence, lui, est un abîme qui tend vers « la mort psychique, qui consiste à ne plus être en relation avec sa propre expérience ». Alors, il s'agit de s'ouvrir à la parole – mais pas n'importe laquelle, « une parole qui reste aussi fidèle que possible au non-sens de l'expérience dont elle procède ». C'est pour cela que le projet de Forest s'ancre dans la littérature, comme dans une « langue qu'on a inventée pour que puisse s'exprimer une parole où le sens et le non-sens se tiennent côte à côte, sans que l'un emporte sur l'autre »²²⁸.

D'ailleurs, Forest relève une différence essentielle entre la parole et l'écriture. « Ce dont on ne peut parler, il faut l'écrire », répète-t-il, car « écrire revient précisément et d'une certaine manière à se taire, la littérature procédant ainsi d'une mise en défaut radicale de la parole qui

²²³ S. JAUSSE, « D'une marge à l'autre : écrire au seuil de l'impossible », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., p. 50.

²²⁴ P. FOREST, X. DOUMEN, S. LANGE, « Propos autour de la chose japonaise », *L'en-je lacanien*, 2009/2 n°13, p.163.

²²⁵ P. FOREST, *Haïkus, etc.*, cité par Latour dans FOREST P., DOUMEN X., LANGE S., « Propos autour de la chose japonaise », op. cit., p. 163.

²²⁶ P. FOREST, « Dix ans après : De *L'enfant éternel* à *Tous les enfants sauf un*. Sept propositions pour une poétique du deuil », in *Écrire le deuil dans les littératures des XXe-XXIe siècles* (Études réunies et présentées par B. HIDALGO-BACHS et C. MILKOVITCH-RIOUX), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2014, p.592.

²²⁷ P. FOREST, in M.-J. LATOUR., « Entretien avec Philippe Forest », op. cit., p. 187. « L'indicible débouche sur une nécessité des mots » écrit Vincent Engel (V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 127).

²²⁸ *Ibidem*, p. 191.

en appelle nécessairement à une autre mise en œuvre du langage par laquelle celui-ci s'établit en un certain rapport au silence, au secret »²²⁹.

Pas d'indicible, donc, ou plutôt, un indicible qui justement exige d'être dit, qui exige une tentative sans doute vouée à l'échec mais sans cesse réitérée, une approche par la reprise, inquiète et fidèle. Il rejoint en cela Semprun (« L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'un alibi ») pour qui l'ineffable requiert un récit illimité, « quitte à prolonger la mort, le cas échéant, à la faire revivre sans cesse », « quitte à tomber dans la répétition »²³⁰.

Une répétition qui prend son sens parce qu'elle consiste en un perpétuel retour à la pierre de touche de l'impossible. « C'est là où la représentation fait défaut, ou plutôt défaille, où elle exige paradoxalement d'être de nouveau produite », déclare Forest²³¹. Non pas pour parvenir au bout du compte à « dire le "rien" de la mort » (puisqu'« il n'y a rien à en dire et que toute parole qui prétendrait y parvenir viendrait seulement en falsifier l'expression »), mais pour « témoigner, en dépit de tout, de ce "rien" »²³².

'*Sarinagara*' prend ainsi tout son sens dans le projet d'écriture de Philippe Forest : « Le "et pourtant" me plaisait bien pour cette raison qu'il indique le lieu d'une aporie, d'une impossibilité, qui exige cependant, donc cependant, d'être sinon dépassé, du moins remis en jeu perpétuellement »²³³.

²²⁹ P. FOREST, « Dix ans après : De *L'enfant éternel* à *Tous les enfants sauf un*. Sept propositions pour une poétique du deuil », *op. cit.*, pp. 591-592.

²³⁰ SEMPRUN, cité par V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, *op. cit.*, p. 128.

²³¹ M.-J LATOUR., « Entretien avec Philippe Forest », *op. cit.*, p. 185.

²³² P. FOREST, « Dix ans après : De *L'enfant éternel* à *Tous les enfants sauf un*. Sept propositions pour une poétique du deuil », *op. cit.*, pp. 593-594

²³³ M.-J LATOUR., « Entretien avec Philippe Forest », *op. cit.*, p. 185.

B. L'indicible et l'obscène

« Lui : *Tout commence par la fin. Il n'y a plus ce grand vide vers lequel se précipite le récit. On ne tourne plus les pages pour vérifier que l'impossible a eu lieu.*

On est dans l'impossible.

L'horizon se referme.

Le seul sentiment de l'irrémediable, voilà la violence...

Rien d'autre, tu comprends... » (TN, p. 81)

« Ces manières nouvelles de détruire, de mourir et de souffrir, pouvait-on, elles, les *mimer*, les *jouer* ? » interroge Catherine Coquio²³⁴ – n'était-ce pas *obscène* ?

« Étymologiquement », analyse Philippe Forest dans *Araki enfin* (p. 116), « l'obscène est l'augure mauvais, le présage sinistre, le signe qui condamne ». Par extension, *obscenus* signifie « qui a un aspect affreux, que l'on doit cacher ou éviter »²³⁵. L'obscène, dit Forest, c'est ce qu'on ne veut pas voir, ce qu'on ne veut pas entendre, c'est « le spectacle inacceptable d'une expérience face à laquelle la raison se rend » (TE, p. 94) et « cela se nomme aussi l'impossible » (AR, p. 118).

« L'adjectif n'a acquis sa signification strictement sexuelle que tardivement », ajoute-t-il. « Encore ne se réduit-il pas à cette signification puisqu'il désigne tout ce qui s'en vient heurter la pudeur et les autres formes de convenance instituées par la société. » (AR, p. 116).

Dans *Araki enfin*, Forest discourt sur des photos montrant des organes génitaux, des scènes de *bondage*, une femme mutilée... Qu'il pourra qualifier tour à tour d'érotique, voire de pornographique, en fonction. Mais les images qu'il qualifie d'obscènes représentent étrangement des objets ordinaires, formidablement agrandis et photographiés de manière suggestive par Araki. Il dit aussi d'elles que s'en dégage « un sentiment de grande gravité funèbre » (AR, p. 115). Ces photos viennent d'une série intitulée « Erosos », contraction de « eros » et « thanatos ». L'obscénité d'Araki, affirme Forest, « tient à ce qu'elle exprime simultanément la splendide énergie de la vie et la ruine à laquelle celle-ci se trouve promise »²³⁶.

« L'étymologie dit vrai », constate Philippe Forest, « puisqu'elle signale comment l'amour et la mort sont en fait l'objet d'un seul et même tabou. Erosos illustre une telle vérité » (AR, p.116).

²³⁴ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 34.

²³⁵ *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey (2012) p. 2288 cité par M. BROPHY, « Le mot de la fin refusé : écrire et deuil chez Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., p. 59.

²³⁶ FOREST P., DOUMEN X., LANGE S., « Propos autour de la chose japonaise », op. cit., p. 169.

La mort, le deuil est obscène, comme le constate le narrateur de *Toute la nuit* quand le nom de Pauline cesse d'être prononcé autour de lui.

L'œuvre de Forest se revendique alors de l'obscène, en ce qu'il vient s'opposer au refus d'entendre et au refus de savoir de la société, refusant de cacher ou d'éviter la « vision du pire », mais s'y donnant sans réserve²³⁷ :

Le livre devenait le seul espace où l'histoire de Pauline conservait droit de cité, où ne la touchait pas le tabou du refus de savoir, où la silencieuse réprobation sociale était impuissante à l'entourer de son misérable manteau d'invisibilité, où son histoire pouvait se raconter dans toute sa vérité, avec ses détours tendres et ses moments d'atrocité (TN, p. 230).

C'est le récit que l'auteur fait dans *Toute la nuit* (où il relate, entre autres, l'écriture de *L'Enfant éternel* tout de suite après la mort de Pauline).

L'obscène prend, dans l'œuvre de Forest, la « forme moderne » et revendiquée du « pathos » « que le puritanisme contemporain se refuse à considérer », « la mise en spectacle, la représentation de ce “réel” à l'appel inouï duquel le roman, toujours, se doit de répondre »²³⁸. En effet, comme le relève Maïté Snaauwaert dans la vaste enquête d'Anne Coudreuse sur *Le refus du pathos au XVIIIe siècle*²³⁹, « La question du pathos [...] est liée à celle de l'expression. Comment dire l'émotion » sans artifice et sans « tendre vers l'indicible et l'incommunicable »²⁴⁰ ? Elle se joue dans la tension « entre l'expression hyperbolique des émotions et la tentation du silence », définit Anne Coudreuse²⁴¹.

Ces autrices relèvent une autre caractéristique du *pathos* : son angle polémique, sa « visée stratégique, qu'elle soit explicite ou implicite »²⁴². Il y a dans l'adresse de ce discours quelque chose qui est destiné à convaincre, qui « est ce qui conjoint l'essai au roman dans l'œuvre littéraire de Philippe Forest » :

Qu'elle soit impressionnée par la beauté du monde ou touchée par la grâce d'un haïku, qu'elle décrive l'inanité universitaire ou le mensonge social du « travail de deuil », elle porte une interpellation toujours au moins implicite, car contenue dans le scandale de la mort de l'enfant, dont la grande absence impardonnable a fait le lit de l'œuvre²⁴³.

²³⁷ M. BROPHY, « Le mot de la fin refusé : écrire et deuil chez Philippe Forest », *op. cit.*, p. 59.

²³⁸ P. FOREST, *Allaphbed : tome 3, Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, éd. Cécile Defaut, 2007, p. 213.

²³⁹ Paris, Honoré Champion, 2001.

²⁴⁰ M. SNAUWAERT, « Une poétique du pathétique », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, *op. cit.*, p. 20.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 246.

²⁴² Anne COUDREUSE, *Le refus du pathos au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 237, citée par *ibidem*, p. 20.

²⁴³ M. SNAUWAERT, « Une poétique du pathétique », *op. cit.*, pp. 20-21.

Cette dimension polémique du pathos est très présente dans l'œuvre de Forest, qu'elle soit dans la dénonciation de la relégation « aux marges » de la souffrance et de la mort, de la doxa lénifiante enjoignant au « travail de deuil », ou dans la dénonciation de la politique américaine à Nagasaki dans *Sarinagara* (qui coûta à l'auteur une réception positive aux USA).

C. La poésie

« Lui : *Tout commence par la fin. Il n'y a plus ce grand vide vers lequel se précipite le récit. On ne tourne plus les pages pour vérifier que l'impossible a eu lieu. On est dans l'impossible. L'horizon se referme. Le seul sentiment de l'irrémissible, voilà la violence... Rien d'autre, tu comprends...*

Pas de poésie cette fois-ci, beaucoup moins d'emphase et de lyrisme. Je voudrais seulement donner l'impression d'un texte continuant à s'écrire au-delà du point où, en principe, il devrait perdre toute raison d'être. Quand il n'y a plus rien à faire...

Elle : *Et plus rien à dire ?* » (TN, pp. 81-82)

« “Avec pathos” et “sans littérature” s'écrit l'œuvre de Philippe Forest », déclare Maïté Snauwaert²⁴⁴. Celle-ci se dit « frappée » par la « coupure très grande » entre *L'Enfant éternel* et la suite de l'œuvre de Forest : « plus jamais n'opère la grande architecture romanesque du premier roman, qui déployait, démultipliait les épisodes d'une année et l'épaisseur de chaque jour en une vaste fresque de vie », constate-t-elle. « Plutôt, la fragmentation gagne, qui fait décroître l'œuvre à mesure qu'elle se construit, l'astérisque, le blanc, la parataxe narrative remplaçant petit à petit les chapitres et parties, de façon homologue à l'écriture des essais, rejoignant peut-être leur territoire de non-fiction. »²⁴⁵ Sophie Jaussi fait le même constat d'une volonté de « travailler à l'intersection des disciplines, pour se situer aux extrémités du littéraire et de la réflexion qui l'accompagne »²⁴⁶, une démarche consistant à « élargir les marges du texte, donner plus de champ à l'incertitude, au silence, au vacillement, au négatif. Forest ne rature, il élague »²⁴⁷. Pourquoi ?

²⁴⁴ M. SNAUWAERT, « Une poétique du pathétique », *op. cit.*, p. 24.

²⁴⁵ *Ibidem*, pp. 17-18.

²⁴⁶ S. JAUSSE, « D'une marge à l'autre : écrire au seuil de l'impossible », *op. cit.*, p. 46.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 53.

« Pas de poésie cette fois-ci », écrit Forest dans *Toute la nuit* (p. 81). Dans *Tous les enfants sauf un*, il évoque son désir de « faire plus simple encore » (p. 122). L'auteur explique qu'il est face à une aporie :

Ce que dit dans le monde d'aujourd'hui la mort d'une enfant, écrire a immédiatement constitué pour moi la manière de le comprendre et de l'exprimer. Mais, donnant une forme esthétique à l'inintelligible, le roman lui devenait aussitôt infidèle. Il en faisait de la littérature, c'est-à-dire peu de chose. Et tout se soldait par une vague poésie. Du coup, le roman devenait irrémédiablement complice du mensonge auquel il prétendait opposer la vérité de sa parole (*TE*, p. 165).

Ce geste par lequel il refuse de faire de la mort de sa fille « de la littérature, c'est-à-dire peu de chose » n'est pas sans rappeler le problème mis en exergue par le poncif d'Adorno. C'est « une ligne difficile à tenir », comme le remarque Aude Leblond, « du fait de cet impératif contradictoire : sans verser dans la littérature, encore faut-il reconnaître que c'est d'elle que nous sommes faits »²⁴⁸. Cela se traduira dans l'œuvre de Forest par une posture de fidélité à l'expérience, mais aussi d'humilité et d'irrévérence dans les références littéraires qui nourrissent le texte : l'écrivain n'hésitera pas à inventer de joyeux haïkus qu'il attribue à Issa dans *Sarinagara*, par exemple. S'il cède au trait poétique d'entourer son récit du motif de la neige, dans *l'Enfant éternel* d'abord, il le fait en référence à Joyce, certes, mais aussi à Bambi, ce qui aurait plu à Pauline. Plus généralement, il va « flouter » ses références savantes, supprimer les noms propres d'écrivains, « dans le souci de construire une épure à l'intérieur de laquelle tout le monde pourrait se reconnaître »²⁴⁹. Dans un entretien avec Maïté Snauwaert, il explique qu'il s'agit pour lui « de vider le roman de toute référence littéraire explicite. Dans ce sens, [...] mon ambition est bien de faire de l'univers du roman l'univers *le moins littéraire qui soit*. [...] ne pas céder à une conception trop esthétisante de la littérature »²⁵⁰.

Enfin, la tentation de la littérature présente un autre écueil, auquel refuse de succomber l'auteur : le mot de la fin. « Je ne voulais pas de dernier mot, car je savais que ce dernier mot ne pouvait être que de consentement à la mort de Pauline », écrit Forest dans *Toute la nuit* (p. 251). Il est à la recherche d'un livre qui pourrait « se priver de cette parole dernière

²⁴⁸ A. LEBLOND, « "À la littérature, on n'échappe jamais" : statut et usage des réminiscences intertextuelles chez Philippe Forest, in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., p. 243.

²⁴⁹ M.-J. LATOUR, « Entretien avec Philippe Forest », *L'en-je lacanien*, op. cit., p. 198, voir aussi A. LEBLOND, « "À la littérature, on n'échappe jamais" : statut et usage des réminiscences intertextuelles chez Philippe Forest, op. cit., p. 252.

²⁵⁰ Citation de FOREST dans M. SNAUWAERT, *Philippe Forest, la littérature à contretemps*, Nantes, Cécile Defaut, 2012, p. 454, nous soulignons.

d'assentiment » (TN, p. 250) - recherche qui participe à la logique de reprise qu'il imprimera à toute son œuvre.

« Elle : Et plus rien à dire ?

Lui : *C'est à partir de là que tout reste à dire. Les mots viennent d'eux-mêmes. Mais il faut se résoudre à leur lenteur nouvelle. Il n'y a pas d'indicible. Les phrases s'étirent, elles deviendraient presque immobiles. Je pourrais continuer ainsi à jamais. En théorie, il n'y pas de limites... Juste l'épuisement du désir... Je me vois écrivant tout cela à l'infini, même pour rien, pour personne... Il y aurait cette seule histoire qui durerait de page en page... Tout l'inachevable du langage et puis le reste... » (TN p. 82)*

D. La fiction

Nous l'avons vu : Forest revendique l'obscène et le *pathos* en réponse au silencieux refus d'entendre. Il tâche d'éviter la tentation de la poésie pure idéalisée, d'une conception trop esthétisante de la littérarité – et donc déformante, infidèle. Il rejette le mot de la fin. Projeté dans la faille du langage, il refuse d'acquiescer à l'indicible. Qu'en est-il de l'interdit de la fiction comme *catharsis* ?

Nous avons déjà évoqué la position de Forest qui « consiste à prendre acte du mouvement de vases communicants qui existe entre faits et fictions [...] : *la fiction ne vaut qu'en raison du fait sur lequel elle repose et dont elle témoigne* ; mais le fait, lui-même, n'existe qu'en vertu de la fiction en laquelle il se transforme dès lors qu'il se prête au récit »²⁵¹. La fiction, le récit, doit être gagé sur l'expérience, comme nous le développerons plus loin.

La *catharsis*, quant à elle, fait l'objet d'un rejet clair. Forest affirme même que c'est quelque part « contre elle » qu'il écrit, « parce que je ne pense pas que la lecture ou l'écriture puissent être dotées d'une faculté thérapeutique, comme le veut le fameux concept de catharsis qui nous vient d'Aristote [...]. C'est pour cette raison que le mot d'irréparable est au fondement de ce que je fais »²⁵². Il ne croit pas en « la capacité rédemptrice ou consolatrice de la littérature »²⁵³. Si l'auteur consent à « passer dans le camp des mots »²⁵⁴ c'est seulement pour « mettre à nu leur fondamentale impuissance à réparer quoi que ce soit du désastre du monde » (EE, p. 219).

²⁵¹ « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., p. 289, nous soulignons.

²⁵² M.-J. LATOUR, « Entretien avec Philippe Forest », *L'en-je lacanien*, op. cit., p. 188.

²⁵³ *Ibidem*, p. 187.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 114.

Car, en vérité, rien ne changeait. Le livre ne réparait rien du désastre de la vie. Et ce sentiment de catastrophe nous était cher. Nous lui étions reconnaissants, car par lui se perpétuait le désespoir d'avoir perdu notre fille. Or ce désespoir était d'elle ce que nous conservions de plus vrai. [...] Écrire ne nous sauvait pas (ou alors seulement de manière provisoire et inessentielle.) D'ailleurs nous n'aurions pas voulu d'un tel salut (TN, p. 131).

Les parents de Pauline, d'ailleurs, refusent d'être consolés : « Nous ne voulions pas de paroles de consolation. Nous voulions que chacun prenne acte du scandale sans réserve que constituait la mort de Pauline » (TN, p. 107). « Les paroles de réconfort et de consolation sont des paroles de dénégation », explique Philippe Forest : « On refuse à un individu l'expérience dans laquelle il est et qui, pour lui à ce moment-là de sa vie, est tout, et qui est donc l'expérience tragique de la perte et du chagrin. Il y a donc une très grande violence dans le fait si fréquent aujourd'hui d'interdire à un individu le chagrin auquel en quelque sorte il a droit »²⁵⁵. Le seul conseil, d'après Kierkegaard, à donner à une personne endeuillée, rapporte Forest, c'est : « Désespère ! ». Il s'agit de « l'encourager sur la voie du désespoir qui lui permettra justement de faire face à cette expérience de perte et de déréliction, à partir de laquelle il va pouvoir s'affirmer comme sujet en assumant sa subjectivité dans le désespoir », faire une expérience dans laquelle « il touche à quelque chose qui ressemble à la vérité »²⁵⁶.

Le refus de *catharsis* et de la consolation prend un tour plus polémique, plus politique, de dénonciation de l'injonction au « travail de deuil », déjà dans *L'Enfant éternel*, mais surtout dans l'essai *Tous les enfants sauf un*. Exiger de « faire son deuil », d'accomplir le « travail », c'est insinuer « qu'il existe un remède possible à une telle douleur. Davantage : un devoir qui oblige à s'en délivrer » (FB, p. 35). Cela exigerait de consentir à la mort, et même de « réinvestir sa libido (son désir) dans un nouvel objet qui va venir auprès d'elle prendre la place de l'objet ancien », explique Forest reprenant les mots de Freud. « L'idée même qu'un "travail du deuil" soit possible repose sur la conviction qu'un être est substituable à un autre » - conviction implicite qu'il lit aussi dans les encouragements répétés à avoir un autre enfant (TE, pp. 112-113).

Forest privilégie le point de vue d'Allouch pour qui le deuil « ne relève pas d'un travail mais d'un sacrifice », d'un « abandon de soi ». Mais refuser la doxa du travail de deuil et les impératifs du *positive thinking*, c'est voir le monde se détourner de soi parce que le chagrin rappelle « la grande vérité inopportune qui voue tous les êtres vivants à la mort » (TE, p. 111),

²⁵⁵ M.-J. LATOUR, « Entretien avec Philippe Forest », *L'en-je lacanien*, op. cit., p. 189.

²⁵⁶ *Ibidem*.

c'est refuser de « transformer son pathétique destin en une *success story* » (TE, p. 117), refuser que le « travail de deuil » confère la mort une justification et donc la réintègre dans la « sphère de l'utile » (TE, p. 121), bref... c'est s'installer à la marge.

Chapitre 3. Une objection au silence : assurer la transmission

Comme nous l'avons évoqué précédemment, de nombreuses objections se sont fait entendre à l'encontre de ces injonctions au silence, soulevant le fait que nul n'avait cessé d'écrire, même *durant* la Catastrophe, que l'écriture participait d'une nécessaire assimilation de l'événement (personnelle et collective), voire revêtait une fonction cathartique presque vitale. Dans ce chapitre, nous approfondirons une autre de ces objections : sans prétendre à l'exhaustivité, nous nous pencherons sur les enjeux de transmission liés au témoignage²⁵⁷.

A. Donner à « comprendre » et ne pas laisser d'autres imposer leur récit

En premier lieu, l'enjeu de la transmission est de permettre à l'autre de concevoir l'événement. Imre Kertész invitait, par exemple « à se confronter à Auschwitz comme "possibilité générale du genre humain" »²⁵⁸. Or, dans ce cadre, le témoignage est essentiel : comme l'évoque Vincent Engel, sans « l'imagination, les mots et la mise en récit des expériences les plus profondes du mal [...] la seule manière qui nous [serait] donnée de les comprendre serait de les vivre à notre tour »²⁵⁹.

Le récit est donc d'une importance essentielle, et c'est pour cela que celui qui traverse l'expérience ne peut « laisser à d'autres le droit "d'imposer" leur récit, leurs images, leurs mots »²⁶⁰. La conscience de cet enjeu est présente dès les premiers jours de la Catastrophe. Annette Wieviorka rapporte par exemple les mots d'Ignacy Schiper, « assassiné à Majdanek » :

[...] tout dépend de ceux qui transmettront notre testament aux générations à venir, de ceux qui écriront l'histoire de cette époque. L'Histoire est écrite, en général, par les vainqueurs. Tout ce que nous savons des peuples assassinés est ce que leurs assassins ont bien voulu en dire. Si nos assassins remportent la victoire, si ce sont eux qui écrivent l'histoire de cette guerre, notre anéantissement sera présenté comme une des plus belles pages de l'histoire mondiale, et les

²⁵⁷ Nous n'aborderons pas, ici, le témoignage dans une perspective judiciaire. À ce sujet, nous renvoyons le lecteur vers l'ouvrage d'Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*.

²⁵⁸ I. KERTÉSZ cité par C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 48.

²⁵⁹ V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 133.

²⁶⁰ V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 137.

générations futures rendront hommage au courage de ces croisés. [...] Ils peuvent aussi décider de nous gommer complètement de la mémoire du monde, comme si nous n'avions jamais existé.

[...] Mais, si c'est nous qui écrivons l'histoire de cette période de larmes et de sang – et je suis persuadé que nous le ferons –, qui nous croira ? Personne ne voudra nous croire parce que le désastre est le désastre du monde civilisé dans sa totalité²⁶¹.

Il y a là une aporie qui hante le témoignage : si l'histoire est écrite par les vainqueurs, les générations futures n'en connaîtront que ce qu'ils « voudront bien en dire ». Le risque est double : les vainqueurs pourraient « gommer » les populations anéanties de l'Histoire, ou présenter leur anéantissement comme une grande victoire. Mais si les victimes écrivent leur histoire et font entendre leur voix, elles prennent le risque de ne pas être crues...

L'enjeu ne concerne pas seulement la parole des « vainqueurs », mais également celle de ceux qui n'ont pas vécu l'événement et qui pourraient néanmoins en imposer leur « version ». Annette Wieviorka rapporte par exemple l'émoi suscité par le feuilleton *Holocaust* aux États-Unis : « Tant de nous ont perdu leur vie, l'histoire de nos compagnons morts allait-elle aussi leur être volée ? Chaque rescapé pouvait raconter une histoire plus vraie et plus affreuse dans ses détails, plus authentique dans sa représentation »²⁶². Cette « plainte », relate Wieviorka, venait aussi bien d'Elie Wiesel dans les colonnes du *Times* que des « survivants "ordinaires", ceux qui n'avaient pas écrit leurs mémoires ». Selon l'historienne, elle révèle une grande inquiétude partagée, « qui n'est pas propre aux survivants du génocide : celle d'être dépossédé de son histoire par quelqu'un d'extérieur à l'expérience et qui prétend précisément la raconter »²⁶³.

B. Sauver le mort de l'oubli

Comme l'explique Wieviorka, cette crainte ne concerne pas seulement l'expérience des survivants mais « concerne tout autant l'histoire de ceux qui n'ont pas survécu et à qui *Holocaust* volerait leur histoire alors qu'ils ne sont plus là pour la raconter »²⁶⁴. Se joue ici une question de fidélité aux morts, de « promesse faite à l'ami ou au parent qui va mourir de raconter au monde ce qui lui est arrivé, et ainsi de le sauver de l'oubli, de rendre sa mort un peu moins vaine »²⁶⁵. Pour reprendre les mots de Finkelkraut, « [l]e passé [...] doit être retenu par la

²⁶¹ A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, op. cit. pp. 18-20.

²⁶² *Ibidem*, p. 132, citant Geoffrey HARTMAN.

²⁶³ *Ibidem*, pp. 132-133.

²⁶⁴ *Ibidem* p. 133.

²⁶⁵ *Ibidem*.

manche comme quelqu'un qui se noie. Ce qui fut n'a, dans l'être, que la place que nous lui donnons. Les défunts sont sans défense et dépendent de notre bon vouloir »²⁶⁶.

Cette préoccupation engendra un grand nombre de récits, déjà durant les années de guerre, mais également dans les décennies qui suivirent : « ils furent nombreux, très nombreux ceux qui [...] tentèrent de raconter, comme s'ils obéissaient à l'injonction d'honorer ce que l'on appelle aujourd'hui en France le "devoir de mémoire" »²⁶⁷. Ce « premier mouvement de témoignages de masse » prit notamment la forme de « la rédaction collective de livres du souvenir, les *Yizker-bikher* »²⁶⁸. Il s'agit d'y « redonner un nom, un visage, une histoire à chacune des victimes de la mort en masse »²⁶⁹.

Les livres du souvenir concernaient la mémoire des morts. Plus tard, à travers la constitution de larges archives audiovisuelles, il concernera plutôt les survivants. Cet enjeu se muera en un « effort désespéré pour sauver l'individu de la masse, pour donner la parole aux simples gens »²⁷⁰, qui servira de justification aux archives de la Shoah Foundation de Spielberg par exemple. Mais il trouve aussi un écho dans la littérature. Aaron Apelfeld écrit ainsi :

La littérature dit : regardons cette personne en particulier. Donnons-lui un nom. Donnons-lui une place. Offrons-lui une tasse de café... La force de la littérature réside dans sa capacité à créer de l'intimité. De cette sorte d'intimité qui vous touche personnellement²⁷¹.

C. Devoir de mémoire et politique

Comme le met en évidence Wieviorka, le témoignage « dit, en principe, ce que chaque individu, chaque vie, chaque expérience de la Shoah a d'irréductiblement unique ». Mais pour ce faire, il utilise « les mots qui sont ceux de l'époque » et, « surtout quand il se trouve intégré à un mouvement de masse », il exprime le discours de la société dans laquelle il parle, son questionnement, ses attentes implicites, « lui assignant des finalités dépendant d'enjeux politiques ou idéologiques, contribuant ainsi à créer une ou plusieurs mémoires collectives »²⁷².

Si le témoignage cherche à créer « cette sorte d'intimité qui vous touche personnellement », c'est parce qu'il supporte aussi un enjeu plus politique, qui dépend de sa capacité à mouvoir et

²⁶⁶ FINKIELKRAUT, cité par V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 152.

²⁶⁷ A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, op. cit. p. 9.

²⁶⁸ A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, op. cit. p. 44.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 177-178.

²⁷⁰ A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, op. cit., p. 176.

²⁷¹ APPELFELD cité par *ibidem*, p. 176.

²⁷² A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, op. cit. p. 13.

émouvoir. Il s'agit, bien entendu, d'« éviter que cela se reproduise »²⁷³ et de lutter contre le négationnisme.

Selon Wieviorka, à partir du procès Eichmann, on assiste à un « véritable tournant dans l'émergence de la mémoire du génocide », une « ère nouvelle [...] où la mémoire du génocide devient constitutive d'une certaine identité juive tout en revendiquant fortement sa présence dans l'espace public »²⁷⁴ : l'on se met à parler de pédagogie et de l'importance de la transmission. C'est ce qu'elle nomme : « l'ère du témoin »²⁷⁵.

Comme l'historienne le remarque, « [a]u témoignage spontané, à celui sollicité pour les besoins de justice, a succédé l'*impératif social de mémoire*. Le survivant se doit d'honorer un "devoir de mémoire" auquel il ne peut moralement se dérober »²⁷⁶. Cet impératif social finit par « fai[re] du témoin un apôtre et un prophète »²⁷⁷. Elie Wiesel tiendra un discours de cet ordre :

J'ai déjà mentionné la fierté : je crois en la nécessité de restaurer la fierté juive, même en relation à l'Holocauste. Je n'aime pas penser au Juif comme souffrant. Je préfère y penser comme quelqu'un qui peut vaincre la souffrance – la sienne propre et celle des autres. Car la sienne a *une dimension messianique* : il peut sauver le monde d'un nouvel Auschwitz²⁷⁸.

La question de la transmission a ressuscité celle de la fiction. Déjà dans *l'Espèce humaine*, Robert Antelme, « évoquant le fréquent échec de transmission des récits de déportés, avait avancé que l' "artifice" littéraire était nécessaire à la "moindre parcelle de vérité" »²⁷⁹. Il rejoignait en cela Semprun, qui déclarait que « [l]a vérité essentielle de l'expérience n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire... Par l'artifice de l'œuvre d'art, bien sûr ! »²⁸⁰. Le philosophe Günther Ander, quant à lui, était tellement convaincu de « l'indispensable médiation de l'art pour transmettre de telles expériences » qu'il en appelait « à un art de masse suscitant l'identification »²⁸¹.

Se développa ainsi une littérature fictionnelle qui « [mettait] en scène le *personnage* du survivant, qu'il fût juif (...) ou non juif (...) », en particulier aux États-Unis, dès les années 1960, prenant exemple sur la figure d'Anne Frank, qui « permettait de s'identifier à la victime

²⁷³ V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 152.

²⁷⁴ A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, op. cit. p. 81.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 82.

²⁷⁶ A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, op. cit. p. 160, nous soulignons.

²⁷⁷ *Ibidem* p. 171

²⁷⁸ WIESEL, cité par *ibidem*, p. 135, nous soulignons.

²⁷⁹ ANTELME, cité par *ibidem*, p. 74.

²⁸⁰ SEMPRUN, cité par V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 143.

²⁸¹ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 47.

juive jusque dans sa foi en la "bonté" humaine »²⁸². À ce propos, Lawrence L. Langer parla de « processus d'américanisation de l'Holocauste »²⁸³.

Cette littérature fictionnelle vit grossir ses rangs lorsque les « derniers témoins » se mirent à décliner et que l'on confia aux « héritiers », témoins de témoins, le soin de « relayer » leur parole pour assurer « la très sainte "transmission" »²⁸⁴, comme le relève Coquio non sans ironie, réalisant une « extension inédite – et discutable – du concept de témoignage »²⁸⁵.

« Profondément dépolitisée, la mémoire de la Shoah s'est muée en code culturel », constate Catherine Coquio²⁸⁶. « Même à ceux qui en font la critique, le danger semble réel à présent d'une "culture de l'Holocauste" qui, soutenue par une "industrie", efface l'événement sous l'excès des représentations »²⁸⁷.

D. Le « *Zakhor* »

Le discours messianique wieselien fut particulièrement bien reçu aux États-Unis, où il permettait d'opposer au « processus d'américanisation de l'Holocauste » une « lecture juive de l'événement »²⁸⁸. Ainsi, « la "littérature de l'Holocauste" fut replacée dans la tradition poétique des "réponses juives à la Catastrophe" [...] qui, religieuses au départ, s'étaient sécularisées au cours de l'histoire »²⁸⁹.

Catherine Coquio évoque ainsi le devoir du « *Zakhor* » (terme signifiant en hébreu « souviens-toi ») :

[Il s'agit d'] une des quatre *parashiyot* (sessions de lecture liées aux fêtes), lue le chabbat précédant Pourim. Le texte (Deutéronome, XXV, 17-19) rappelle l'agression des Israélites par les Amalécites et prescrit d'effacer le souvenir d'Amalek et de commémorer la délivrance. L'injonction, visible dans les *Memorbücher* au Moyen-Âge, est devenue celle d'honorer la mémoire et le nom des morts et de préserver les traces du peuple juif menacé de destruction et de dispersion. Rencontrant le culte théologique de la lettre, elle a conduit à un culte de l'écrit qui s'est transposé dans le domaine profane, expliquant l'appel à l'écriture et à l'archivage à l'époque des pogromes et de la Shoah²⁹⁰.

²⁸² C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 57.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 10.

²⁸⁵ *Ibidem* p. 50. Voir aussi p. 63 et suivantes.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 11.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 52.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 57.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 59.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 56.

La « sécularisation de thèmes mystiques » conduisit, selon Catherine Coquio, à une « confusion entre discours critique et exégèse », faisant du témoignage une forme de « liturgie » nouvelle et sacrée²⁹¹, dont on retrouve l'écho dans les propos d'Elie Wiesel.

Mais elle permit aussi de « situer et singulariser »²⁹² le témoignage de la Catastrophe, de le relier à toute une tradition poétique, et plus généralement de se recréer du lien avec « un univers anéanti » : en effet, « la chronique du massacre est indissociable de l'évocation de la vie d'avant »²⁹³. Cet enjeu est crucial, car « [l]es survivants de la Shoah issus du monde yiddish s'étaient retrouvés avec leur culture privée de sens. Les ponts coupés derrière eux interdisaient le retour, la transmission aux nouvelles générations apparaissait plus que problématique »²⁹⁴.

E. La transmission dans le cadre du deuil parental

Il y a dans le *Zakhor* un enjeu identitaire et de transmission qui n'est comparable à nul autre. Toutefois, la question de la transmission se pose également avec acuité (dans une moindre mesure, certes) dans le cadre du deuil parental, comme l'exprime Philippe Forest dans un entretien avec Marie-José Latour :

Je crois que c'est aussi lié à l'expérience du deuil malgré tout, et d'autant plus du deuil parental qui prive l'individu de la possibilité de se projeter simplement dans le futur sur le mode de la transmission culturelle et biologique. Quand on a des enfants, on se dit qu'ils vous survivront et ils vous permettent donc de regarder vers l'avant. Quand cette possibilité vous est retirée ou ne vous a jamais été donnée, pour ceux en tout cas à qui elle manque, cela induit une sorte d'attitude par laquelle on flotte dans le temps sans pouvoir distinguer vraiment entre le présent, le passé et le futur²⁹⁵.

Selon Michael Brophy, le deuil « nous dépossède en partie de ce que nous sommes, rend tout à coup poreuse et flottante toute frontière identitaire »²⁹⁶. Cette déliquescence de l'identité se reflète dans l'œuvre de Philippe Forest à travers la disparition progressive des noms. Si le narrateur se nomme Félix dans les deux premiers romans, son nom disparaît par la suite. Cette disparition fait écho à un passage de *Toute la nuit* :

J'avais été frappé avec Alice par les signes – lettres ou messages téléphoniques – qui nous venaient de nos parents. Ils étaient tous empreints d'une grande hésitation, voire d'une réelle maladresse, car nos parents ne savaient plus du tout comment, pour nous, ils s'appelaient

²⁹¹ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., pp. 60 et 108.

²⁹² *Ibidem*, p. 59.

²⁹³ A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, op. cit. p. 45.

²⁹⁴ *Ibidem*, pp. 45-46.

²⁹⁵ P. FOREST, M.J. LATOUR, « Entretien avec Philippe Forest "Car il est en vérité un grand vide" », op. cit., p. 188.

²⁹⁶ M. BROPHY, « Le mot de la fin refusé : écrire et deuil chez Philippe Forest », op. cit., p. 56.

désormais. Ils n'osaient plus avoir recours à la convention commode qui les faisait connaître sous le nom de « grand-père » ou de « grand-mère ». [...] S'ils avaient eu le sentiment que la situation exigeait qu'ils reprennent leur ancien nom, ils auraient dû signer les lettres qu'ils nous envoyaient « Papa » ou « Maman ». Mais ils ne le faisaient pas davantage : soit qu'ils aient compris qu'aucun retour vers le temps d'avant n'était possible, soit qu'ils aient senti que, avec la mort de notre enfant, nous avions cessé, d'une façon certaine, d'être leur fils ou leur fille. Et je donnais raison à Alice lorsque, avec obstination, elle ne renonçait pas à l'usage des noms familiers à Pauline – « grand-mère », « grand-père » -, montrant par là même qu'elle ne voulait exister à leurs yeux, ou aux yeux de quiconque, autrement qu'en tant que « Maman-de-Pauline ». [...] Mais quant à nous, nous savions : c'était de notre fille que nous tenions nos vrais noms, ceux en lesquels nous nous reconnaissons : « Maman », « Papa ». Ces noms étaient puérils bien sûr mais, parce qu'ils nous unissaient à notre fille, nous en avions fait nos vrais noms et ils nous avaient été ôtés. [...] Il y avait quelque chose de très pathétique à penser que jamais plus nous ne serions ainsi l'un et l'autre appelés (TN, pp. 227-229).

La perte des noms « brouille » l'identité, pour soi comme pour les autres : on ne sait pas voir ce qu'on ne sait pas nommer, écrivait déjà Forest dans *L'Enfant éternel* :

On ne sait plus voir les fleurs parce qu'on a oublié leurs noms. La magie se défait et il ne reste plus qu'un fouillis de couleurs et de formes, enfoui dans le vert. Faute de mots, la figure du monde s'en va, brouillée de myopie (EE, p. 164).

Or, la mort semble priver Pauline de son nom dans la grande industrie du deuil :

Une secrétaire médicale nous a été présentée. [...] Nous lui avons demandé ce qui allait se passer pour Pauline. Mais ce prénom, elle ne le prononçait pas. Elle se savait en charge des morts, dont l'identité, dès l'instant du trépas, se dissout, se défait. Elle disait tantôt : le corps [...], tantôt : la dépouille [...] (TN, p. 57).

Dès lors, rendre à Pauline son nom constitue un enjeu important du geste de Philippe Forest.

C'est le sens qu'il donne au baptême de l'enfant, quelques instants avant son décès :

Je n'étais pas à la recherche d'un viatique pour un au-delà qui n'existait pas. Je voulais que des mots soient prononcés sur son front, qu'elle ne soit plus seulement chair vouée au pourrissement, mais que quelque chose d'immémorial authentifie le prénom que nous avions choisi de lui donner, marque sa place ineffaçable (vacante bientôt) dans la succession indifférenciée des êtres et des générations (TN, p. 48).

Cela participe également à sa vocation (au sens propre comme étymologique) d'écriture : « à défaut de sauver des êtres, il s'agissait de sauver les mots par lesquels ceux-ci persistaient » (TN, p. 229).

Chapitre 4. Le paradigme du témoin chez Giorgio Agamben

Dans *Ce qu'il reste d'Auschwitz*, le philosophe italien Giorgio Agamben propose une méditation philosophique sur le témoignage à partir de la lecture d'œuvres de rescapés des camps de concentration, en particulier de celle de Primo Levi. « Le témoignage comporte [...] une lacune », y constate Agamben, qu'il faut « penser, car elle met en cause le sens même du témoignage, et avec lui, l'identité et la crédibilité des témoins »²⁹⁷.

Cette lacune, les récits des survivants la mettent en évidence : c'est précisément qu'il s'agit du récit, vaguement douteux, vaguement coupable, de ceux qui ont survécu. Celui qui a vécu l'expérience de bout en bout, le témoin « intégral », est mort. Comme l'écrit Primo Levi :

Je le répète, nous, les survivants, ne sommes pas les vrais témoins. [...] Nous, les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais *anormale* ; nous sommes ceux qui grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. *Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter*, ou sont revenus muets, mais ce sont eux, les « musulmans », les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. Eux sont la règle, nous l'exception. [...] Nous autres, favorisés par le sort, nous avons essayé avec plus ou moins de savoir de raconter non seulement notre destin, mais aussi celui des autres, des engloutis ; mais c'est un discours fait « pour le compte d'un tiers », *c'est le récit de choses vues de près, non vécues à notre propre compte*. La destruction menée à son terme, l'œuvre accomplie, personne ne l'a racontée, comme personne n'est jamais revenu pour raconter sa propre mort. [...] Nous, nous parlons à leur place, *par délégation*²⁹⁸.

On peut relever dans cette citation quatre enjeux : le témoignage des survivants est celui d'une « minorité anormale » ; le « témoin intégral » ne peut raconter ; le témoignage du survivant est un « récit de choses vues de près, non vécues à [son] propre compte » ; ou il est témoignage « à la place de », « par délégation ». Nous nous pencherons dans ce chapitre sur chacun de ces enjeux, en approfondissant en particulier la notion de « pacte testimonial » et les difficultés qu'elle soulève, avant de nous demander si la structure du témoignage dégagée par Agamben à partir des récits de survivants à la Shoah peut s'étendre à tout témoignage.

²⁹⁷ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. p. 35.

²⁹⁸ Primo Levi, 2, pp. 82-83, cité par G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. pp. 35-36, nous soulignons.

4.1 Le naufragé et le rescapé

A. Le naufragé : témoin « intégral » et muet

Le « témoin intégral » dont parle Primo Levi, c'est le *musulman*, tel qu'on le nommait, dans l'argot d'Auschwitz : celui à qui a été ôté tout ce qui était humain, celui qui détruit la possibilité de distinguer entre homme et non-homme²⁹⁹. Sa mort n'est donc plus une mort (elle « avait commencé bien avant leur mort corporelle »), mais relève de la « fabrication de cadavre », celui, donc, à qui l'on a volé sa mort. Le *musulman* est aussi celui pour qui il est impossible de témoigner, d'abord parce que, puisqu'il a vécu l'expérience de bout en bout, il a été « englouti » ou est revenu mutique. Mais aussi parce qu'il n'a rien vu ni connu, sinon l'impossibilité de voir et de connaître : « leur mort avait commencé avant la mort corporelle. Des semaines et des mois avant de s'éteindre, ils avaient déjà perdu la force d'observer, de se souvenir, de prendre la mesure des choses et de s'exprimer »³⁰⁰.

B. Le rescapé : une minorité « anormale » et « coupable »

Selon Primo Levi (et Agamben, donc), il incombe donc aux rescapés de témoigner, non seulement pour eux-mêmes, mais pour ceux qui ne sont plus en mesure de le faire, de témoigner de cette impossibilité de témoigner.

Or, le témoignage du rescapé est vaguement suspect, vaguement coupable³⁰¹ : comment ont-ils survécu ? Pourquoi ? « Justifier sa propre survie n'est pas chose facile, surtout dans un camp »³⁰². Les rescapés forment, comme l'écrit Primo Levi, une minorité « anormale ».

Les récits des rescapés sont dès lors imprégnés d'un sentiment de culpabilité partagé : ils semblent « convaincus de leur totale indignité, inquiets à l'idée d'être des sortes d'imposteurs usurpant la place des morts au nom desquels ils parlent indûment »³⁰³. Primo Levi l'exprime ainsi :

²⁹⁹ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. p. 49.

³⁰⁰ *Ibidem.*, p. 157.

³⁰¹ On retrouve cette idée dans *Sarinagara* : « le témoin » virgule « le complice », écrivait succinctement Philippe Forest à propos de Yamahata dans une apposition éloquente (S, p. 245).

³⁰² G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. p. 15

³⁰³ P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », in *Littératures sous contrat* (dir. E. BOUJU), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, n.p., §17.

Ce n'est qu'une supposition, moins : l'ombre d'un soupçon : que chacun est le Caïn de son frère, que chaque de nous (mais cette fois je dis *nous* dans un sens très large, et même universel) a supplanté son prochain et vit à sa place³⁰⁴.

La culpabilité et la honte, dans *Les Naufragés et les Rescapés*, Primo Levi les présente donc comme « le sentiment dominant des rescapés »³⁰⁵. Il trace entre elles une sorte d'équivalence : « que beaucoup (et moi-même) aient éprouvé de la "honte", c'est-à-dire un sentiment de faute... »³⁰⁶. Ce sentiment de culpabilité, constate Agamben, est un « *locus classicus* de la littérature sur les camps » dont le « caractère paradoxal » est ainsi présenté par Bettelheim : « Le vrai problème [...], c'est que le survivant, en tant qu'être pensant, *sait* très bien qu'il n'est pas coupable [...] mais cela ne change rien au fait que l'humanité profonde du survivant, en tant qu'être sentant, exige qu'il se *sente* coupable, et c'est ce qu'il fait »³⁰⁷. Il se *sente* coupable parce qu'il a survécu, contraint « d'observer la destruction des autres » sans intervenir³⁰⁸. Il se sent coupable parce que « Si je suis encore là, c'est parce qu'un ami, un camarade, un inconnu est mort à ma place »³⁰⁹. Il se sent coupable parce qu'il est « vivant à la place d'un autre [...] Et, en particulier, d'un homme plus généreux, plus sensible, plus sage, plus utile, plus digne de vivre que [lui] »³¹⁰.

Philippe Forest, on le verra, fera de cette culpabilité une condition éthique du témoignage vrai³¹¹. Giorgio Agamben, néanmoins, introduit ici une objection : il regrette que Primo Levi ait « hâtivement » « rabattu » la honte sur la culpabilité³¹². Évacuant la culpabilité hors du champ de l'éthique³¹³, il s'intéresse à la honte qui lui révèle la structure du témoignage, comme nous le verrons plus tard.

C. Le rescapé : le récit des choses vues de près ou la délégation

« Le témoin témoigne en principe pour la vérité et pour la justice, lesquelles donnent à ses paroles leur consistance, leur plénitude »³¹⁴. Or, le témoignage du rescapé est non seulement

³⁰⁴ P. LEVI, *Les naufragés et les rescapés : quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 80.

³⁰⁵ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. p. 95.

³⁰⁶ P. LEVI, *Les naufragés et les rescapés : quarante ans après Auschwitz* op. cit., p. 71.

³⁰⁷ BETTELHEIM, cité par G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. p. 97.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ WIESEL, cité par G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. p. 97.

³¹⁰ P. LEVI, *Les naufragés et les rescapés : quarante ans après Auschwitz*, p. 80.

³¹¹ « Celui qui serait en droit de parler ne peut pas le faire. Celui qui peut parler n'est pas en droit de le faire. C'est pourquoi le témoignage est à la fois indispensable et impossible, toute littérature devant dès lors s'accepter, s'assumer *coupable* » (*FB*, p. 129).

³¹² G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. p. 96.

³¹³ *Ibidem*, p. 17 et suivantes.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 36.

empreint de culpabilité, mais il s'avère incomplet puisque par définition, celui qui a survécu n'a pas traversé l'expérience déshumanisante jusqu'au bout (contrairement aux « témoins intégraux » qui « n'ont pas témoigné et qui n'auraient pu le faire »³¹⁵). Sa parole perd encore de son « autorité », de sa « valeur » par la présence en son sein de cet « intémoinable »³¹⁶. Peut-il, dès lors, témoigner ? Comment résoudre la tension entre témoignage lacunaire et témoigner à la place d'un autre ?

En 1990, S. Felman définit donc la « Shoah » comme « événement sans témoin » : « Il n'est pas réellement possible de *dire la vérité*, de témoigner de l'extérieur. Il n'est pas non plus possible, comme nous l'avons vu, de témoigner de l'intérieur ». Pour Felman, le film *Shoah* de Lanzmann propose une voie, dans « la relation équivoque, déroutante, entre les mots, la voix, le rythme, la mélodie, les images, l'écriture et le silence »³¹⁷.

Il me semble que la posture impossible et la tension testimoniale du film entier est précisément de n'être ni simplement à l'intérieur, ni simplement à l'extérieur, mais paradoxalement, *à la fois à l'extérieur et à l'intérieur* : le film tente de frayer une voie et de jeter un pont qui n'existait pas pendant la guerre et n'existe pas aujourd'hui *entre l'intérieur et l'extérieur* – pour les mettre tous les deux en contact et en dialogue³¹⁸.

Pour Agamben, ce raisonnement part à la « dérive, qui d'une impossibilité logique mène à une possibilité esthétique [...]. Résoudre le paradoxe du témoignage grâce au *deus ex machina* du chant, cela revient à *esthétiser* le témoignage ». Or, « ni le poème, ni le chant ne sauraient intervenir pour sauver l'impossible témoignage, au contraire, c'est le témoignage qui peut, éventuellement, fonder la possibilité du poème »³¹⁹.

Selon Agamben, « [l]es rescapés, pseudo-témoins, parlent à [la] place [des engloutis], par délégation »³²⁰. Mais il remarque aussitôt que « parler de délégation n'a guère ici de sens : les engloutis n'ont rien à dire, aucune instruction ou mémoire à transmettre »³²¹. Nous reviendrons ultérieurement sur cette question essentielle de légitimité de la délégation. Pour l'instant, relevons que le témoignage crée donc une alliance, une « intimité indémaillable entre musulman et témoin, impuissance et puissance de dire » dont « le caractère inassignable du

³¹⁵ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. p. 36.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ FELMAN cité par G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. p. 38.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. pp. 38-39.

³²⁰ *Ibidem*, p. 36.

³²¹ *Ibidem*

témoignage » est seulement le « prix »³²². Comme le remarque Agamben « [l]e sujet du témoignage est constitutivement scindé, il n'a de consistance que dans la déconnexion et l'écart – et pourtant ne s'y réduit pas »³²³.

D. Objections

Dans un article qu'il consacre à *Ce qu'il reste d'Auschwitz*, Philippe Forest rapporte une série d'objections « qu'une telle position n'a pas manqué de susciter » et qui s'attachent généralement à la question de l'indicible, de l'irreprésentabilité du « Mal absolu tel que le manifesterait l'impensable événement de la Shoah ». En effet, dire que le témoin intégral est nécessairement mort ou muet « revient du même coup à rendre particulièrement problématique toute forme de discours portant sur une réalité dont on déclare qu'elle ne peut se dire que sous la forme d'un silence seul accordé à son objet impossible ». En conséquence, « si la vérité est silence, alors il est clair que toute forme de parole ne peut la traduire qu'à condition de la trahir également ». Il faut se méfier d'une telle « sacralisation esthétisante du néant qui introduit la parole », avertit Forest, celle-ci peut en effet « faire objectivement le jeu d'un négationnisme qu'elle combat ». Mais il n'y a pas lieu de faire peser ce soupçon sur un écrivain qui a autant insisté sur la nécessité de témoigner que Levi, ajoute-t-il. Au contraire :

[l]a phénoménologie inquiète du témoignage que G. Agamben met en évidence chez P. Levi ne suppose aucunement un renoncement à la parole mais très précisément une conscience complexe et coupable des enjeux d'un discours aux prises avec un silence radical dont la parole procède et à laquelle elle s'oppose du même geste. Ou encore, pour le dire en une formule autre : le témoignage de l'impossible auquel oblige l'expérience concentrationnaire n'est en rien un témoignage impossible³²⁴.

Il s'agit donc plutôt de se pencher plus en détail sur les enjeux de ce discours.

³²² G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., pp. 198-199.

³²³ *Ibidem*, pp. 198-199.

³²⁴ P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », op. cit., §11.

4.2 Le pacte testimonial

A. Délégation, alliance, testament

Comment donc témoigner de l'intémoignable au nom de ceux qui ne peuvent plus témoigner ?

Philippe Forest, se basant sur les travaux d'Agamben, propose de postuler un « pacte testimonial » conclu entre « celui qui a vécu et celui qui a vu »³²⁵ :

Entre eux s'établit comme une alliance (un « testament »), alliance par laquelle se trouvent affirmés à la fois l'antagonisme et la complicité de deux données logiquement irréductibles l'une par rapport à l'autre : l'expérience du « réel » et l'expression du « réel ». Le contrat décisif n'est plus alors passé entre auteur et lecteur³²⁶ [...] mais entre deux figures dédoublées du sujet engagées dans une expérience littéraire³²⁷.

Notons que Forest évoque ici le « testament » dans son sens étymologique : *testamentum* dérivait de *testari* au sens de « prise à témoin ». Dans le latin chrétien, *testamentum* a ensuite été employé pour traduire $\delta \iota \alpha \theta \eta \kappa \eta$, l'alliance conclue entre Dieu et les hommes³²⁸.

Cette alliance, ce « testament » est une sorte de contrat, une « procuration »³²⁹ : le rescapé est le mandataire qui témoigne « à la place et au nom de son mandant (ici, le « naufragé »)³³⁰ : « le vif accomplit la volonté du mort mais en se substituant à lui, en s'appropriant tout ce qui lui appartenait et jusqu'à cette singularité inouïe du sort qui le définissait tout entier »³³¹.

B. La légitimité du pacte testimonial

Juridiquement, évidemment, ce contrat de mandat pose question. Selon le Code civil, il ne « peut voir le jour que de la rencontre d'une offre de contracter et de son acceptation »³³². Celles-ci peuvent être tacites (par exemple, si le mandataire exécute l'obligation, on considérera

³²⁵ P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », *op. cit.*, §14.

³²⁶ Comme c'est le cas dans le pacte autobiographique défini par Philippe Lejeune.

³²⁷ P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », *op. cit.*, §6.

³²⁸ Entrée « testament » dans le dictionnaire en ligne du CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/testament>

³²⁹ Le mandat et la procuration sont « des choses bien différentes » (même si « les rédacteurs du Code civil [les] confondent »). Le mandat est le *negotium* (c'est-à-dire l'accord, le contenu de la convention entre le mandat et le mandataire) tandis que la procuration est l'*instrumentum*, le document qui peut constituer la preuve écrite de ce mandat. Source : P. WÉRY, « Mandat », *Rép. Not., T. IX. Contrats divers*, livre 7, Bruxelles, Larcier, 2019, p. 61.

³³⁰ P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », *op. cit.*, §7.

³³¹ P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », *op. cit.*, §15.

³³² Art. 1984 al. 2 du Code civil. P. WÉRY, « Mandat », *op. cit.*, p. 79.

qu'il l'a tacitement acceptée)³³³, « la volonté de contracter » doit être « réelle » (c'est ce qui distingue le mandat tacite du mandat apparent) et l'objet du mandat doit « être *déterminé* ou, à tout le moins, *déterminable* »³³⁴. Sans compter que le mandat s'achève en principe avec la mort d'une des deux parties³³⁵.

Dans cette logique³³⁶, toute la question serait donc de savoir si les naufragés *voulaient* qu'on parle en leur nom, et dans quelle mesure ? C'est ce que soulève Agamben : « parler de délégation n'a guère ici de sens : les engloutis n'ont rien à dire, aucune instruction ou mémoire à transmettre »³³⁷. L'existence d'un « intémoignable » au sein de leur parole « prive les rescapés de toute autorité »³³⁸. Voilà ce qui pousse Agamben à conclure : « Qui se charge de témoigner pour eux sait qu'il devra témoigner de l'impossibilité de témoigner »³³⁹.

C. Les devoirs du mandataire

Selon Philippe Forest, le pacte testimonial modifie l'enjeu de la parole du témoin : « l'exigence n'est plus de véracité (transcription d'une "réalité" attestable) mais de fidélité à un impossible (le "réel") qui demande cependant d'être dit »³⁴⁰. En effet, comme il le relève, dans un mandat, « l'obligation essentielle qui incombe au mandataire, au délégué est de fidélité à l'égard de la volonté exprimée par le mandant »³⁴¹. Cette fidélité est-elle seulement possible ?

Mais on bute aussitôt ici sur l'aporie constante qui caractérise l'extrême de l'expérience concentrationnaire : une fidélité à l'impossible peut-elle être autre chose qu'une fidélité impossible ? Comment le « rescapé » pourrait-il fidèlement parler au nom du « naufragé »

³³³ P. WÉRY, « Mandat », *op. cit.*, pp. 80-81. Notons toutefois qu'un écrit peut être requis dans certains cas, comme pour « accomplir des actes de propriété » ou peut être nécessaire pour faire preuve. (voir P. WÉRY, « Mandat », *op. cit.*, p. 101).

³³⁴ *Ibidem* p. 84 et p. 93.

³³⁵ Art 2003 du Code civil.

³³⁶ Notons toutefois que cette réflexion reste de nature théorique et philosophique. Légalement, « le mandat ne peut porter que sur l'accomplissement d'actes juridiques », comme une comparution en justice, si elle n'est pas exigée à titre personnel, par exemple (art. 728 C. jud.), même si en pratique le mandataire peut effectuer des « prestations d'ordre matériel » si elles ont un « caractère accessoire » (P. WÉRY, « Mandat », *op. cit.*, pp. 87-93 et 95)

³³⁷ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.* p. 36.

³³⁸ *Ibidem*, p. 36.

³³⁹ *Ibidem*, pp. 36-37.

³⁴⁰ P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », *op. cit.*, §6.

³⁴¹ *Ibidem* §7. Ce qu'écrit Forest fait écho, d'une part, à l'obligation d'« accomplir le mandat sans faute » qu'on retrouve aux articles 1991 à 1993 du Code civil (P. WÉRY, « Mandat », *op. cit.*, p. 156), et d'autre part à l'obligation de loyauté qui « domine tout particulièrement l'exécution du contrat de mandat » (P. WÉRY, « Mandat », *op. cit.*, p. 164).

quand le propre du naufrage est d'arracher l'individu au domaine des sens, de le livrer à une expérience inouïe à laquelle toute parole ne peut être qu'infidèle ?³⁴²

Selon Agamben, « l'autorité du témoin réside dans sa capacité de parler uniquement au nom d'une incapacité de dire »³⁴³. Pour rester dans le parallèle juridique, cette exigence fait écho au « devoir de respect de la transparence inhérente au mandat »³⁴⁴. Comment ? Par exemple, à travers la langue choisie pour l'exprimer.

D. La langue du témoignage

Agamben remarque que Levi tâche d'ouvrir son témoignage à l'intémoignable en y laissant la trace de son balbutiement dépourvu de sens : *mass-klo*, *matisklo*. C'est le « son » que profère Hurbinek, l'impossible-de-témoigner par excellence : c'est un enfant de Auschwitz, paralysé, dont nul ne savait rien, sans langue, sans parole. « Cela veut dire que le témoignage est la rencontre entre deux impossibilités de témoigner », analyse Agamben, « que la langue, pour témoigner, doit *céder la place à une non-langue*, montrer l'impossibilité de témoigner »³⁴⁵.

Faut-il (et suffit-il de) cesser d'essayer de produire une langue signifiante ?

La langue du témoignage est une langue qui ne signifie plus, mais qui, par son non-signifier, s'avance dans le sans-langue jusqu'à recueillir une autre insignifiance, celle du témoin intégral [...]. Pour témoigner, il ne suffit donc pas de porter la langue jusqu'à son propre non-sens [...], il faut encore que ce son dénué de sens soit à son tour la voix de quelque chose ou de quelqu'un qui, pour de tout autres raisons, ne peut témoigner³⁴⁶.

E. La honte

Giorgio Agamben réfléchit également à la structure inhérente au témoignage à partir de son analyse de la honte. Comme nous l'avons évoqué, il évacue du champ de l'éthique les notions juridiques telles que la culpabilité (les chassant par la porte, les concepts du droit contractuel semblent toutefois revenir par la fenêtre). Il tient à distinguer, par exemple, la honte et la culpabilité.

« Que le sentiment d'être en faute parce qu'il vit à la place du rescapé soit le véritable motif de la honte du rescapé, rien n'est moins sûr »³⁴⁷, énonce-t-il en s'appuyant sur plusieurs arguments.

³⁴² P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », *op. cit.*, §7.

³⁴³ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.* p. 207.

³⁴⁴ P. WÉRY, « Mandat », *op. cit.*, p. 165.

³⁴⁵ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.* p. 41, nous soulignons.

³⁴⁶ *Ibidem*, pp. 41-42.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 102.

En effet, « la revendication d'une faute de ce genre, qui tiendrait à la condition du rescapé comme tel et non à ce qu'il a fait ou omis de faire personnellement, rappelle la tendance générale à reconnaître une faute collective et abstraite chaque fois qu'on ne parvient pas à trancher un dilemme éthique ». Or, une telle faute n'aurait tout simplement pas de sens³⁴⁸. Agamben rejette ensuite la tentation de « présenter la honte du rescapé en termes de conflit tragique », modèle caduc à Auschwitz en raison du « singulier *Befehlnotstand* », cet « état où l'on est contraint d'exécuter un ordre »³⁴⁹. Il constate par ailleurs l'échec de la doctrine nietzschéenne de l'*amor fati* devant Auschwitz.

Enfin, si l'on ne peut pas rabattre la honte à la culpabilité du survivant, c'est parce que la honte serait aussi partagée par celui qui va mourir. Agamben s'appuie ici sur un extrait du témoignage de Robert Antelme, relatant un épisode lors d'une « marche de la mort » de Buchewald à Dachau. Antelme explique qu'au cours de cette marche, les SS exécutaient toute personne susceptible de les ralentir, et parfois tuaient « au hasard, sans critère apparent ». Un jour, c'est un jeune étudiant de Bologne que le SS interpelle : « *Du, komme hier !* ». Le jeune homme rougit.

Il a dû regarder autour de lui avant de rosir, mais c'était lui qui était désigné, et quand il n'a plus douté, il est devenu rose. Le SS qui cherchait un homme, n'importe lequel, pour faire mourir, l'avait « trouvé » lui. Et lorsqu'il l'a eu trouvé, il s'en est tenu là, il ne s'est pas demandé : pourquoi lui plus qu'un autre ? Et l'Italien, quand il a eu compris qu'il s'agissait bien de lui, a lui-même accepté ce hasard, ne s'est pas demandé : pourquoi moi plus qu'un autre ?³⁵⁰.

Cette honte, en déduit Agamben, ne peut être la honte d'avoir survécu, doit être une honte de « devoir mourir, d'avoir été choisi n'importe comment, lui et non un autre, pour être tué. [...] Auschwitz veut encore dire cela : que l'homme, en mourant, ne trouve à sa mort d'autre sens que cette rougeur, cette honte »³⁵¹.

Agamben analyse donc cette honte. Selon Levinas, relate-t-il, la honte viendrait non pas de la conscience d'un défaut, d'une imperfection, mais de l'impossibilité de se désolidariser de soi, de se cacher à soi-même : « c'est notre intimité, c'est-à-dire notre présence à nous-même qui est honteuse. [...] Ce que la honte découvre, c'est l'être qui se découvre »³⁵². Agamben prolonge

³⁴⁸ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. pp. 102-103.

³⁴⁹ Voir *Ibidem*, pp. 105 à 107

³⁵⁰ ANTELME, cité par *Ibidem*, pp. 111-112.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 112.

³⁵² LEVINAS, cité par *ibidem*, p. 114.

le raisonnement : « Avoir honte signifie : être livré à l'inassumable. Mais cet inassumable n'est pas une chose extérieure, il provient au contraire de l'intimité même »³⁵³ :

Comme si notre conscience faisait eau, fuyait de toutes parts, et en même temps se trouvait convoquée par un décret irrécusable pour assister à sa propre ruine sans pouvoir s'en détourner, à la désappropriation de ce qui m'est absolument propre. Dans la honte, le sujet a donc pour seul contenu sa propre désubjectivation³⁵⁴.

La honte serait donc « ce double mouvement – de subjectivation et désubjectivation »³⁵⁵ qu'Agamben relève également dans « l'auto-affection » décrite par Kant³⁵⁶. Il constate ceci :

Le *Je* est ce qui se produit comme reste dans ce double mouvement de l'auto-affection. C'est pourquoi la subjectivité a constitutivement la forme d'une subjectivation et d'une désubjectivation ; et c'est pourquoi elle est, intimement, honte. La rougeur est ce reste qui dans toute subjectivation trahit une désubjectivation, et dans toute désubjectivation témoigne d'un sujet³⁵⁷.

Finalement, la « désubjectivation honteuse » semble « inhérente à l'acte de parole », en particulier à la parole poétique où le *Je* poétique n'est « pas identique à soi » (exemple qu'Agamben déploie à partir d'une lettre de Keats)³⁵⁸. Philippe Forest propose de reformuler cette conception du sujet en utilisant « le vocabulaire de Georges Bataille » : « l'expérience intérieure et souveraine (dont la poésie peut être l'une des formes mineures) devient le lieu où le je s'éprouve paradoxalement dans le moment de sa perte, se découvrant déchirure ouverte sur la nuit »³⁵⁹. Giorgio Agamben conclut : « Parler constitue un acte paradoxal, supposant à la fois une subjectivation et une désubjectivation, et où l'individu vivant ne s'approprie la langue que dans une expropriation intégrale, devient parlant à condition de s'abîmer dans le silence »³⁶⁰. Cette articulation « impossible et nécessaire [...] entre subjectivation et désubjectivation, entre parole et silence, entre humain et inhumain », c'est celle qui unit le naufragé au rescapé par un pacte testimonial³⁶¹.

³⁵³ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 114.

³⁵⁴ *Ibidem*

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 115.

³⁵⁶ KANT, cité par *ibidem* p. 118.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 121.

³⁵⁸ *Ibidem*, pp. 122-123.

³⁵⁹ P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », op. cit., §28.

³⁶⁰ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit. p. 169.

³⁶¹ P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », op. cit., §29.

F. La structure de tout témoignage ?

Dans ces questions que pose Agamben sur le témoignage, Philippe Forest trouve un écho à ses propres inquiétudes :

La mort de ma fille – qui, sur un mode mineur et dérisoire, fut aussi ma propre mort ou du moins : la mort de quelqu'un en moi – j'ai eu le sentiment de devoir la dire et, en même temps, de n'avoir pas le droit de le faire. Précisément : parce que je lui avais survécu. Ce qui me commandait et m'interdisait tout à la fois d'en faire le récit vrai. Me laissant dans la situation où je suis : tournant en littérature approximative et indigne une épreuve devant laquelle il n'est aucun mot qui tienne, qui convienne (*FB*, p. 130).

La réponse qu'il élaborera consistera à concevoir un témoignage qui « s'assume coupable »³⁶².

La « phénoménologie du témoignage » que déploie Agamben à partir de la lecture de Levi, peut-elle s'appliquer à des situations telles que celle-ci ? Comme le relève Forest lui-même, « [o]n touche là au très délicat débat concernant la singularité absolue de la Shoah »³⁶³. Certes, « c'est parce qu'Auschwitz est le lieu exemplaire de cet impossible que la parole humaine peut y prendre conscience de sa dimension aporétique ». Mais le « sentiment personnel » de Philippe Forest est que cette « "phénoménologie du témoignage" vaut, en vérité, chaque fois que c'est à l'aporie de l'impossible que la parole humaine se trouve affrontée »³⁶⁴. Pour lui, l'impossible en appelle toujours « à la relève d'une parole littéraire qui vienne porter témoignage de ce qui cependant lui échappe »³⁶⁵. Forest dresse en exemple un parallélisme avec une autre grande catastrophe, le bombardement nucléaire d'Hiroshima et de Nagasaki : selon lui, « le mutisme du "hibakusha" répond de façon prévisible à celui du "musulman" et produit des effets tout à fait comparables au sein de ce que les Japonais nomment la "Genbaku Bungaku" ». Et il ajoute qu'Oé Kenzaburô développe *in fine* une forme de « "phénoménologie du témoignage" à bien des égards comparable à celle qu'élabore G. Agamben »³⁶⁶.

Plus largement, Philippe Forest en vient à considérer que « c'est une structure très générale qui demande ici à être dégagée et en vertu de laquelle l'écrivain, toujours, se place en posture de parler au nom du silence d'autrui »³⁶⁷, chaque fois qu'il est face à « l'expérience nue de la

³⁶² G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.* p. 129, nous soulignons.

³⁶³ P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », *op. cit.*, §20.

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ *Ibidem* §22.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ *Ibidem*, §24.

parole aux prises avec l'impossible »³⁶⁸. Il va même plus loin en considérant que « le sujet du témoignage se dédouble mais la nature de ce dédoublement doit être encore précisée, car elle ne suppose pas nécessairement l'existence de deux personnes distinctes »³⁶⁹. Il peut s'agir d'un dédoublement interne à soi, semblable à celui qui s'opère dans l'impression de *déjà vu*. Ainsi, Philippe Forest l'affirme :

Tout témoin est à la fois celui qui parle et celui qui se tait : quelque chose en lui a fait naufrage et à ce naufrage quelque chose en lui a également réchappé. La « scission » constitutive de part et d'autre de laquelle s'opèrent ensemble « subjectivation » et « désobjectivation » peut traverser la même conscience assignée à l'inconscience à laquelle elle se doit³⁷⁰.

C'est dans cette mesure que la méditation philosophique que mène Giorgio Agamben sur le témoignage à partir des écrits (notamment) de Primo Levi influence directement le geste d'écriture de Philippe Forest.

³⁶⁸ *Ibidem*, §26.

³⁶⁹ *Ibidem*, §32.

³⁷⁰ *Ibidem*.

Chapitre 5. Le paradigme du témoignage comme serment selon Catherine Coquio

5.1 Un rejet du « genre littéraire » du témoignage

Dans son ouvrage intitulé *La littérature en suspens*, Catherine Coquio constate que la *doxa* actuelle sur la littérature considère le témoignage de la Catastrophe comme un genre littéraire, et fait entendre des discours contradictoires. D'une part, elle pointe les propos d'une « critique décomplexée », qui n'hésite pas à considérer que « "[...] la Shoah est devenue un objet romanesque" (Alexandre Prstojevic) » ou encore que la « fiction du "témoin de témoin" que serait l'héritier (Marie Bornand) » constituerait un « témoignage supérieur »³⁷¹ – propos de Catherine Coquio déconstruit par ailleurs. D'autre part, elle constate une « hypermoralisation du discours sur le témoignage comme genre littéraire ». Le modèle construit à partir des récits de Primo Levi et de Robert Antelme du « récit-essai séquentiel sobre, au style dépouillé et intense », non fictionnel, est sacralisé, érigé en modèle, ce qui « a donné lieu à un durcissement moral des propos sur le témoignage, articulés à l'idéal de vérité et au grief d'imposture »³⁷². Cela mène l'autrice au constat suivant : « la littérature sembl[e] prise dans une alternative : produire des narrations authentiques ou des fictions fallacieuses »³⁷³.

En réalité, comme le montre son état des lieux très fouillé de la littérature de la Catastrophe, « [p]arce que l'acte testimonial peut se réaliser dans une multiplicité de formes et de genres constitués, voire en créer de nouveaux, on ne peut parler d'un "genre testimonial" sans se prendre les pieds dans des apories sans fin »³⁷⁴. Pour Catherine Coquio, « [l]a constitution du témoignage en genre littéraire est le résultat d'une opération normative qui s'autorise d'une norme sans la fonder ». En effet, cette norme vient d'un *corpus*, qui lui-même suppose d'emblée un *canon* dont la « délimitation présuppose déjà une esthétique ». Ce canon est « par essence restrictif et exclusif », ignorant ou disqualifiant une partie des œuvres « au gré des angles morts de l'étude »³⁷⁵. Or, ce canon « impose sa contingence au propos théorique »³⁷⁶.

³⁷¹ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 182.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 181.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ibidem* p. 182.

Le projet de Catherine Coquio est dès lors de montrer « que le témoignage n'est ni un genre ni un "geste", mais un acte verbal très particulier qui peut s'effectuer dans la littérature »³⁷⁷.

5.2 Un régime d'énonciation proche du serment

Catherine Coquio refuse donc d'identifier le témoignage comme un « genre littéraire » ou de lui assigner une esthétique unique. Elle propose plutôt de « saisir la singularité d'un acte discursif et [de] parler non d'un genre mais d'un régime d'énonciation transgénérique »³⁷⁸. En ce sens, elle définit le témoignage comme « un récit signé, assumé et adressé »³⁷⁹, authentifié « par la présence du locuteur à l'événement évoqué et par l'engagement à n'en pas trahir la réalité, voire à en dire la vérité »³⁸⁰. Le témoignage présente donc un « régime d'énonciation actif », « à la fois *contraint* et *performatif* » qui est apparenté au serment³⁸¹.

Tout « comme le serment », « faisant dire "je le jure" », le témoignage est une parole qui a à voir avec le droit (c'est « une forme de contrat »³⁸²), mais aussi avec le sacré. Étymologiquement, le serment vient en effet de *sacramentum*³⁸³. Selon Benveniste, celui-ci « apparaît comme une opération consistant à se rendre *sacer* conditionnellement »³⁸⁴, une « sacralisation conditionnelle » obtenue, selon Coquio, par le « régime d'énonciation spécifique »³⁸⁵ du témoignage :

Comme le serment, et sans doute comme toute parole performative, le témoignage, sans cesser d'être référentiel, déclenche une autoréférentialité, qui instaure entre les mots et les choses un lien ne relevant plus de la dénotation mais de l'acte et du rite. La parole testimoniale, dans la mesure où elle relève du serment, suspend comme celui-ci le régime de la dénotation et de la cognition, ou plutôt il déborde ce régime en donnant à la parole le pouvoir de réaliser sa signification et de produire sa vérité, non comme fantaisie subjective, mais comme fidélité à soi de qui dit « je le jure »³⁸⁶.

³⁷⁷ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 181.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 183.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 178.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 183.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 183.

³⁸² *Ibidem*, p. 187. Notons que le témoignage était aussi appréhendé par Agamben sous l'angle du contrat, néanmoins plutôt dans l'idée du mandat que du serment.

³⁸³ Entrée « serment » du dictionnaire en ligne du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/serment>.

³⁸⁴ É. BENVENISTE, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, t. 2, pp. 168-169, cité par C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 183.

³⁸⁵ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 183.

³⁸⁶ *Ibidem*

Le témoignage comme serment assume donc différentes fonctions, en particulier l'attestation des faits et la véridiction, le dire-vrai³⁸⁷. Notons que la vérité qui émane de ce serment n'est « plus alors seulement adéquation entre les mots et les choses, la parole et les faits : elle naît du pouvoir qu'a le langage de fonder un rapport existentiel avec les faits et les choses »³⁸⁸. Le « dire-vrai du témoin » relie ainsi également « le discours et l'acte par lequel on le profère »³⁸⁹. Dans le cadre d'une « rupture anthropologique impliquant la désappartenance des victimes » telle que le génocide, le témoignage a également pour fonction :

non de faire deuil, ce qui n'advient jamais, mais de *relier les vivants aux morts par un acte de fidélité indissociable de la vérité*, et de questionner par celle-ci la condition survivante et le monde non torturé : c'est là le mal de vérité, fait de deuil impossible et de preuve inutile³⁹⁰.

On retrouve ici un aspect fondamental de la démarche bien ultérieure de Philippe Forest : l'écriture comme rite refusant le deuil, mais proférant une fidélité sans cesse reprise à l'événement, tout en questionnant également la survie (« l'épreuve et l'énigme » selon Forest : *Si*, p. 345).

Le « sacré », en effet, implique non seulement « la fidélité aux "faits" », mais aussi la fidélité à « la relation intime qu'élabore le survivant avec eux », à « l'événement » et « aux morts » qui investissent le survivant d'une « mission mémorielle »³⁹¹. Le « serment de vérité », dès lors, s'adresse aux vivants comme aux morts³⁹². « C'est pourquoi le récit du témoin se présente souvent comme le vœu d'un mort qu'on a laissé derrière soi », remarque Coquio³⁹³. Le témoignage tient donc du rite funéraire, mais est aussi chargé d'« authentifi[er] le crime », de dire « combien [la] Loi a été contredite et pulvérisée »³⁹⁴. Tout cela induit une parole « lourde, tendue, chargée d'enjeux démesurés » (« à la fois de dire vrai et de bien dire ») qui cherche « sa

³⁸⁷ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 178.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 183. « Le dire-vrai du témoin est une forme de *parrhèsia* au sens où l'a pensé Michel Foucault », précise l'autrice.

³⁸⁹ *Ibidem*

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 178, nous soulignons.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 184.

³⁹² *Ibidem*, p. 178.

³⁹³ *Ibidem*, p. 184.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 184. À propos de la « Loi » : « [c]ette Loi, qui ne se confond pas avec celle du droit, disait beaucoup de choses à la fois : que la vie humaine a un prix, qu'elle ne soit pas être supprimée par décret, qu'en supprimant un peuple et en détruisant un monde on défigure le Monde comme habitat de l'espèce humaine, et qu'ainsi on nie et on abolit l'espèce elle-même. » (*ibidem*).

ritualité propre »³⁹⁵. Pour ce faire, analyse Coquio, il lui arrive de trouver « un recours naturel dans la littérature »³⁹⁶.

5.3 Témoignage et « littérature en suspens »

La littérature fournit au témoin, dans sa tâche, « des codes hérités, expressifs et prosodiques », en particulier « le grand code du *jeu* avec les mots et les formes, et la possibilité de créer librement ses rites », de choisir le genre dans lequel il s'inscrit³⁹⁷. Ainsi, Catherine Coquio relève que :

[l]es textes de témoins et de rescapés du génocide nazi [...] couvrent à peu près tout le spectre des genres et des modes littéraires : récit, fiction autobiographique, roman d'apprentissage, roman picaresque, roman d'aventures, épopée, nouvelle, conte, parabole, légende ; drame, *oratorio*, saynètes satiriques ; poésie lyrique en prose et en vers, récit apocalyptique, lamentation, élégie, berceuse, chanson ; genres spéculatifs, critiques ou historiographiques : essai, manifeste, traité, allégorie, *midrash*, récit historique ; et bien entendu genres autobiographiques : chroniques, journaux intimes, lettres, récits d'enfance, mémoires...³⁹⁸.

En effet, remarque Coquio, « [l]a littérature est ici un possible et un processus, non une identité ou une appartenance. C'est ce qui fait du témoignage un discours essentiellement polymorphe et transgénérique, et du "genre testimonial" un quiproquo »³⁹⁹. L'autrice met en évidence le fait que, souvent « [l]'emprunt générique se fait sur un mode frontalier, ambigu, [...] comme s'il fallait non seulement mettre à l'essai un genre pour le retourner mais en essayer plusieurs à la fois, pour inventorier les possibles de la littérature, les totaliser et les épuiser »⁴⁰⁰. Comme nous le verrons, l'œuvre de Philippe Forest fait écho à cette démarche, qui « reflète la tâche inachevable de la diction testimoniale »⁴⁰¹.

En réalité, cette « mise en forme littéraire » est également foncièrement critique, « constitutivement questionnante »⁴⁰² :

L'engagement du témoin à l'égard d'un réel qui enchaîne aussi les vivants et les morts dans un rapport de dette – que celle-ci se nomme mémoire, deuil, vérité ou justice – crée dans le système

³⁹⁵ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 184.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 185.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 193.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 187.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 196.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 178.

de valeurs de la « littérature » une ligne de faille qui engendre *de facto* aussi une certaine critique de la culture⁴⁰³.

Ce « schisme », comme l'appelle Catherine Coquio, « met la "littérature en suspens" en la questionnant » – en la *reprenant*, aussi, dans une profusion créative : « ce schisme se traduit par une exploration formelle et la production de codes qui sont aussi des rites intimes à la fois véridictionnels et funéraires »⁴⁰⁴. Ou, pour le dire autrement, « la parole testimoniale fait rupture au point que chaque auteur paraît créer un modèle dont la continuité à travers le temps est ainsi estompée »⁴⁰⁵.

Il s'agit alors d'ouvrir « une tout autre perspective critique [...], attentive à l'expression de ces actes à travers les genres ». Il faut « suspendre » la « vieille machine des genres littéraires » afin de pouvoir « en saisir la traversée par les poétiques de chacun », d'étudier « la *manière schismatique de chacun*, la sémantique des codes et des rites qu'elle engendre »⁴⁰⁶.

Quand cette parole testimoniale spécifique comprend le recours à la fiction, Catherine Coquio note qu'elle « produit une tension spécifique ». En effet, « la fonction du témoignage change [...] : l'attestation cède le pas à une quête de véridiction et une tâche de transmission et de deuil »⁴⁰⁷. Ainsi, « [c]'est dans le trajet de l'attestation à la véridiction que la littérature apparaît, qui fait aller au sens sans quitter le serment »⁴⁰⁸.

Il apparaît donc, comme le note Coquio, que « *le pacte autobiographique peut être brisé sans rupture du pacte testimonial* »⁴⁰⁹. La « fictionnalisation du vécu » permet même à certains auteurs (Cayrol, Kertész, Kis, Rawicz, Eichenbaum, Appelfeld) de faire « *aboutir* l'intention testimoniale »⁴¹⁰. Néanmoins, la fiction « n'a pas la même signification selon qu'elle est issue

⁴⁰³ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 185. Notons déjà qu'un tel « rapport de dette » sera également évoqué par Philippe Forest : « moi aussi, par le passé, [avait] produit beaucoup de papier dans l'espoir de [s']acquitter, certainement, d'une dette » (PYX, p. 78).

⁴⁰⁴ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 186.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 189.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 186.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 194.

⁴⁰⁸ *Ibidem*. Notons bien que « la fonction d'attestation est souvent dépassée sans être détruite : même littéraire, le témoignage garde la trace du serment juridique » (*ibidem*, p. 195).

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 194.

⁴¹⁰ *Ibidem*

ou non d'un rescapé »⁴¹¹ - Forest dira qu'elle doit être « gagée sur l'expérience »⁴¹². Cela conduit Catherine Coquio à distinguer « fiction intégrale » et « fiction testimoniale »⁴¹³.

Catherine Coquio conclut ainsi :

Il faudrait arriver à penser avec précision le rapport entre l'origine juridico-religieuse du témoignage, son ancrage sacramentel, son devenir littéraire et sa polymorphie poétique. C'est-à-dire entre la contrainte éthique propre à l'acte testimonial, sa valeur de pacte à l'égard d'un réel abyssal et sa plasticité formelle lorsqu'il passe en littérature. On ne peut le faire, à mon sens, qu'en observant (198) *le jeu auquel s'essaie le rite dans chaque œuvre [...]*⁴¹⁴.

C'est ce programme, appliqué à l'œuvre de Philippe Forest, que nous nous donnons donc pour la troisième et dernière partie de ce travail.

⁴¹¹ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 194.

⁴¹² L. ZIMMERMAN, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest », consulté en ligne : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Le_roman_et_le_r%26eacute%3Bel

⁴¹³ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 194.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 197.

Partie 3. L'œuvre de Philippe Forest à l'aune du témoignage

Chapitre 1. Une littérature gagée sur l'expérience

Comme nous l'avons déjà évoqué, la position de Philippe Forest sur la littérature « consiste à prendre acte du mouvement de vases communicants qui existe entre faits et fictions »⁴¹⁵ :

[L]a fiction ne vaut qu'en raison du fait sur lequel elle repose et dont elle témoigne ; mais le fait, lui-même, n'existe qu'en vertu de la fiction en laquelle il se transforme dès lors qu'il se prête au récit⁴¹⁶.

La fiction, le récit doivent dès lors être gagés sur l'expérience. Dans le débat entre « fictionnalistes » et « factualistes », Philippe Forest refuse donc d'être assimilé à l'un ou l'autre camp, défendant plutôt une position médiane. « Il serait absurde de parler contre la fiction et de vouloir libérer la littérature de celle-ci », confie-t-il à Zimmerman, « comme s'il existait une réalité pure qui pourrait s'exprimer indépendamment de toute forme d'élaboration fictionnelle »⁴¹⁷.

Si « la réalité n'existe que sous la forme de fiction »⁴¹⁸, la fiction, réciproquement, ne trouve sa valeur et sa légitimité que si elle est « gagée » sur l'expérience de l'auteur, sur « l'épreuve du réel »⁴¹⁹ - ce que Forest va nommer *réelisme*⁴²⁰.

« Je n'apprécie les faiseurs de fictions [...] que dans la mesure où je lis leurs livres comme s'ils relevaient d'une forme indirecte d'autobiographie », affirme-t-il dans *Une fatalité de bonheur* (p. 130). Le risque – « c'est le cas chaque fois que la fiction s'enchanté d'elle-même »⁴²¹ - est que les « simulacres de la fiction », « au lieu d'ouvrir une voie vers l'impossible », fassent écran et bouchent l'accès à celui-ci⁴²². La littérature alors ne remplit pas sa vocation, qui serait de

⁴¹⁵ « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., p. 289.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 289.

⁴¹⁷ L. ZIMMERMAN, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest », op. cit.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ *Ibidem*, voir aussi « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., et *Une fatalité de bonheur* pp. 128-133.

⁴²⁰ « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., p. 291.

⁴²¹ L. ZIMMERMAN, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest », op. cit.

⁴²² *Ibidem*.

conduire « jusqu'en ce lieu dérobé où l'auteur et le lecteur font ensemble l'expérience de l'impossible »⁴²³.

Mais parmi tous les bonimenteurs, Forest réserve son « animosité » (*FB*, p. 131) aux écrivains qui « spéculent » sur des drames - individuels ou collectifs – qu'ils n'ont pas vécus, dont ils ignorent tout, et qu'ils instrumentalisent, en quelque sorte, dans leur propre intérêt⁴²⁴. C'est ce que l'auteur nomme *sentimentalité*, reprenant à son compte la définition de Joyce du sentimental comme « celui qui voudrait le profit sans assumer la dette accablante de la reconnaissance », celui qui « désire profiter d'une émotion sans accepter d'en payer personnellement le prix »⁴²⁵.

Parmi ces « faux témoins » à la « prétendue autorité », il cite par exemple « des pères et des mères de familles nombreuses qui, depuis que la mode s'en est répandue, afin de rehausser le pathétique en berne de leurs récits, choisissent de préférence leurs narrateurs parmi les parents en deuil » (*FB*, p. 131-132).

S'agirait-il d'une allusion à Marie Darrieussecq et à la polémique qui l'opposa à Camille Laurens ? En 2007, Camille Laurens, autrice d'un récit autobiographique sur la mort de son fils, *Philippe*, signait un article polémique, « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou » où elle accusait l'autrice de *Tom est mort* de « plagiat psychique ». Dans cet article, Laurens reprochait à Marie Darrieussecq d'avoir fait de la mort d'un enfant un « thème » que l'on peut avoir « envie de traiter », impliquant une liste de « scènes "à faire" ». Elle lui reproche ensuite de l'avoir plagiée, retrouvant dans *Tom est mort* des phrases, idées, scènes, rythmes, tournures de sa propre œuvre. Elle décrit l'impression que Darrieussecq a « pris sa place », a écrit « vautreée dans mon lit de douleur ». « Mais au bout du compte, mise à part l'émotion facile et prompt, quel est le projet d'un tel déploiement sur un "thème" aussi consensuel ? » interroge-t-elle (elle propose plusieurs hypothèses, dont l'objectif « peut-être inconscient » de « déréaliser la souffrance et la mort en les exhibant pour mieux les oublier »⁴²⁶). On retrouve ici la critique de Forest de la *sentimentalité*, et l'exigence d'une littérature gagée sur l'expérience.

⁴²³ L. ZIMMERMAN, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest », *op. cit.*

⁴²⁴ « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire, op. cit.*, p. 288 (nous soulignons).

⁴²⁵ F. NICOL, L. PERRIGAULT, « Scène érotique et sentimentalité souveraine dans *Le Nouvel Amour* de Philippe Forest », in *La scène érotique sous le regard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, § 3.

⁴²⁶ Camille LAURENS, « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou », in *La Revue littéraire*, n°32, automne 2007, pp. 495-506.

Cet article a déclenché la polémique. Dans un essai intitulé *Rapport de police*, Marie Darrieussecq y a « répondu » : « Est-il interdit d'écrire fictivement la souffrance à la première personne ? »⁴²⁷. L'un des écueils de ce débat, comme on le voit ici, est qu'il glisse de la question littéraire à la question juridique dès lors qu'on parle de « plagiat » et d'« interdit ». L'on répond donc à Laurens soit sur le plan juridique (le sujet n'appartient à personne, il est le « cri universel des mères endeuillées »⁴²⁸, dira par exemple l'éditeur) soit, ce qui en est une variante, en défendant (parfois par l'absurde) les droits de la fiction : « Cela veut-il dire que désormais tout romancier devra justifier d'une expérience avant de la faire vivre par ses personnages ? Faudrait-il tuer pour mettre en scène un assassin ? Dostoïevski l'a échappé belle, et pas seulement lui »⁴²⁹. Pourtant, le « fond de la querelle »⁴³⁰, pour reprendre l'expression d'Anne Strasset, est plutôt une question d'énonciation, de se demander « d'où » on écrit, comme le formule Laurens. Elle explique ainsi « qu'il aurait été préférable que Marie Darrieussecq écrive « depuis le fantasme qui consiste à craindre de perdre son enfant [...] en montrant comment cette peur modifie le récit, en l'interrogeant »⁴³¹. Selon Darrieussecq, écrire de la fiction permet de se dispenser, en quelque sorte, de cette interrogation sur sa place, sa posture, sa « justification » : « Si j'écris de la fiction, c'est précisément parce qu'il m'est impossible de parler à la place de ceux qui ont perdu leur fils. Du pas de côté de la fiction, je trouve exactement où est ma place »⁴³².

Il nous semble ici qu'un aspect n'a pas été souligné. Il ne s'agit pas seulement de la question de parler « à la place de ceux qui ont perdu leur fils » (comme lorsque, le naufragé englouti, le rescapé témoigne en son nom), mais de *prendre* la parole au lieu de la leur donner, pour parler à *leur* place, dans une société qui, comme le montre Forest notamment dans *Tous les enfants sauf un*, silencie les endeuillés. Cela peut être perçu comme une façon de leur ôter la parole une seconde fois.

Cette polémique repose indéniablement la question de la fonction du roman - « Est-ce dès lors assigner au roman l'exclusive tâche de dire, de la conscience, les états limites où s'atteint

⁴²⁷ M. DARRIEUSSECQ, *Rapport de police*, Paris, P.O.L., 2010, p. 298.

⁴²⁸ Paul OTCHAKOVSKY-LAURENS cité par A. STRASSET, « Camille Laurens, Marie Darrieussecq : du "plagiat psychique" à la mise en question de la démarche autobiographique » *CONTEXTES* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 09 avril 2012, consulté le 6 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5016>

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ Camille LAURENS, « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou », in *La Revue littéraire*, n°32, automne 2007, pp. 495-506.

⁴³² M. DARRIEUSSECQ, *Rapport de police*, op. cit., p. 313.

l'extrême de l'expérience ? » écrit Forest dans *Le roman, le réel*. « Pourquoi pas après tout ? »⁴³³ Elle interroge également sur les limites (ou non) de la fiction – un questionnement qui mériterait un bien plus ample travail. Nous nous contenterons ici de mentionner la solution de Wendy Delorme (et sans doute ne fut-elle pas la seule à y penser) dans son roman dystopique et écoféministe *Viendra le temps du feu*. Dans ce roman, le personnage de Paul est transgenre. Afin de ne pas parler à la place d'une communauté à laquelle elle n'appartient pas, mais de lui donner la parole, l'autrice a choisi d'emprunter les phrases prononcées par Paul à l'ouvrage *Un appartement sur Uranus* de Paul Preciado (avec l'accord de celui-ci)⁴³⁴.

Quant à Philippe Forest, il écrit : « Dans un roman, on peut parler de tout, bien sûr, mais on ne peut en parler avec justesse que depuis la place que l'on occupe – et à proportion de la connaissance concrète que l'on en a. » (*FB*, p. 132). Sa position est claire.

« Il n'est de littérature qui vaille qu'en raison des "choses vues" par l'écrivain qui les recueille, les exprime, et sur l'autorité desquelles se fonde sa parole », écrit donc Forest. En un mot : « Le poète, le romancier [...] est un *témoin* » (*FB*, p. 128, nous soulignons).

Un *témoin-testis* ou un *témoin-superstes* ? L'écrivain est nécessairement un témoin qui a survécu, un rescapé, ce qui pose bien sûr la question de la légitimité. Si le récit tire sa valeur et son autorité de l'expérience dont il procède, ne devrait-il pas être basé sur une expérience vécue *jusqu'au bout* ? Forest se réfère ici à Kierkegaard, qui, dit-il, dénie

[...] le prestigieux titre de « vrai témoin de la vérité » à tous ceux qui prétendent parler au nom du Vrai sans en avoir payé le prix de leur vie – et, bien sûr, ce titre, il ne le réclame pas davantage pour lui-même, conscient comme il l'est de se tenir à distance de la vérité que les autres invoquent indûment (*FB*, p. 129).

Mais s'il faut mourir pour être un « vrai témoin de la vérité », qui peut écrire cette littérature qui, seule, vaut, fondée sur l'épreuve de l'impossible ? Ou bien, pour reprendre les termes de Primo Levi, à quel titre les rescapés peuvent-ils parler pour les naufragés ?

La mort de ma fille – qui, sur un mode mineur et dérisoire, fut aussi ma propre mort ou du moins : la mort de quelqu'un en moi – j'ai eu le sentiment de devoir la dire et, en même temps, de n'avoir pas le droit de le faire. Précisément : parce que je lui avais survécu. Ce qui me commandait et m'interdisait tout à la fois d'en faire le récit vrai (*FB*, p. 130).

⁴³³ P. FOREST, *Le roman, le réel : un roman est-il encore possible ?*, Saint-Sébastien-sur-Loire, Pleins Feux, 1999, pp. 38-39. Il écrit aussi, p. 52 : « Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été contraint ? ».

⁴³⁴ W. DELORME, *Viendra le temps du feu*, Paris, Cambourakis, 2021, pp. 308-309.

Comment sortir de cette aporie ?

La question se pose également dans l'écriture de *Sarinagara* (à propos du récit de Nagasaki, où Forest n'exprime plus la parole d'un témoin, même extérieur, comme lorsqu'il relate la fin de la vie de Pauline, mais plutôt d'un héritier) : « je m'étais posé la question et demandé de quel droit on peut rapporter – fût-ce de façon indirecte comme j'avais choisi de le faire – un drame que l'on n'a pas vécu » (PYX, p. 219). À sa propre interrogation, l'écrivain répond par une autre : « [c]eux qui ont survécu à l'impensable, Primo Levi le dit, ne peuvent parler au nom de ceux qui ont péri. Pourtant, il faut bien qu'ils le fassent. Sinon qui le ferait à leur place ? » (PYX p. 219). Mais il ajoute :

Tel est le rôle du témoin qui ne peut dignement l'assumer qu'à la condition d'éprouver sur ses épaules le fardeau de culpabilité qui l'accompagne. Se sentant indigne de dire et cependant incapable de se taire. Comme l'est, sincèrement, toute personne qui parle, qui écrit, s'imaginant qu'il lui incombe de le faire alors même qu'elle est dépourvue de toute autorité pour s'exprimer au nom de ceux-là seuls qui savent mais à qui la possibilité de dire a été ôtée. (PYX pp. 219-220).

Ce faisant, notons que Philippe Forest semble ne pas différencier le témoin-*testis* (le témoin qui survit) et l'héritier (celui qui se charge de raconter au nom de ceux qui ont péri, sans avoir été témoin direct). Le « témoin » dont il parle a pour caractéristiques d'être un témoin extérieur, définitivement non héroïque⁴³⁵, sidéré mais qui « ne souffre pas la souffrance des autres » (S, 290), ce qui le rend capable de « recueillir, d'apercevoir les merveilles »⁴³⁶ : comme le photographe. Il peut se faire « le truchement de la vérité », pour reprendre le mot de Sabaté, à condition de se vouloir fidèle et de se savoir coupable.

Mais Philippe Forest propose également une autre interprétation de l'aporie de Levi, lorsqu'il relate que la mort de sa fille fut aussi la mort de quelqu'un en lui :

Chacun est à la fois « naufragé » et « rescapé » : l'épreuve vécue où une part de soi a péri, c'est une autre part de soi-même qui en porte témoignage, convertissant en mots, en phrases, en roman, en poème, l'expérience à laquelle seul sied le silence » (FB, p. 129).

Ce témoignage-là, moitié *testis*, moitié *superstes*, a la structure du *déjà vu*. Nous retrouvons ainsi les deux figures emblématiques du témoin dans *Sarinagara*.

⁴³⁵ D. RABATÉ, « *Sarinagara* et la forme de vie », *op. cit.*, p. 143.

⁴³⁶ É. MARTY, « Photographe l'absence. La fiction photographie », *op. cit.*, p. 193.

Chapitre 2. L'expérience du réel comme impossible

L'expérience, sur laquelle est gagée la littérature, est celle du réel, et du réel comme impossible, selon Philippe Forest, reprenant la définition de Lacan, et les variations qu'y apporta Bataille⁴³⁷. Selon Vincent Engel, « [l]e réel serait ce magma infini de stimuli qui nous entoure et que nous ne pouvons connaître complètement », par opposition à la réalité « que nous construisons subjectivement à partir d'une opération de sélection »⁴³⁸. Ce réel est hors temps, sans lieu, sans référent, « inconscient, sans mémoire, aboulique et serein »⁴³⁹. Surtout : il est parfaitement indifférent à l'être humain. « C'est bien le point de départ de l'absence tel que le définit Albert Camus, né du divorce entre l'homme qui veut comprendre et "ce silence déraisonnable du monde" »⁴⁴⁰. Cette confrontation à l'impossible est, selon Forest, ce qui définit notre condition d'êtres humains, quelle que soit notre origine ou notre histoire (FB, p. 38) :

[...] un même vertige, où se défait toute identité, toujours et partout, saisit la conscience devant l'impossible, si bien que, quels que soient les mots infidèles à l'aide desquels celle-ci s'exprime, la vérité n'a jamais d'autre visage que celui de ce vacillement semblable qu'éprouvent tous les hommes face à la monstrueuse et merveilleuse énigme du réel⁴⁴¹.

Face à ce réel indifférent, la position de Forest se calque sur celle de Bataille :

[...] ne pas se résoudre au sens (tel que le montre la philosophie), ne pas se résoudre davantage au non-sens (tel que l'exalte la poésie), mais conduire le sens jusqu'au revers, jusqu'au rebord du non-sens, en ce lieu limite et frontière qu'il faut nommer le « réel », c'est-à-dire « l'impossible »⁴⁴².

Forest conçoit donc le roman comme une « confrontation au réel et à l'impossible », et subséquentement « une épreuve d'échec de la représentation »⁴⁴³ - ce qu'il nomme *réelisme*.

Notons que le roman ne « résout » pas la confrontation au réel ou son manque de sens. « Le livre peut s'écrire ou ne pas s'écrire. Son volume de papier ne comblera jamais le trou ouvert dans le réel par la disparition de l'enfant », écrit Forest dans *L'Enfant éternel* (p. 220). Il répond simplement à son appel.

⁴³⁷ M.-J. LATOUR, « Impossible témoin », *L'en-je lacanien*, 2006/2 n°7, pp 116-117.

⁴³⁸ V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 18.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 21, citant Camus.

⁴⁴¹ P. FOREST, *Allaphbed 4, Haïkus, etc.*, cité par E. LOZERAND, « Lettre d'un savant à un ignorant », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, p. 171.

⁴⁴² P. FOREST, *Le roman, le réel : un roman est-il encore possible ?*, op. cit., p. 34.

⁴⁴³ L. ZIMMERMAN, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest », op. cit.

Devant le vide rendu visible par l'expérience qu'il fait, l'écrivain sait que ce n'est qu'en s'exposant au vertige de ce qui affleure du réel qu'il pourra tenter de l'écrire. Alors la marge⁴⁴⁴ est aussi un *seuil* : point ultime d'un monde, son revers ouvert vers autre chose. Elle constitue le seuil d'une béance creusée soudain à l'intérieur de la réalité sociale et qui, révélant son mensonge, donne accès à l'impossible de l'expérience du réel, qui ne saurait être autre chose que celle du désir et du deuil⁴⁴⁵.

Comme le souligne Vincent Engel, convoquant Le Bris et Maupassant, le récit est « ce qui donne une forme, ce qui organise la vie pour lui donner la cohérence que le réel lui refuse »⁴⁴⁶, ou encore, un « stratagème » pour tenter d'apaiser l'inquiétude humaine⁴⁴⁷. Ainsi, le narrateur de *L'Enfant éternel*, lorsqu'il apprend la maladie de l'enfant et se réfugie dans les livres, confie : « Je n'écris pas, mais pour ne pas me perdre dans l'abîme vide de sens du réel, je fais déjà semblant de croire que la maladie est un récit » (*EE*, p. 58).

Comme nous le verrons néanmoins, traduire l'expérience par des mots est une tentative vouée à l'échec, qui induit nécessairement une forme de trahison. Cela se reflète dans une littérature qui se veut coupable et fidèle.

⁴⁴⁴ La marge (ainsi que « la charge d'absence du tiret ») évoque, selon Jaussi, « le trou du réel » : elle est sa représentation au sein du texte (S. JAUSSE, « D'une marge à l'autre : écrire au seuil de l'impossible », *op.cit.*, p. 51)

⁴⁴⁵ S. JAUSSE, « D'une marge à l'autre : écrire au seuil de l'impossible », *op.cit.*, p. 51.

⁴⁴⁶ V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁴⁷ *Ibidem* p. 21.

Chapitre 3. Une littérature qui se veut coupable et fidèle

3.1 Coupable

A. Coupable d'avoir survécu

Possible et impossible, survivre a eu lieu. Telle est l'épreuve et l'énigme. Il y eut ce jour, cette nuit, puis ce jour encore où rien de ce qui faisait la nuit précédente n'a pourtant disparu et nous voici à nouveau, égarés quelque part en plein soleil, sans comprendre du tout pourquoi, debout dans la lumière d'un rêve, impardonnables et pourtant innocents, nous qui sommes vivants (S, p. 345).

Survivre est l'épreuve et l'énigme, affirme Forest. Lorsqu'on voit son enfant mourir, écrit-il dans *L'Enfant éternel*, « [i]l faut seulement garder les yeux ouverts jusqu'au bout. Et ce devoir crée à l'égard de l'enfant une dette inacquittable, même en larmes, même en mots redoublant des larmes » (EE, p. 210). « Écrire est une magie vaine, un impuissant rituel d'encre » qui « ajoute encore un peu à la honte d'être resté vivant » (EE, p. 229).

Pourtant, la culpabilité est aussi un indéniable moteur de l'écriture, et de sa reprise. Vingt-quatre ans après *L'Enfant éternel*, Philippe Forest exprime dans *Pi Ying Xi* une culpabilité intacte, indiquant que « [lui] aussi, par le passé, [avait] produit beaucoup de papier dans l'espoir de [s']acquitter, certainement, d'une dette » (PYX, p. 78). Quel autre moyen trouver « [p]our expier la faute inexistante, la honte de survivre » (EE, p. 225) ? Se tuer ? « Mais la mort ne réunit jamais ceux qui se sont aimés. [...] Se tuer est l'autoriser à investir avant l'heure un autre carré de chair » (EE, p. 225). L'écriture, au contraire, refuse de donner le dernier mot à la mort. Se sachant et s'assumant coupable, elle devient une tentative sans cesse réitérée de répondre à ces questions : « Comment ne pas se dessaisir de ce qui s'évapore ? Comment conserver en vie ce qui se perd déjà ? » (EE, p. 226).

B. Coupable de faire du vivant un être de fiction

Écrire, cette tentative sans cesse réitérée de s'acquitter de la dette, porte néanmoins sa propre charge de culpabilité, « qui s'attache à son geste... [...] la culpabilité qu'il y a à faire de ce monde – et de ceux qui l'habitent – la matière d'une œuvre de mots et de phrases »⁴⁴⁸. Cette opération tient en effet du « simulacre » et de la « trahison » (EE, p. 226). C'est ce que reproche

⁴⁴⁸ P. FOREST et O. MENANTEAU, « La commande littéraire », in *Près des acacias. L'autisme, une énigme*, Arles, Actes Sud, 2002, cité par T. SAMOYAUULT, « L'expérience de la biographie ou biographies croisées », *op. cit.*, p.74.

la mère, Alice, au narrateur, Félix, dans *Toute la nuit* : « Et tu la trahis, en réalité, quand tu la remplaces par des mots dans un livre... » (TN, p. 83).

La trahison est inévitable. Alors pour que ce dérisoire « rituel d'illusion », par lequel celui qui reste cherche à empêcher « que ne se referme le fossé ouvert sous ses pieds », conserve une « relative dignité » (EE, p. 226), Philippe Forest pose une condition :

L'événement doit rester irrécupérable quelle que soit la rhétorique qui s'en empare. La page n'est pas l'au-delà où se joue l'apothéose vide des vivants et des morts. Chaque phrase est un refus. Le cadavre appelle la révolte. Le deuil ne se transformera pas en épopée vide de consolation. Écrire est un travail modeste, un sauvetage inutile dans le désastre du temps : conserver l'épave d'un instant, d'un geste, d'un mot... Ne pas rêver de nécromancie héroïque, de résurrection triomphale... Garder les yeux ouverts sur l'obscur inscrutable que le temps assombrit et y voir passer à jamais le visage aimé, oblitéré de noir... (EE, pp. 226-227)

C. Coupable de rapporter un drame que l'on n'a pas vécu

Nous l'avons déjà abordé, Philippe Forest reprend également à son compte le questionnement de Primo Levi et d'Agamben sur le paradoxe du témoignage :

Celui qui serait en droit de parler ne peut pas le faire. Celui qui peut parler n'est pas en droit de le faire. C'est pourquoi le témoignage est à la fois indispensable et impossible, toute littérature devant dès lors s'accepter, s'assumer coupable (FB, p. 129).

Dans un article où il se penche sur le « pacte testimonial » de Giorgio Agamben, Philippe Forest analyse la structure du témoignage « en vertu de laquelle l'écrivain, toujours, se place en posture de parler au nom du silence d'autrui, d'un autrui soumis aux conditions extrêmes d'une déshumanisation dont le camp de déportation ou l'asile psychiatrique (mais aussi bien le cimetière) deviennent les lieux d'élection »⁴⁴⁹. Le silence des autres suffit-il à légitimer l'entreprise de parler en leur nom ?

Je précise aussitôt qu'à mes yeux, il y a lieu bien entendu de discriminer entre tous ces textes, que l'impossible ne doit pas constituer une catégorie floue et emphatique au sein de laquelle accueillir toutes les formes de l'expérience humaine et que la folklorique disparition de la paysannerie ardéchoise ou de la petite bourgeoisie normande ne se laisse en aucune façon comparer avec l'éradication sauvage des populations juives d'Europe. Je constate simplement que partout l'écrivain légitime son œuvre de témoin en entendant parler au nom d'un peuple muet auquel il rend sa parole. Et c'est ainsi qu'en toute bonne conscience, de nombreux romanciers français peuvent prétendre aujourd'hui parler au nom d'une misère (qu'ils ignorent), témoigner pour les victimes de toutes les guerres (qu'ils n'ont ni faites ni subies), [...] s'exprimer pathétiquement au nom des malades du cancer ou du SIDA (tout en restant d'une désespérance

⁴⁴⁹ P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », *op. cit.*, §24.

bonne santé). Car ce qui manque, bien entendu, à de tels auteurs est précisément ce qui fait la grandeur d'un Primo Levi : pas seulement le fait d'avoir dû *payer dans le réel le prix* de son droit à la parole (Levi juge lui-même ce prix dérisoire à côté de celui qu'ont dû acquitter les vraies victimes, les musulmans), mais *la conscience aiguë, déchirée* de ce que j'ai nommé la dimension aporétique de tout témoignage, et que c'est toujours en usurpateur, en imposteur, *de façon coupable et inquiète* qu'un écrivain se sait contraint de se constituer en témoin d'un impossible à laquelle un autre que lui s'est trouvé insupportablement livré⁴⁵⁰.

Dans cet extrait, Forest opère une double distinction. Si la littérature doit être gagée sur l'expérience, « toutes les formes de l'expérience humaine »⁴⁵¹ ne se valent pas, ou plutôt elles ne sont pas toutes expérience du réel comme impossible. Et parmi la littérature qui se fonde sur ladite expérience, toutes les œuvres ne jouissent pas de la même légitimité. Écartant les écrits qui relèvent de ce qu'il appelle la *sentimentalité*, Forest fonde la légitimité du témoignage livré au nom d'autrui sur trois éléments : savoir d'où on écrit ; avoir dû payer le prix de sa parole ; et surtout, écrire la conscience déchirée, de façon coupable et inquiète.

On comprend dès lors que toute littérature, selon Forest, doit sa légitimité au « pacte testimonial » dont elle relève, qui se noue entre le naufragé et le rescapé, celui qui se tait et celui qui parle, et ce, même s'il s'agit non pas de deux personnes distinctes mais de « deux instances jumelles » au sein du même individu⁴⁵². Comme l'explique Forest :

Tout témoin est à la fois celui qui parle et celui qui se tait : quelque chose en lui a fait naufrage, et à ce naufrage quelque chose en lui a également réchappé. La « scission » constitutive de part et d'autre de laquelle s'opèrent ensemble « subjectivation » et « désobjectivation » peut traverser la même conscience assignée à l'inconscience à laquelle elle se doit. C'est un tel dédoublement impossible et nécessaire qui doit être considéré pour restituer à l'écriture du Je un peu de sa dimension problématique⁴⁵³.

D. Coupable d'être infidèle à l'expérience du réel

Si celui qui écrit doit s'assumer coupable, si son récit est infidèle, ce n'est pas seulement parce qu'il parle au nom de l'englouti, mais parce qu'il est limité, dans son entreprise, par « les lois

⁴⁵⁰ P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », *op. cit.*, § 25, nous soulignons

⁴⁵¹ *Ibidem*, § 25.

⁴⁵² Ces instances jumelles ne sont pas sans rappeler le dédoublement en soi de l'observateur et de l'observé au sein du phénomène de *déjà vu*.

⁴⁵³ P. FOREST, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », *op. cit.*, §32 -33.

propres du langage »⁴⁵⁴. Comme le formule Vincent Engel, « c'est impossible : la fidélité au réel nécessiterait de tout raconter »⁴⁵⁵.

Dans sa tentative de traduction du réel, le roman le trahit inévitablement, car « celui qui s'essaie à répondre à l'appel inouï du Réel ne peut se refuser ni à représenter, ni à l'irreprésentable. La tentative de reproduire ce qui ne ressemble à rien est aporétique »⁴⁵⁶. Il faut s'y résoudre, « [l']écrivain ne prend jamais le taureau de la réalité que par l'ombre de ses cornes [...] c'est-à-dire "l'ombre" que la "corne" du réel projette sur le papier de la page », écrit Forest, citant Michel Leiris, dans *Une fatalité de bonheur* (p. 133).

3.2 Fidèle

Subséquentement, « il y a nécessairement une infidélité à l'expérience, mais cette infidélité n'exclut pas la recherche, et la mise en œuvre, d'une vérité »⁴⁵⁷. Cette recherche exige de l'auteur une posture inquiète, fidèle et coupable, « une parole qui reste aussi fidèle que possible au non-sens de l'expérience dont elle procède »⁴⁵⁸, et qui, donc, « ne transige jamais sur le non-sens qu'il lui revient de dire » (*TE*, p. 27). La construction du roman, par exemple, « est là pour faire apparaître ce vide [creusé par le réel] en son centre »⁴⁵⁹. Cette fidélité, selon Michael Brophy, « fonde sur tous les plans – esthétique, éthique, politique – la trame itérative du récit »⁴⁶⁰ de Philippe Forest.

Comme le relève Gefen, l'exigence de ne pas « démerit[er] à l'épreuve du réel », vouée à l'échec, amène l'auteur à « [se vouloir] interminablement fidèle à ce réel »⁴⁶¹, et donc à un mouvement de perpétuelle reprise que nous allons approfondir.

⁴⁵⁴ V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 105.

⁴⁵⁵ *Ibidem*

⁴⁵⁶ *Le roman, le je*, cité par M. – J. LATOUR, « Impossible témoin », *L'en-je lacanien*, 2006/2 n°7, p. 113.

⁴⁵⁷ P. FOREST et O. MENANTEAU, « La commande littéraire », in *Près des acacias. L'autisme, une énigme*, Arles, Actes Sud, 2002, cité par T. SAMOYAUULT, « L'expérience de la biographie ou biographies croisées », op. cit., p. 74. Nous soulignons.

⁴⁵⁸ Philippe Forest, in M.-J. LATOUR, « Entretien avec Philippe Forest », op. cit., p. 191.

⁴⁵⁹ L. ZIMMERMAN, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest », op. cit.

⁴⁶⁰ M. BROPHY, « Le mot de la fin refusé : écrire et deuil chez Philippe Forest », op. cit., pp. 60-61.

⁴⁶¹ A. GEFEN, « Philippe Forest et les injonctions paradoxales du récit de deuil », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., p. 30, citant P. FOREST, *Le roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus : essais sur la littérature et le deuil*, Nantes, éd. Cécile Defaut, 2010, p. 6.

Chapitre 4. La reprise

Dans son dernier livre en date, *Pi Ying Xi*, vingt-quatre ans après *L'Enfant éternel*, Philippe Forest revient encore une fois (par un détour) à la mort de sa fille :

Je l'ai plusieurs fois raconté[e]. J'en ai parlé dans la plupart de mes livres. En un sens, je n'ai même jamais parlé d'autre chose. [...] Sans pourtant avoir quoi que ce soit à en dire. Incapable de donner un sens à ce qui m'était arrivé et qui m'avait plongé dans la plus parfaite des stupéfactions. Mais impuissant, tout autant, à me détacher vraiment de cette triste histoire qui avait fini par se confondre avec celle de ma vie et à laquelle tout me reconduisait toujours (PYX, p. 77, nous soulignons).

Un seul livre ne suffit pas à « approcher le vacillement du réel produit par la perte de l'enfant », la tentative doit être sans cesse reprise, par une série de textes (de tous les genres, allant du roman à l'essai), « composant une œuvre unique à l'achèvement perpétuellement suspendu » un projet qui « tient sa nécessité nouvelle de la faillite essentielle à laquelle il se sait voué »⁴⁶². Selon Anne-Gaëlle Saliot, cette reprise « élabore l'œuvre comme une éthique du lien » qui consiste « en un geste de fidélité »⁴⁶³. Nous nous pencherons dans ce chapitre sur ce que signifie la reprise pour Forest, ses influences, ses modalités, et ce qui la motive.

4.1 Écrire contre

Ce qui motive la reprise, c'est en premier lieu la nécessité d'*écrire contre*, à la fois dans le sens de la proximité et dans le sens de la correction, la rature. Dans *Tous les enfants sauf un*, essai rédigé dix ans après *L'Enfant éternel*, Forest fait le point sur son projet d'écriture :

J'éprouvais la certitude que chaque nouveau roman appelait le correctif d'un autre livre qui effacerait la honte du précédent. J'avais besoin d'un dernier mot qui abolirait tous les autres, mais à peine posé, ce dernier mot me laissait aussi inquiet que le premier, tant il me semblait également indigne de ce qu'il aurait fallu écrire. [...] J'étais entré dans un roman qui n'avait pas de fin. Même les essais que j'ai publiés en constituaient aussi des chapitres. [...] J'écris toujours afin de pouvoir cesser de le faire (TE, p. 151).

Commentant cet extrait dans un entretien avec Marie-José Latour, Philippe Forest explique donc que, puisque chaque tentative est imparfaite et vouée à l'échec, il a écrit chaque livre « contre le précédent » :

⁴⁶² A.-G. SALIOT, « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest », *op. cit.*, pp.54-55.

⁴⁶³ *Ibidem*, pp. 54-55.

Cela a peut-être quelque chose d'inutilement suicidaire, mais chaque nouveau livre doit venir briser l'image qui s'est constituée par le livre précédent. J'ai écrit *Toute la nuit* contre *L'enfant éternel*, ce qui fait que ce livre a été relativement mal reçu, notamment parce que je voulais insister sur l'expérience. Ensuite, quand j'ai écrit *Sarinagara*, je voulais écrire contre *L'enfant éternel* et *Toute la nuit*. « Contre » n'est pas tout à fait le terme approprié, mais disons qu'il était nécessaire que je prenne un peu de distance par rapport à l'expérience brute, de manière à produire un livre qui serait plus recevable par les lecteurs, parce qu'il envelopperait l'expérience du deuil dans un récit plus séduisant, plus poétique, moins directement en phase avec l'expérience de la mort et de la perte. Du coup, je me suis dit qu'il était temps que je remette les pieds dans le plat, et c'est ce que j'ai fait en écrivant *Le nouvel amour*⁴⁶⁴.

Cette reprise corrigeant sans cesse ce qui a été écrit auparavant ne vise pourtant pas à « nous donner accès à la vérité », à aboutir à une version « qui serait la bonne » : elle est « sans pouvoir de révélation », comme le souligne Dominique Rabaté⁴⁶⁵. Non, cette répétition « est [plutôt] l'expression d'une fidélité insensée à l'impossible et qui ne transige jamais sur le non-sens qu'il lui revient de dire » (*TE*, p. 162). En effet, selon Forest « [l]à où la représentation fait défaut, ou plutôt défaille, elle exige paradoxalement d'être de nouveau produite ». Il ajoute : « Contrairement à la célèbre formule de Wittgenstein : "Ce qu'on ne peut pas dire, il faut le taire", j'ai toujours pensé que ce qu'on ne pouvait pas dire, il fallait le répéter »⁴⁶⁶. Ainsi naquit toute une œuvre.

Comme le remarque Rabaté, « ce paradoxe est d'essence mélancolique : il faut effacer les livres antérieurs ; il faut préserver l'expérience du deuil de toute usure, garder la morte vivante, reconstruire à chaque fois ce qui sera son tombeau et l'annulation de tout tombeau »⁴⁶⁷. Mais la démarche est aussi guidée par une insatisfaction, un « repentir » littéraire, défaisant le lyrisme ou l'emphase des débuts, comme le soulève Aude Leblond : « Une logique de l'épanorthose se déploie d'une version à l'autre, marquée par une volonté d'atténuation littéraire »⁴⁶⁸.

Chacun de ces livres, romans ou essais, forme donc une série dans laquelle « chaque élément constitue la suite et la reprise de tous les autres, et donc du même coup la préfiguration des ouvrages à venir »⁴⁶⁹.

⁴⁶⁴ M.-J. LATOUR, « Entretien avec Philippe Forest », *L'en-je lacanien*, op. cit., p. 195.

⁴⁶⁵ D. RABATÉ, « *Sarinagara* et la forme de vie », op. cit., p. 141.

⁴⁶⁶ M.-J. LATOUR., « Entretien avec Philippe Forest », op. cit., p. 185.

⁴⁶⁷ D. RABATÉ, « *Sarinagara* et la forme de vie », op. cit., p. 135.

⁴⁶⁸ A. LEBLOND, « "À la littérature, on n'échappe jamais" : statut et usage des réminiscences intertextuelles chez Philippe Forest », op. cit., p. 241.

⁴⁶⁹ Philippe Forest, in M.-J. LATOUR., « Entretien avec Philippe Forest », op. cit., p. 185.

4.2 Et pourtant pourtant

Sarinagara s'ouvre ainsi sur le signe de la reprise, sur le redoublement du « pourtant » :

En japonais, *sarinagara* signifie quelque chose comme :

cependant

Ces cinq syllabes sont les dernières du plus célèbre des poèmes de Kobayashi Issa. Elles se lisent :

tsuyu no yo wa – tsuyu no yo nagara – sarinagara

Littéralement, les dix-sept syllabes de ce poème disent :

monde de rosée – c'est un monde de rosée – et pourtant pourtant

Mais une traduction moins artificiellement fidèle à son modèle écrirait plus simplement :

je savais ce monde – éphémère comme rosée – et pourtant pourtant

Tout le roman qui suit, tout ce qu'il dit de la vie tient pour moi dans le seul redoublement de ce dernier mot :

cependant (S, pp. 11-12).

Par la suite, du redoublement du « pourtant » au redoublement du regard qui caractérise le témoin photographe, *Sarinagara* est « parcouru de figures de redoublement »⁴⁷⁰. Comme l'exprime Eric Marty : « C'est le chiffre deux qui règle la logique de la fiction », la « pure qualité du deux, [...] sa dimension structurale » : « Il y aura peut-être une troisième fois, une quatrième fois, jusqu'à l'infini, ce sera toujours *une seconde fois* »⁴⁷¹.

Le chiffre deux peut symboliser le dédoublement comme l'opposition : le jour et la nuit (et donc l'éternel recommencement), le visible et l'invisible, le vivant et la morte. « Et parmi ses redoutables ambivalences, il peut être le germe d'une évolution créatrice aussi bien que d'une involution désastreuse »⁴⁷². Le deux a une symbolique double, ambivalente, soit renforçant « en la multipliant, la valeur symbolique de l'image ou, à l'inverse, en la dédoublant, [montrant] les divisions internes qui l'affaiblissent »⁴⁷³. Nous postulons que l'on retrouve cette ambivalence dans l'œuvre de Forest, notamment dans *Sarinagara*. D'une part, le dédoublement des récits

⁴⁷⁰ A.-G. SALIOT, « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest », *op. cit.*, p.58.

⁴⁷¹ É. MARTY, « Photographe l'absence. La fiction photographie », *op. cit.*, p. 188.

⁴⁷² J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, édition revue et augmentée, Robert Lafont, 1982.

⁴⁷³ *Ibidem*.

dans un processus de reprise, dans un effort d'approcher le réel, de maintenir la fidélité à l'expérience, de redire son amour pour l'enfant perdu, tout cela donne lieu à une œuvre qui n'en finit pas de se déployer et de se renouveler, dans laquelle d'autres vies se réverbèrent dans celle de Forest. D'autre part, ce récit repris laisse entrevoir en son sein la grande faille, « l'entaille creusée dans le bois du temps », sans renier le *pathos*, mais au contraire en revendiquant son potentiel polémique.

Le redoublement, et en particulier le redoublement du « pourtant », forme aussi comme un entrebâillement, une porte ouverte sur le rien, « une poétique du cependant »⁴⁷⁴ comme l'écrit Saliot, ou peut-être, simplement, une question :

Pourquoi y a-t-il du « et pourtant » plutôt que rien ? C'est cela ma grande interrogation ; interrogation un peu émerveillée, car c'est parce qu'il y a du « et pourtant » que la vie continue et ce « et pourtant » se situe en un lieu où il n'aurait pas en principe de raison d'être⁴⁷⁵.

4.3 Dans une lignée kierkegaardienne revendiquée

Comme le souligne Gaëlle Saliot, le « système d'échos et de reprises » à l'œuvre dans les livres de Forest « permet un jeu existentiel de répétitions et de variations dans une lignée kierkegaardienne revendiquée »⁴⁷⁶. Philippe Forest, en effet, ne se cache pas d'avoir repris à son compte le concept de Kierkegaard, auquel il donne une définition littéraire dans la section « Reprise » de *Fragments d'un discours théorique*. Il y explique que Kierkegaard fait partie de ces auteurs « qui ont bâti toute leur œuvre sur la tête d'épingle d'un événement intime sur lequel ils ne cessent de revenir », pour constituer « une œuvre tournée vers la perspective d'un événement qui n'a pas eu lieu en elle et dans le retrait d'une parole qui du coup ne cesse de se reprendre en vue d'une reprise qui lui reste interdite »⁴⁷⁷.

Cette reprise est « souvenir en avant », c'est-à-dire qu'« il s'agit [...] de tourner la littérature vers le futur, mais de le faire dans la fidélité à un événement passé par lequel se trouve fondée

⁴⁷⁴ A.-G. SALIOT, « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest », *op. cit.*, p.58.

⁴⁷⁵ M.-J. LATOUR, « Entretien avec Philippe Forest », *L'en-je lacanien*, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁷⁶ A.-G. SALIOT, « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest », *op. cit.*, pp. 54-55.

⁴⁷⁷ Cité par D. RABATÉ, « *Sarinagara* et la forme de vie », *op. cit.*, p. 139 : Voir « Reprise », pp. 281-302 de *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, dirigé par Emmanuel Bouju, Lormont, Editions nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 292.

une éthique tragique de la survie »⁴⁷⁸. Elle est exemplairement mise en scène dans *Le chat de Schrödinger*, comme le relève Aude Leblond⁴⁷⁹ :

Si bien que tous ces signes qui, en rêve ou en réalité, s'adressent à lui [le narrateur], au lieu de renvoyer à cette histoire passée dont ils constitueraient des gestes éparpillés, annonceraient, à la façon de miettes prophétiques, l'histoire à venir de sa vie. Comme les cailloux blancs du conte qui luisent dans la nuit, dont on ne sait trop quel chemin ils tracent dans la forêt et si c'est vers hier ou vers demain qu'ils mènent (CS, p. 200).

Remarquons que le motif des « signes » est très présent dans l'œuvre de Forest, en particulier dans *Sarinagara* et *Pi Ying Xi*. Nous l'approfondirons dans le chapitre H de cette partie.

4.5 Épouser la forme de la vie

Les « signes » qu'évoque Philippe Forest renvoient donc aussi bien vers le passé que l'avenir. C'est que la reprise épouse finalement la forme de la vie. Le narrateur de Forest le remarque dans *Pi Ying Xi*, lorsque « le récit [qu'il] découvrai[t] tandis [qu'il] l'inventai[t] » se met à résonner avec « [sa] propre histoire telle [qu'il] l'avai[t] vécue mais aussi, plus étrangement, telle [qu'il] l'avai[t] écrite dans [ses] anciens romans [...]. *Revivant [sa] vie, c'est-à-dire réécrivant [ses] livres*. Ce qui [...] revenait maintenant à peu près au même » (PYX, p. 307).

La vie elle-même est finalement prise dans le mouvement de reprise :

Car, ironiquement, la vie nouvelle à laquelle on aspire, en général, reproduit à l'identique celle à laquelle on croyait dire adieu. Rien n'a jamais lieu pour la première fois. [...] N'importe quel récit, sur la page encore blanche où l'on s'apprête à l'écrire, prend très vite l'apparence exacte d'un autre qui l'avait précédé. Tout nouveau départ vous fait reprendre une seconde fois et depuis le début le roman de votre vie, inchangé, selon le cours que celui-ci avait d'abord suivi (PYX, pp. 79-80).

Et Forest ajoute : « Peut-être, malgré les apparences, est-ce même cela que l'on souhaite au fond. Afin que, sous une forme familière, s'accomplisse la promesse que la vie vous a faite hier et qu'elle n'a pas encore tenue » (*ibidem*). La reprise, alors, prend la forme d'un serment entêté.

⁴⁷⁸ Cité par D. RABATÉ, « *Sarinagara* et la forme de vie », *op. cit.*, p. 139 : Voir « Reprise », pp. 281-302 de *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, dirigé par Emmanuel Bouju, Lormont, Editions nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 292.

⁴⁷⁹ A. LEBLOND, « "À la littérature, on n'échappe jamais" : statut et usage des réminiscences intertextuelles chez Philippe Forest », *op. cit.*, p. 246.

4.6 La reprise en termes d'intertextualité

La « reprise » au sens kierkegaardien concerne autant l'expérience de lecture que d'écriture. Le lecteur, dans ce cas, est « appelé à reprendre pour son compte le texte littéraire et à en devenir en quelque sorte à son tour l'auteur en accomplissant le mouvement auquel il l'appelle »⁴⁸⁰. Et c'est exactement ce que fait Forest, il « écrit avec ceux qu'il a lus »⁴⁸¹. C'est ainsi que la reprise vient « remotiver le travail de l'intertexte », note Aude Leblond⁴⁸².

En ce sens, la référence au texte d'un autre est « assumée comme recommencement »⁴⁸³ : « "reprendre pour son propre compte" ne signifie pas poursuivre – mais refaire pour soi, c'est-à-dire repartir de zéro », explique-t-elle, reprenant les mots de Forest⁴⁸⁴. Il s'agit de refaire en soi le trajet de ces « écrivains de la perte » auxquels l'auteur rend hommage⁴⁸⁵.

Notons que plus largement, au-delà de la question de la perte, Philippe Forest confie au « roman vrai » la mission de répéter la « mise en crise [...] du concept de littérature », de l'« assumer », l'« aiguïser », de se l'approprier⁴⁸⁶.

4.7 La mémoire et l'oubli

Serment entêté, geste de fidélité, la reprise est un geste de soin envers la défunte, et une manière de garder vive sa mémoire. Comme le formule Saliot, « [l']écriture devient une poursuite de la veille qui était celle des parents auprès de leur fille malade. Il s'agit de ne pas laisser l'enfant seule à la mort », à l'oubli⁴⁸⁷. Écrire est aussi une manière de réveiller et de clarifier le souvenir qu'elle a laissé : « J'ai besoin d'écrire pour me souvenir », déclare le narrateur de *Toute la nuit*. « Il y a des choses qui ne me reviennent qu'ainsi. Soudain, je mets la main sur des images perdues dans le nulle part. Comme cette tache de pollen sur le pyjama blanc... » (TN, p. 83).

⁴⁸⁰ Cité par A. LEBLOND, « "À la littérature, on n'échappe jamais" : statut et usage des réminiscences intertextuelles chez Philippe Forest, *op. cit.*, p. 248 : (Voir « Reprise », pp. 281)302 de *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, dirigé par Emmanuel Bouju, Lormont, Editions nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 298.

⁴⁸¹ M.-J. LATOUR, « Impossible témoin », *op. cit.*, p. 117.

⁴⁸² A. LEBLOND, « "À la littérature, on n'échappe jamais" : statut et usage des réminiscences intertextuelles chez Philippe Forest, *op. cit.*, p. 245.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 249.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 255.

⁴⁸⁶ P. FOREST, *Le roman, le réel : un roman est-il encore possible ?*, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁸⁷ A.-G. SALIOT, « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest », *op. cit.*, p. 55.

Notons pourtant qu'en même temps, Philippe Forest affirme qu'« on écrit à seule fin d'effacer » (S, p. 332). « Je m'imaginai que ce que je racontais finirait par prendre la place de ce que j'avais vécu et qu'un jour le moment viendrait où je n'aurais plus pour mémoire que de vagues morceaux de romans. Je sais aujourd'hui qu'il n'en est rien » (S, p. 332). Faut-il comprendre que, paradoxalement, écrire est un geste d'oubli ? « Dire que j'avais écrit ma vie pour l'oublier prêterait à confusion », précise Forest. « 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 » (S, p. 332). L'oubli, en réalité, semble être pour l'auteur une autre forme d'illusion, comme le suggère cette apposition : « J'ai l'impression de vivre dans l'oubli, dans l'illusion » (TN, p. 83) – une illusion de celles qui aident à vivre :

J'ai écrit des livres avec la croyance un peu magique que les signes qu'on pouvait arranger sur la page ne répareraient rien du désastre de vivre, mais seraient susceptibles d'exercer quand même une influence sur la vie de celui qui les écrit. Je me demande si ce n'est pas une illusion⁴⁸⁸.

4.8 Refuser le mot de la fin

La reprise, pour Forest, n'est pas seulement un geste de fidélité qui vise à préserver la mémoire de celle qui a été. C'est aussi, au moins pour un temps, au moins pour faire semblant, une manière de lui faire « vivre de nouvelles aventures », quitte à « [se] les raconter à [soi]-même » (TN, p. 121). « Les mots répétés nous précédaient, ils ouvraient dans l'inconnu un vague chemin de clarté où nous pouvions avoir encore le sentiment de nous promener ensemble » (TN, p. 52). C'est sans doute pour cela que le jeu est si présent dans les récits de Philippe Forest (notamment les jeux de cartes comme le Memory) :

Chaque soir, le livre rouge⁴⁸⁹ ouvre son décor de légendes qui investissent tendrement les songes de la nuit. Les arbres abritent les Indiens aux peintures grimaçantes [...]. Parvenu au sommet, on se retourne sur la vallée et l'on appelle une dernière fois. La voix répond encore, venue désormais de l'autre versant de l'horizon, là où l'on devine le village quitté le matin [...] et, derrière les croisées, le visage imaginé de l'enfant qui crie et qui ne grandira pas (EE, p. 26).

On retrouve ici l'écho, qui est l'une des quatre images centrales de *L'Enfant éternel*, et qui introduit dans le récit un jeu de résonances qui n'est pas sans rappeler la reprise. Dans

⁴⁸⁸ M.-J. LATOUR, « Entretien avec Philippe Forest », *L'en-je lacanien*, op. cit., p. 200.

⁴⁸⁹ Le « livre rouge » est le livre où le narrateur écrit : « Chaque soir, je pose rituellement le volume rouge sur la table de bois qui me sert de bureau. Je fais la somme des jours : j'ajoute, je retranche, je note, je lis » (EE, p. 13).

Sarinagara, par exemple, c'est le retour incessant des sensations de *déjà vu* qui crée un système d'échos.

Si la reprise permet d'inventer pour Pauline de nouvelles aventures, il s'agit plus largement de refuser le mot de la fin, puisque, comme nous l'avons évoqué *supra*, il est impossible de le poser sans « consentir » à la disparition.

Écarter le dernier mot, c'est aussi « se refuse[r] à la consolation du mélodrame », choisissant plutôt une forme de tragédie (excluant la *catharsis* toutefois) :

Parce qu'elles disent le surgissement de l'irréversible, les tragédies nous font entrer dans le domaine de l'inachevable. Et elles ne se terminent pas sinon sous une forme ironique qui ne suture nullement la béance inintelligible de l'impossible⁴⁹⁰.

L'histoire ne se termine pas, le dernier mot est suspendu, et, parallèlement, la marge s'élargit, ce qui suscite cette hypothèse de la part de Jaussi :

Si [la marge] est ainsi creusée, c'est peut-être pour recevoir le souvenir des textes passés de l'auteur, la projection de ses mots à venir. [...] « [D]ésencombrée » de son appareil critique, la marge des essais se rend disponible à l'écho des romans, tandis que les romans témoignent de l'espace offert de la pensée. Faisant lien entre les deux versants de l'œuvre, les lisières de l'écriture témoignent du désir de garder le texte ouvert, en mouvement, de sorte qu'aucun point final ne puisse jamais être posé. Un texte s'écrit et s'invente dans la marge de l'autre, sous-tendant le rêve d'une seule et même page toujours réécrite⁴⁹¹.

4.9 « *Tarrying with grief* »

La reprise comme refus du mot de la fin, bien entendu, va de pair avec le rejet de la doxa du « travail de deuil » et « de toute formule de consolation, tel "tout finira par passer" (*TE*, p. 126). Au contraire, elle insiste sur ce qui ne passe pas »⁴⁹².

Pour évoquer cette posture, Michael Brophy convoque la formule de Judith Butler, « "*tarrying with grief*", qui désigne à la fois l'attardement, l'immobilité et l'attente, le désir de ne pas se départir du deuil, mais tout au contraire de s'y plonger à fond, d'en laisser retentir indéfiniment en soi les incalculables ravages »⁴⁹³. Brophy classe ainsi Philippe Forest parmi les « écrivains du deuil perpétué » :

⁴⁹⁰ P. FOREST, *Le roman, le réel : un roman est-il encore possible ?*, *op. cit.* p. 83.

⁴⁹¹ S. JAUSSE, « D'une marge à l'autre : écrire au seuil de l'impossible », *op.cit.*, pp. 53-53.

⁴⁹² M. BROPHY, « Le mot de la fin refusé : écrire et deuil chez Philippe Forest », *op. cit.*, p. 63.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 56.

Pour ces écrivains du deuil perpétué, il s'agit de jouer et de rejouer la partie irrémédiablement perdue, tentant moins d'apprivoiser le définitif de la mort que de le rouvrir, de l'inachever, de le décomposer et recomposer comme le seul événement qui importe, d'en mesurer dans le temps l'irréductible retentissement, les ravages tout frais. L'écriture serait cette dépense pour rien, ce sacrifice inutile aux yeux de la société, par quoi, se tenant à jamais dans la proximité de l'impossible, « on conserve vive la vérité d'avoir aimé » (*TE*, p. 122)⁴⁹⁴.

Dans *L'Enfant éternel*, déjà, Philippe Forest affirmait qu'écrire était une façon de retenir en soi « la forme hallucinée de celui qui a été » et en même temps de « différer, de saboter, voire d'interdire le travail du deuil » (*EE*, p. 226). Gefen, lui, voit dans la répétition inlassable « une manière d'incorporer l'objet mort engendrant une mélancolie elle-même mortifère », coinçant l'écrivain dans un « cycle répétitif de piétinements » pour reprendre la formule de Vincent Engel⁴⁹⁵. Selon Gefen, donc, « l'écrivain ne peut représenter, toute image est oblitérée, il ne peut qu'indexer la présence, non la capturer, il ne peut que *ressasser* et non réinventer, désigner et non définir »⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ M. BROPHY, « Le mot de la fin refusé : écrire et deuil chez Philippe Forest », *op. cit.*, p. 64.

⁴⁹⁵ « À chaque fois, l'œuvre écrite est le déplacement produit par une situation initiale vécue par l'auteur, dans laquelle un autre acteur, le personnage fictif, tentera d'aborder le même fait, dans un contexte semblable ou différent, en posant des réactions variées. Tant que la fiction ne viendra pas résoudre la question primordiale, l'écrivain se trouvera pris dans un cycle répétitif de piétinements », V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, *op. cit.*, pp. 180-181.

⁴⁹⁶ A. GEFEN, « Philippe Forest et les injonctions paradoxales du récit de deuil », *op. cit.*, p. 31, nous soulignons.

Chapitre 5. La recherche d'une forme

Non, je n'étais pas sorti du cercle – je ne le suis toujours pas – où je tournais, m'imaginant que seul un nouveau livre me permettrait d'effacer les précédents et de laisser vivante l'expérience d'où ils étaient sortis. C'était déjà tout le sujet de mon deuxième roman. Et depuis, je n'avais pas avancé d'un pas. D'une manière que je ne comprenais pas bien et que je m'avouais encore moins, je voulais juste me délivrer de ma propre histoire en lui donnant encore la forme d'un autre livre – et ensuite d'un autre encore. Je ne saurais expliquer autrement l'évidence absurde de ce raisonnement qui avait fini par faire la forme même de ma pensée. [...] J'avais la sensation très précise – aussi précise presque que celle qui naît d'une hallucination – de me trouver face à un mur. [...] C'est pourquoi je pensais qu'un détour était nécessaire (S., pp. 218-219).

Dans *Sarinagara*, Philippe Forest décrit le moment où l'auteur, après *L'Enfant éternel* et *Toute la nuit*, se trouve « pris dans le cercle vicieux de la perte irrémédiable et de l'écriture compulsive »⁴⁹⁷. S'attachant « à l'énigme à force de reprises et de révisions »⁴⁹⁸, il finit par réaliser que, un livre en entraînant un autre, « tout pourrait recommencer indéfiniment » (TN, p. 207). Il est comme face à un mur. Le Japon et la littérature japonaise constitueront le détour nécessaire, un pas de côté pour réfléchir à la forme à l'œuvre.

Au Japon, à l'autre bout du monde, j'avais découvert ce livre qui me parlait de moi. Forcément, j'y avais vu un signe. À l'époque, après la parution de mes deux premiers romans, j'avais presque renoncé à écrire. J'avais tout dit, je n'avais rien dit. Ce qui revenait à peu près au même. Je ne voyais pas très bien à quoi bon continuer et pourquoi recommencer. Mais, sous une forme nouvelle et inattendue, ce que j'avais vécu s'en retournait vers moi à qui les mots d'un vieux poète japonais semblaient s'adresser, me disant que je n'en avais pas fini avec le récit de ma vie. Une nouvelle fois, il me fallait tout réécrire. Je l'ai fait. (PYX, pp. 195-196).

C'est sur cette recherche que nous revenons dans le chapitre suivant.

5.1 Au croisement des genres

A. L'évidence du roman

Face à l'expérience de l'impossible, « la représentation est indispensable (sinon on sombre dans le mutisme et la mystification) pour mener jusqu'au point où elle s'abolit », considère donc Forest, rejoignant en cela Bataille⁴⁹⁹ : « Simplement, il me semble à moi que cette expérience

⁴⁹⁷ A. LEBLOND, « "À la littérature, on n'échappe jamais" : statut et usage des réminiscences intertextuelles chez Philippe Forest, *op. cit.*, p. 241.

⁴⁹⁸ M. BROPHY, « Le mot de la fin refusé : écrire et deuil chez Philippe Forest », *op. cit.*, p. 61.

⁴⁹⁹ P. FOREST, « Le roman-roman est en coma dépassé », *BibliObs*, 29 novembre 2011.

<https://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2011/20111123.OBS5198/le-roman-roman-est-en-coma-depasse.html>

demande à être dite et qu'elle ne peut l'être que dans la langue du roman qui conduit jusqu'à elle »⁵⁰⁰.

Le roman, en effet, prend la forme même de l'énigme qu'il pose, explique Philippe Forest en analysant l'œuvre de Shi Tiesheng : « [...] le roman est lui-même semblable à une énigme dont la solution n'est autre que l'énigme en laquelle elle consiste » (PYX, p. 156). Parce qu'il permet de laisser l'énigme ouverte, le roman est aussi une forme idéale pour la reprise, et pour laisser en suspens le mot de la fin : « À chaque roman manque ce qu'il prétendait contenir et dont il suggère qu'il se trouve dans un autre qui lui-même en est pareillement privé » (PYX, pp. 156-157, toujours à propos d'une nouvelle de Shi Tiesheng).

Mais l'évidence du roman tient surtout à sa ressemblance avec l'image que l'on se fait de notre vie : dès qu'on se souvient, dès qu'on se raconte sa vie, on construit un récit de fiction. En effet, Maurice Halbwachs a montré que « nous ne gardons en mémoire que des fragments, des "images" du passé », parmi lesquelles on choisit celles qui nous paraissent « significatives » pour les « reconstruire » par une opération mentale⁵⁰¹. Ainsi, dans *Temps et récit*, Ricœur montre qu'« un individu reconfigure son expérience temporelle à l'origine confuse autour d'une intrigue, qui transforme les événements vécus en une histoire »⁵⁰². « Et pour comprendre ce qui se passe, on en fait tout un roman », écrit Forest (PYX, pp. 196-197). C'est ce que Bourdieu nomme « l'illusion biographique ». Cela ne signifie pas, bien sûr, que tout n'est qu'illusion. Comme le formule Daniel Bertaux, « [p]our employer une métaphore, son "dessin" est bien restitué ; en revanche la remémoration peut en modifier rétrospectivement les *couleurs* »⁵⁰³.

Philippe Forest ne cherche pas à échapper à l'illusion biographique. Il l'évoque dans ses romans en toute transparence. Elle participe, d'une certaine façon, au mystère de l'intangibilité du réel – ce qui, précisément, attire l'écrivain.

Mais à la faveur de la fiction [que le romancier] fabrique, la réalité dont il parle commence à prendre forme et sens, les événements prennent leur place, les signes se répondent. Tout se met à correspondre selon un grand dessin en vertu duquel le monde, même si l'on ne le connaît ni ne le comprend toujours pas, acquiert une sorte d'ordre apparent – dont peut-être, au fond de lui-même, il reste privé mais qui, dès lors qu'on lui a donné l'occasion de se manifester, permet

⁵⁰⁰ P. FOREST, « Le roman-roman est en coma dépassé », *op. cit.*

⁵⁰¹ F. GIRAUD, A. RAYNAUD, E. SAUNIER, « Principes, enjeux et usages de la méthode biographique en sociologie », in *Revue : ? Interrogations ?*, n°17, *L'approche biographique*, janvier 2014.

⁵⁰² *Ibidem.*

⁵⁰³ D. BERTAUX, *Le récit de vie*, éd. Armand Colin, Nathan, 2005, p. 41.

de progresser, d'avancer puisque, comme le dit un poète, un autre poète, c'est toujours vers le mystère que l'on va (PYX, p. 305).

L'illusion biographique incarne, même, la reprise, au sens où chacun reprend chaque jour le récit de sa vie comme Pénélope reprenait chaque nuit en retissant le linceul.

À mesure, chacun invente le passé qui convient à son présent. On se fait croire, en général, que le passé entraîne le présent. Mais c'est l'inverse qui est vrai. Le présent fabrique le passé, décidant de découvrir en lui-même la confirmation prophétique dont il a besoin afin de donner un peu de sens à la succession d'événements sans rime ni raison, gouvernée purement par le hasard, en quoi consisterait autrement toute existence. Et c'est pour cette raison que le présent ressemble toujours au passé (PYX, p. 197).

Mais en réalité, pour le narrateur de Philippe Forest, cette illusion biographique qui façonne le récit avec lequel on se représente sa vie ressemble surtout à un rêve... Un rêve aux allures entêtantes de *déjà vu*, bien sûr :

Comme dans un rêve, les péripéties les plus incohérentes paraissent pourtant se succéder selon la plus nécessaire, la plus inflexible des logiques. On rêve et l'on sait que l'on rêve. Et si l'on se réveille, c'est encore à l'intérieur d'un autre rêve. On s'enfonce au plus profond d'un univers que l'on ne connaît pas, que l'on ne comprend pas et au sein duquel, cependant, on reconnaît tout ce que l'on rencontre (PYX, p. 306)⁵⁰⁴.

En effet, on ne peut se remémorer sans rêver un peu, et vice versa, « comme si finalement l'activité mémorielle et l'activité imaginaire étaient de même nature », médite Philippe Forest à partir d'une phrase d'Aragon : « Je me souviens, non, je m'imagine »⁵⁰⁵.

B. Entre roman et essai, la tierce forme

Le rêve tisse l'un des fils rouges de *Sarinagara*, et plus généralement de l'œuvre de Forest. Lorsque l'auteur relate la vie des autres, comme le souligne Saliot, il « laisse la part à la vision du rêve »⁵⁰⁶ : « Ce que j'ai imaginé de leur vie doit parfois correspondre par accident à la réalité (S, p. 133). De manière plus générale, c'est ainsi qu'il considère le travail du critique :

Le critique [...] est celui alors qui se laisse aller au songe qui lui vient d'un autre, et auquel il impose le travail méthodique de son soupçon. [...] [S]a tâche [...] sera juste si elle nous laisse dans une disponibilité rêveuse et subjective devant le vertigineux défaut de sens que désigne toute littérature⁵⁰⁷.

⁵⁰⁴ Ce passage reprend le rêve sur lequel s'ouvre *Sarinagara*, où l'enfant que fut le narrateur marche dans une ville qu'il ne connaît pas et qu'il semble pourtant reconnaître.

⁵⁰⁵ Citation de *Blanche ou l'oubli*. P. FOREST, M.-J. LATOUR, « Entretien avec Philippe Forest "Car il est en vérité un grand vide" », *L'en-je lacanien*, 2017/1 n°28, p. 171.

⁵⁰⁶ A.-G. SALIOT, « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest », *op. cit.*, p.57.

⁵⁰⁷ Latour dans FOREST P., DOUMEN X., LANGE S., « Propos autour de la chose japonaise », *op. cit.*, p. 161.

Il n'est pas surprenant, dès lors, que l'essai rejoigne le roman dans la réflexion de Forest quant à la forme à donner à son œuvre. Ainsi, dans *Tous les enfants sauf un*, l'écrivain dresse le constat suivant :

« Cela fait [...] dix ans très exactement que j'ai écrit les premières lignes de mon premier roman. [...] »

Depuis, je me rappelle avoir plusieurs fois pensé que je devrais reprendre ce récit, *lui donner une forme qui convienne davantage à ce que j'aurais dû dire* mais que l'immédiateté du désespoir m'avait interdit d'exprimer comme il convient. [...] Un roman me semblait l'évidence. Mais cette évidence est aujourd'hui très lointaine. Il me semble qu'il aurait fallu tout présenter sans aucun artifice : dire très exactement les événements tels qu'ils se sont déroulés de manière à faire entendre, sans littérature, ce que, dans le monde d'aujourd'hui, peuvent signifier la maladie et la mort d'une enfant » (*TE*, pp. 9-10, nous soulignons).

Ce constat le pousse à reprendre la 'matière' de *L'Enfant éternel* dans un essai comme un « repentir du roman, qu'il reprend et corrige en [...] dépouillant »⁵⁰⁸, comme nous l'avons vu. À l'inverse, les essais s'imprègnent donc du rêve qui est le propre du roman, se sont « progressivement défait[s] de l'apparat critique »⁵⁰⁹, se situant finalement « aux extrémités du littéraire et de la réflexion qui l'accompagne »⁵¹⁰.

Comme le souligne Sophie Jaussi, « la marge des essais se rend disponible à l'écho des romans, tandis que les romans témoignent de l'espace offert à la pensée »⁵¹¹. Ils finissent par se combiner dans une forme mixte « entre la parole critique et l'écriture personnelle »⁵¹² - une *tierce forme* telle que l'imaginait Barthes⁵¹³, qui serait le propre de « tous les textes authentiques »⁵¹⁴ selon Forest.

Selon Barthes, ce « troisième genre » résultait d'une « désorganisation du Temps. [...] Dans l'œuvre, de nombreux éléments de la vie personnelle sont gardés, d'une façon repérable, mais ces éléments sont en quelque sorte *déportés* »⁵¹⁵. Traditionnellement, dans le récit autobiographique, l'auteur revient sur sa vie passée en la considérant « en totalité et comme

⁵⁰⁸ M. SNAUWAERT, « Une poétique du pathétique », *op. cit.*, p. 17.

⁵⁰⁹ S. JAUSSE, « D'une marge à l'autre : écrire au seuil de l'impossible », *op.cit.*, p. 52.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 46.

⁵¹¹ *Ibidem*, pp. 53-54.

⁵¹² L. ZIMMERMAN, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest », *op. cit.*

⁵¹³ G. BOSCO, « Philippe Forest et la tierce forme, ou bien le roman (auto)critique », in *Revue italienne d'études françaises*, 2018/8, pp. 4-5 : « Barthes employa cette formule au cours d'une conférence qu'il prononça au Collège de France le 19 octobre 1978 (...). Roman ? Essai ? Aucun des deux ou les deux à la fois : ce que j'appellerai *une tierce forme* ».

⁵¹⁴ L. ZIMMERMAN, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest », *op. cit.*

⁵¹⁵ G. BOSCO, « Philippe Forest et la tierce forme, ou bien le roman (auto)critique », *op. cit.*, p. 5.

une totalité »⁵¹⁶. Ce n'est effectivement pas le geste de Philippe Forest, qui relate des séquences de sa vie sans les inscrire dans un récit autobiographique compréhensif, mais les replaçant plutôt dans le grand récit de l'expérience humaine⁵¹⁷.

C. L'ouverture à d'autres disciplines

Au sein de son exploration du roman, ou du versant « roman » de la tierce forme, Philippe Forest n'hésite pas à en explorer les sous-genres, à s'approprier les codes de la littérature fantastique par exemple (*Crue*, *L'oubli*, *Le chat de Schrödinger*) voire même des *comics* policiers (*Pi Ying Xi*). « Il s'agissait de rompre avec les conventions du petit réalisme afin de montrer que la vie est elle-même une fable », explique-t-il⁵¹⁸.

Plus largement, Philippe Forest amplifie son « parcours en lisière » des genres « en se plaçant au carrefour du littéraire et d'autres disciplines »⁵¹⁹ : la philosophie, la psychanalyse, la photographie bien sûr, et même la physique quantique (dans *Le chat de Schrödinger*).

5.2 Roman du Je et *shi-shôsetsu*

L'absence d'ambition de récit totalisant et la désorganisation du temps ne sont pas les deux seuls éléments qui distinguent les récits de Philippe Forest de l'autobiographie traditionnelle. Dans ce domaine, l'auteur distingue d'ailleurs trois catégories : l'« ego-littérature », l'« autofiction » et le « roman du Je ». L'« ego-littérature », selon lui, est cette forme de littérature néo-naturaliste qui limite l'expression du vécu au domaine des faits, tandis que l'autofiction fait apparaître et assume « la nature fictionnelle » du récit (« les faits eux-mêmes n'existent que sous la forme que la fiction leur confère »)⁵²⁰. Dans ses essais de théorie littéraire, Philippe Forest propose une troisième voie : repenser « l'écriture personnelle à partir de l'exemple très lointain que nous fournit la littérature japonaise où se déploient d'autres modes de subjectivation »⁵²¹. C'est le « roman du Je », traduction du *watakushi-shôsetsu* (ou *shi-shôsetsu*).

Emmanuel Lozerand définit de la façon suivante le *shi-shôsetsu* :

⁵¹⁶ D. BERTAUX, *Le récit de vie*, op. cit., p. 38.

⁵¹⁷ F. ARRIBERT-NARCE, « Du "*watakushi-shôsetsu*" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », op. cit., p. 163.

⁵¹⁸ « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit. p. 296.

⁵¹⁹ S. JAUSSE, « D'une marge à l'autre : écrire au seuil de l'impossible », op.cit., pp. 45-46.

⁵²⁰ « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., p. 291. Voir aussi L. ZIMMERMAN, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest », op. cit.

⁵²¹ L. ZIMMERMAN, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest », op. cit.

[U]n récit de longueur moyenne où l'auteur se livre à une description de soi sans concession. La rhétorique est celle de l'aveu pathétique, gage de sincérité. Le ton est sentimental et complaisant. À la différence de l'autobiographie, l'auteur relate une crise ponctuelle, sans prendre de recul. Vie et littérature s'entremêlent inextricablement. La forme se veut transparente et l'histoire est perçue de l'intérieur, par le biais d'une figure focale où se fondent narrateur, héros et auteur⁵²².

Philippe Forest fait de ce genre un exemple de « la beauté du contresens ». Il rapporte en effet dans *Araki enfin* que le *shi-shôsetsu* serait né d'une tentative de copier le naturalisme occidental qui aboutit plutôt à une réinvention de « la longue tradition proprement japonaise de l'écriture de soi, issue elle-même de la culture et de la pensée classiques et s'illustrant dans l'art du journal, de l'album, du poème et de l'essai » (AR, p. 30⁵²³).

À l'inverse, le *shi-shôsetsu* s'éloigne de la logique rétrospective des mémoires à l'occidentale. Comme le met en exergue Fabien Arribert-Narce, on n'y « retrouve pas en particulier de structure "télétique" ou "télo-centrée" (orientée en vue d'une fin guidant la progression du récit) »⁵²⁴. Il s'agit plutôt d'un « perpétuel "work in progress" », comme le souligne Philippe Forest, « un mémorial continuellement recommencé à l'intérieur duquel, selon le mouvement des événements, se fait, se défait, se refait toujours l'histoire vive dont l'artiste est moins l'auteur qu'il n'en est l'acteur ou le témoin » (FB, p. 63). En cela, le *shi-shôsetsu* s'inscrit également dans le mouvement de la reprise. En effet, selon Corinne Atlan, la littérature japonaise aurait « un penchant à préférer la juxtaposition au déroulement d'un récit, la description du détail (l'instant, le fragment) à celle de l'ensemble »⁵²⁵. Le *shi-shôsetsu* correspond donc à la logique « épisodique » qui sous-tend l'écriture personnelle de Forest et dont nous avons parlé à propos de la tierce forme. *Sarinagara* est le résultat de « l'expérience » par laquelle Forest s'essaie à transposer ce modèle dans un roman français (FB, p. 69).

Selon Philippe Forest, c'est précisément le contresens, l'« échec » de l'imitation de la structure confessionnelle à la façon de Rousseau, « qui préserve à l'intérieur du roman japonais une sorte de principe d'étrangeté en raison duquel le je se découvre perpétuellement différent de lui-même »⁵²⁶. Cela met en évidence, d'une part, le fait que le « "Je" qui écrit n'est pas équivalent

⁵²² Cité par F. ARRIBERT-NARCE, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », *op. cit.*, p. 151.

⁵²³ Voir aussi *Une fatalité de bonheur* p. 68.

⁵²⁴ F. ARRIBERT-NARCE, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », *op. cit.*, p. 156.

⁵²⁵ Corinne Atlan citée par *ibidem*, p. 163.

⁵²⁶ F. ARRIBERT-NARCE, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », *op. cit.*, p. 156.

au "Moi" au sujet duquel il écrit. Un dédoublement s'opère ainsi »⁵²⁷. D'autre part, ce principe d'étrangeté reflète le vrai de l'expérience « où le sujet s'accomplit et s'abolit à la fois. Si bien que, aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'horizon ultime du "Roman du Je" se situe bien du côté d'une expérience poétique de l'impersonnel » poursuit Forest⁵²⁸. Dans une perspective qui rejoint celle de Catherine Millet, d'Annie Ernaux, de Catherine Millet ou encore de Camille Laurens, l'auteur conçoit donc l'écriture du je comme « une ascèse où le sujet se dépouille de son moi pour se livrer à l'épreuve du réel »⁵²⁹. En ce sens, le « roman du Je », dépassant le *shi-shôsetsu* au sens strict⁵³⁰, rejoint le concept d'« hétérographie », conceptualisé par Forest (en reprenant le mot de Bataille) et que nous allons développer dans le point suivant.

5.3 Hétérographie

L'hétérographie est une « écriture d'une altérité radicale »⁵³¹ qui « tourne le texte vers cette part d'impossible dont il lui faut témoigner, qui suppose la représentation mais qui ouvre en son sein une sorte de vide où la vérité s'éprouve sur le mode du vertige »⁵³². Saliot y voit « une tendance de l'autobiographie à se constituer "en une histoire de l'autre [...], où c'est la vie d'un autre qui, en un glissement imprévu, devient l'objet essentiel de l'investigation autobiographique" »⁵³³. Ce sens est alors proche du concept d'« exofiction », « ces livres dans lesquels un romancier s'approprie la vie d'un personnage afin de la raconter en se projetant en quelque sorte dans le héros qu'il a choisi mais en s'effaçant aussi derrière lui »⁵³⁴ - dans certains textes, Forest utilise le terme *exofiction* pour parler de *Sarinagara*⁵³⁵.

L'hétérographie est exemplairement mise en œuvre dans *Sarinagara* en « tressant »⁵³⁶ le récit personnel du narrateur avec le récit de plusieurs vies : « Kobayashi Issa, Natsume Sôseki,

⁵²⁷ L. ZIMMERMAN, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest », *op. cit.* : « C'est sur lui que j'ai voulu insister avec le titre – « Je & Moi » - que j'ai donné l'an passé au premier numéro de la NRF » ajoute Forest.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ *Ibidem*.

⁵³⁰ F. ARRIBERT-NARCE, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », *op. cit.*, p. 153.

⁵³¹ L. ZIMMERMAN, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest », *op. cit.*

⁵³² « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, *op. cit.*, p. 291.

⁵³³ A.-G. SALIOT, « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest », *op. cit.*, p. 55, citant P. FOREST, *Le roman, le je*, p. 45.

⁵³⁴ P. FOREST, M.-J. LATOUR, « Entretien avec Philippe Forest "Car il est en vérité un grand vide" », *op. cit.*, p. 168.

⁵³⁵ Notamment dans l'entretien avec Marie José Latour, P. FOREST, M.-J. LATOUR, « Entretien avec Philippe Forest "Car il est en vérité un grand vide" », *op. cit.*, p. 168. G. BOSCO (« Philippe Forest et la tierce forme, ou bien le roman (auto)critique », *op. cit.*, p. 3) le relève également dans la préface d'un texte paru en italien en mai 2018, intitulé *Muga-Muchu* (publié chez Nonostante edizioni).

⁵³⁶ Voir M.-J. LATOUR, « Impossible témoin », *op. cit.*, pp. 117-118.

Yosuke Yamahata : trois fois une seule histoire bien sûr, et toujours la même... C'est l'histoire de chacun. Et c'est la mienne aussi » (S, p. 221). Il s'agit donc de « dire à nouveau l'expérience du deuil mais en la déplaçant, en la déployant dans l'espace et le temps de manière que l'histoire individuelle et collective se réfléchissent l'une et l'autre »⁵³⁷. On retrouve ici l'idée que l'expérience du réel constitue à la fois « ce qu'il y a de plus unique chez chacun » et « ce qu'il présente [...] de plus universel » (FB, p. 135) : partout, tout le temps, pour chacun, « l'expérience de vivre fait s'ouvrir le même abîme » (S, p. 222). Le modèle de la « tresse », relevé par Latour, est à cet égard emblématique : « les éléments tressés [sont] à la fois ensemble et séparés », dans une « irréductible "insubstituabilité" », dans laquelle on ne saurait d'ailleurs différencier « ce qui recouvre et ce qui découvre »⁵³⁸.

Le choix des vies qu'il tresse est également significatif. Il s'agit d'artistes, chacun donc dans une démarche de création. Il s'agit de Japonais, le Japon donnant le ton de tout l'ouvrage. Et il s'agit d'endeuillés, le deuil étant la question centrale de *Sarinagara*. Mais comme le relève Sophie Jaussi, il s'agit également de « trajectoires biographiques [...] hantées par le marginal », de « personnes qui ont déchu ou se sont placées en retrait de leur vie ». Elles ont toutes « fait comme un pas de côté »⁵³⁹ par rapport à leur vie, par rapport au monde aussi, écho à celui qu'effectue le narrateur au Japon (Philippe Forest avoue d'ailleurs leur « prêter » « un peu de [sa] propre nature contemplative »⁵⁴⁰). Ces « décisions de fuite et de retrait » semblent constituer pour l'auteur « les garanties d'un certain rapport à la vérité »⁵⁴¹ :

On ne sait très bien ni comment ni pourquoi mais Issa fait le seul choix raisonnable : il s'en va. Sans bruit, il se retire et se livre tout entier à la seule expérience qui le concerne. [...] Quelque chose d'autre le requiert. On peut nommer cela la vérité (S, pp. 77-78).

5.4 Nikki et haïku

Au début de ce chapitre, nous revenions sur le moment, décrit dans *Sarinagara*, où l'auteur semble pris dans un cercle vicieux (S, pp. 218-219)⁵⁴², la reprise se fait ressassement, l'écrivain est face à un mur. Il sait déjà qu'un roman vrai est gagé sur l'expérience. Mais « [t]oute la difficulté consiste à trouver un protocole opératoire par lequel on passe de la petite histoire à la

⁵³⁷ P. FOREST, cité par A.-G. SALIOT, « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest », *op. cit.*, p. 56.

⁵³⁸ M.-J. LATOUR, « Impossible témoin », *op. cit.*, pp. 117-118.

⁵³⁹ « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, *op. cit.*, p. 294.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

⁵⁴¹ S. JAUSSE, « D'une marge à l'autre : écrire au seuil de l'impossible », *op. cit.*, pp. 46 et 48.

⁵⁴² D. RABATÉ, « *Sarinagara* et la forme de vie », *op. cit.*, p. 135.

grande, de sa vie à celle des autres »⁵⁴³. Comme le souligne Rabaté, « [l]a formule introuvable doit concilier le caractère unique et nécessaire d'une forme devenue irrécusable, mais celle-ci n'a rien de définitif puisqu'elle est appelée à se périmer, à s'oublier pour laisser vif l'événement initial »⁵⁴⁴. Elle doit être « [a]ssez dense et réduite pour tenir dans un livre » mais « avec une telle vertu opératoire qu'elle peut englober la vastitude de l'univers sur lequel elle agit » (*FB*, p. 46). Pour assumer la reprise, elle exige également « une certaine fragmentation du récit, une disruption de la continuité temporelle et narrative »⁵⁴⁵.

Cette recherche n'est pas sans évoquer le questionnement de Barthes concernant « les conditions de possibilité du roman au présent », sur lequel Forest se penche dans un article de 2005 intitulé « Haïku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman »⁵⁴⁶. La question centrale de la réflexion de Barthes peut s'énoncer ainsi : « la genèse romanesque dépend [...] largement du passage des formes brèves qui constituent le matériau premier de l'écrivain (notes, comme celle par exemple du carnet ou du journal intime), au récit qui les intègre et les enveloppe ». Ces formes brèves, en particulier le fragment, prennent une grande place dans son œuvre et sa réflexion : il fait de celui-ci à la fois « l'élément obligé de toute lecture critique puis (avec *Roland Barthes par lui-même* et *Fragments d'un discours amoureux*) l'élément nécessaire de toute écriture personnelle »⁵⁴⁷.

Dans ces formes brèves - Barthes se penche en particulier le haïku et l'épiphanie⁵⁴⁸ -, il recherche un jaillissement (qu'il nomme « incident »), semblable au « C'est ça » éprouvé devant la photographie, « soudaine révélation du réel surgissant dans la nudité même d'une apparition irréductible à tout commentaire »⁵⁴⁹, ou encore :

[Q]uelque chose [qui] fait image et qui a valeur de marque laissée dans le temps par un événement, événement qui ne peut pas être exactement raconté mais comme désigné, pointé du doigt de manière à faire signe vers un certain moment de vérité qu'il appartiendra au récit, au roman de dire⁵⁵⁰.

⁵⁴³ P. FOREST, « Le roman-roman est en coma dépassé », *op. cit.*

⁵⁴⁴ D. RABATÉ, « *Sarinagara* et la forme de vie », *op. cit.*, p. 135.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, pp. 132-133.

⁵⁴⁶ P. FOREST, « Haïku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman (15 février 2005) », in *Ebisu*, n°35, 2006, p.159.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 160.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 161.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 163.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

Toute la question est de savoir comment partir du poème, exprimant l'expérience du « C'est ça » pour en faire un récit. « Témoinant d'un "moment de vérité", la forme brève doit consentir au mensonge de la fiction pour se convertir en une parole qui, assumant sa fausseté, emporte dans sa "longue coulée" l'expression de l'Amour et de la Mort, leur donnant leur juste place »⁵⁵¹. Barthes donne alors comme « modèle du roman à venir » *À la Recherche du temps perdu*.

Mais, comme le relève Forest, « Barthes ne connaît le haïku que de seconde main », vraisemblablement via « la lecture d'anthologies, qui décontextualisent le haïku » et le présentent au lecteur occidental comme « l'expression d'une sagesse intemporelle [...], d'une révélation sidérante, illumination mystique où le réel apparaît comme à la faveur d'un éclair »⁵⁵². Barthes le rapproche d'ailleurs de l'épiphanie de James Joyce, qui le définit comme « une soudaine manifestation spirituelle, se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste ou bien par quelque phase mémorable de l'esprit même »⁵⁵³.

Selon Philippe Forest, « se méprenant sur le haïku et sur l'épiphanie, convaincu à tort de leur incapacité à se convertir en matériaux convenables pour le roman nouveau », Barthes a pourtant « posé les bases » du roman vrai, réfléchi à partir de Proust, « et qui parvient à intégrer dans le mouvement même de la fiction le moment vrai de l'amour et de la mort »⁵⁵⁴. Il ignore simplement qu'un « jeu très complexe » se joue déjà « entre prose et poésie dans la littérature classique japonaise – particulièrement dans le *nikki* et le *haibun* [...]»⁵⁵⁵, récits en prose qui intègrent en leur sein des poèmes (*tankas* ou haïkus)⁵⁵⁶.

Dans *Araki enfin*, Forest définit le *nikki* comme une sorte de journal (mais différent du *diary*), « [u]n récit à la première personne qui tient à la fois du roman autobiographique et de l'essai philosophique, à l'intérieur duquel la prose et les vers, la vérité et la fiction, se répondent et s'interpellent » (AR, p. 94). Ni prose poétique, ni poème prosaïque, le *nikki* consiste plus en un « va-et-vient » entre poème et récit dont on ne trouve que « très peu d'exemples dans la littérature occidentale : *La vita nova* chez Dante, d'une certaine manière *Une saison en enfer*

⁵⁵¹ P. FOREST, « Haïku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman (15 février 2005) », *op. cit.*, p. 163.

⁵⁵² *Ibidem* p. 161-162.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 162, reprenant la définition de James Joyce dans *Stephen Hero*.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 164.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 163.

⁵⁵⁶ FOREST P., DOUMEN X., LANGE S., « Propos autour de la chose japonaise », *op. cit.*, p. 167.

de Rimbaud... »⁵⁵⁷. Selon Forest, on peut concevoir le « roman vrai » dont rêvait Barthes en s'inspirant du *nikki* :

Échappant à sa définition ordinaire qui le voue à l'illusion de la représentation réaliste, le roman s'ouvre à tous les genres et les accueille en lui pour se constituer en une théorie (au sens de suite) d'images, de fragments, de légendes, de pensées, de souvenirs dont l'hétérogénéité même l'apparente à l'album, à l'essai, mais lui permet de rappeler en lui cette passion du réel qui, seule, justifie l'exercice de la littérature⁵⁵⁸.

C'est cette « formule » que Philippe Forest applique à *Sarinagara* et à *Araki enfin*. Comme le met en évidence Olivier Belin, « [l']écriture fragmentaire des deux ouvrages, qui procèdent par brefs chapitres eux-mêmes divisés en fragments, est [ainsi] rapportée à la notion d'image, "poétique, romanesque ou photographique" »⁵⁵⁹. En effet, dans *Araki enfin*, trente et une photographies d'Araki – « qui sont aussi trente et un poèmes »⁵⁶⁰ - viennent prendre la place des haïkus dans le *nikki*. Comme le remarque Forest, « [c]ela revient à quelque chose qu'on connaît, l'album, l'album photographique qui est aussi un récit »⁵⁶¹. Forest reprend à son compte le rapprochement opéré par Barthes : photo et haïku semblent s'équivaloir, en ce qu'ils expriment tous deux le « ça a été »⁵⁶² et s'apparentent à « une collection de traces vives et incomplètes »⁵⁶³. Ou pour reprendre l'analyse de Pinson, le haïku, « bien que procédant de la logique linguistique du symbole, [...] témoigne d'un régime sémiotique singulier (singulier pour un énoncé linguistique) qui est *quasi* indiciel »⁵⁶⁴, se contentant de « pointer du doigt la silhouette seule des choses » (S, p. 52).

Le haïku, en effet, est décrit par Forest comme un « instantané poétique » (AR, p. 17). Il est placé au cœur de l'écriture de *Sarinagara* : « [...] il s'agit de faire tenir des mots autour de quelques images dont la vérité concerne tous les vivants » (S, p. 221)⁵⁶⁵. Le titre du livre, bien

⁵⁵⁷ FOREST P., DOUMEN X., LANGE S., « Propos autour de la chose japonaise », *op. cit.*, p. 167.

⁵⁵⁸ P. FOREST, « Haïku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman (15 février 2005) », *op. cit.*, pp. 164-165.

⁵⁵⁹ O. BELIN, « Philippe Forest et la photographie : disparitions, révélations, dispositions », *op. cit.*, p. 235

⁵⁶⁰ FOREST P., DOUMEN X., LANGE S., « Propos autour de la chose japonaise », *op. cit.*, p. 167.

⁵⁶¹ *Ibidem*

⁵⁶² A.-G. SALIOT, « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest », *op. cit.*, p.60.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 60.

⁵⁶⁴ J.-C. PINSON, « Le roman par-delà le double état de la parole (contre les poètes, tout contre la poésie », *in Philippe Forest, une vie à écrire, op. cit.*, p. 96.

⁵⁶⁵ Cela fait également écho à *L'Enfant éternel*, où on pouvait déjà lire : « Étrangement, j'ai su très vite que si elle s'écrivait, l'histoire commencerait par l'éblouissement blanc de ces images. Quatre mots forment une série d'où tout se déduit. La neige. Le gravier. L'écho. Le lac. » (EE, p. 32). Ou encore : « Je ne raconte pas. Je dispose des images à plat sur la table de bois » (EE, p. 33). L'image est encore de *Pi Ying Xi*, qui raconte (notamment) l'origine du théâtre d'ombres (voir par exemple p. 111).

sûr, vient d'un poème d'Issa. Mais l'architecture du roman est elle-même calquée sur la structure du haïku : trente et un chapitres, comme le nombre de syllabes d'une strophe traditionnelle du *waka* japonais, trois paragraphes par chapitre, reproduisant le rythme ternaire du haïku⁵⁶⁶.

À propos du haïku, Forest écrit : « À Issa, la poésie sert à faire une marque un peu plus profonde dans le sillon d'encre que son pinceau laisse sur le papier. C'est tout. » (S, p. 35). Défaisant la *doxa* qui pèse sur le haïku et qui voudrait qu'il contienne une grande sagesse, une grande vérité philosophique, Forest déclare, à propos d'Issa :

Son œuvre ne conduit nulle part. On peut lui dresser un peu partout dans le pays des stèles comme le veut la coutume. Ces monuments – pierres levées dans la campagne et où se trouvent inscrits quelques vers – ne signalent au promeneur que la trace presque effacée d'une expérience passante. Auprès d'eux, il n'y aurait pas de sens à s'arrêter : on ne fonde rien sur le vent. Issa n'est l'héritier de personne, il n'est le précurseur de rien. À un moment, il se tient dans le temps et c'est tout (S, p. 80).

Si les mots d'Issa sont posés dans le vent, ce n'est pas pour autant « parole pure et sans objet » (S, p. 30). Le haïku, en effet, sert de contrepoint à une critique de la poésie, en particulier de « ce que la poésie française est devenue aujourd'hui », c'est-à-dire un idéalisme figé, « dans l'évitement du concret », une poésie qui « ne parle plus que de la poésie »⁵⁶⁷. Cette critique est tout d'abord éthique, attaquant « la charlatanerie de l'ésotérisme » des poètes à « l'hermétisme précieux », d'un côté, et « l'escroquerie de la démagogie poétique » de ceux qui relèvent d'un « populisme poétique »⁵⁶⁸ de l'autre. Entre ces deux écueils, la « seule attitude, dans ce contexte, qui soit éthiquement digne »⁵⁶⁹ est le retrait – c'est exactement ce qu'a fait Issa (S, p. 67). À ceci, Forest propose une critique plus esthétique, « contre la poésie dite « pure » et son hermétisme »⁵⁷⁰. Enfin, l'auteur remet en cause « l'"idéalisme" ontologique qui veut, en Occident, que "le poème soit révélation de l'Être dans sa quintessence la plus pure" » (S, p. 51), ce que le poète espère obtenir « par le moyen d'une opération de "déréalisation" » - une « mystification » selon Forest⁵⁷¹.

⁵⁶⁶ P. FOREST, X. DOUMEN, S. LANGE, « Propos autour de la chose japonaise », *L'en-je lacanien*, 2009/2 n°13, p. 166.

⁵⁶⁷ P. FOREST, M.J. LATOUR, « Entretien avec Philippe Forest "Car il est en vérité un grand vide" », *op. cit.*, p. 184.

⁵⁶⁸ J.-C. PINSON, « Le roman par-delà le double état de la parole (contre les poètes, tout contre la poésie », *op. cit.*, p. 94.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 95.

⁵⁷¹ *Ibidem*.

Comme le montre Pinson, à cet idéalisme poétique hermétique, à ce « préjugé faussement savant [qui] veut toujours que la poésie ne signifie rien » (S, p. 24), « Forest oppose un "réalisme" qui est celui du haïku comme il est aussi, selon des modalités autres, celui du roman »⁵⁷².

En effet, « [c]ontrairement à ce que devrait être un poète japonais » (comprenez : selon le préjugé qui veut que la poésie japonaise reste cantonnée à l'expression de « ce sentiment de l'impermanence affectant toute perception » (S, p. 31)), Issa ne s'efface pas « devant le spectacle du monde », au contraire il « fait entrer toute la vie dans ses vers », et « les signes cessent d'être les symboles distingués d'une algèbre sans enjeu afin de désigner, dans toute leur épaisseur pathétique d'objets, les fleurs, les nuages et toutes les autres merveilles ordinaires » (S, p. 81). Issa y met sa vie aussi, dans « réalisme "démocratique", "vulgaire" » (donc proche du roman), qui ne « recule pas [...] devant la trivialité, comme le montre l'anecdote rapportée [...] où Issa se met en scène en "dodu bouddha" dessinant dans la neige "des signes jaunes assez dégoûtants" » (S, p. 65)⁵⁷³.

Philippe Forest, finalement, résume en ces mots ce que le poète a à nous dire :

Il fait entendre une parole de compassion adressée à tous et qui lui appartient en propre. Cette parole dit : il y a un monde où les hommes aiment, souffrent et meurent, où chacun se trouve à son tour jeté au milieu de prodiges sans noms, des mirages cruels qui font toute existence éveillée. Et Issa ajoute : si la poésie ne parle pas de ce monde, alors elle n'est rien. (S, p. 82).

« Que dit la poésie ? Elle dit le perpétuel désastre du temps [...] » (S, p. 91). « Que dit la poésie ? Elle dit le recommencement perpétuel du temps – rien d'autre –, du temps qui déchire et défait mais qui ouvre du même coup dans l'espace suffocant du monde une brèche par où s'insinue, au plus noir du désespoir, le sens possible d'une vie nouvelle » (S, p. 93). Ainsi commencent les deux derniers chapitres consacrés à Issa. Et cette partie se termine sur le dernier mot du poème qu'Issa écrivit après la mort de sa fille : « cependant » (S, p. 94). Tout le programme de *Sarinagara*, éthique et esthétique, est là. « Survivre est l'épreuve et l'énigme » (S, p. 345).

⁵⁷² *Ibidem*, p. 96.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 97.

Conclusion

Nous avons cherché, dans ce mémoire, à nous interroger sur le concept de témoignage et à analyser comment ce concept, avec ses implications esthétiques et éthiques voire polémiques, il se déploie dans l'œuvre de Philippe Forest. Comme nous l'avons vu, après la Seconde guerre mondiale, le discours critique s'est longuement interrogé sur le témoignage, ses conditions de possibilité, sa légitimité et sa place dans la littérature. Ce questionnement était engendré à la fois par la nature de l'expérience-limite sur laquelle portait cette parole, par « l'importance du corpus littéraire issu de la Shoah »⁵⁷⁴ comme de sa capacité à mobiliser l'attention publique, et par l'impératif social de mémoire qui finit par s'imposer dans « l'ère du témoin »⁵⁷⁵ après le procès Eichmann. Il en résulta notamment la formulation de différents interdits, portant tous d'une façon ou d'une autre sur la parole des témoins, qu'ils se focalisent sur la poésie, sur la langue ou sur la fiction. On objecta à ces interdits par ces textes littéraires choisis, rapportant notamment l'importance presque vitale pour les survivants de pouvoir se raconter pour tenter d'assimiler l'événement, puis de le transmettre.

Mais, comme le relève Catherine Coquio, ce qu'expriment ces injonctions au silence, c'est qu'« il est arrivé qqch à la mort »⁵⁷⁶, qui est venu « mettre la littérature en suspens »⁵⁷⁷. Le questionnement que l'événement ouvre au cœur de la littérature peut néanmoins être fécond, s'il amène à penser l'expérience-limite, notamment en ce qu'il suscite une exploration formelle et une ouverture de la perspective critique⁵⁷⁸.

Dans son œuvre, Philippe Forest intègre ces enjeux, notamment en dépassant les interdits. Il rejoint l'idée selon laquelle parler, c'est « trahir le silence ». Mais cette trahison, dit-il, est souhaitable, pour rester « en relation avec sa propre expérience »⁵⁷⁹. L'indicible, l'irréparable, pour lui, appelle la parole (et sa reprise)⁵⁸⁰.

⁵⁷⁴ C. COQUIO, « La construction de l'objet "témoignage littéraire", in *L'objet Littérature*, colloque organisé par Annick Louis au CRAL, EHESS, Maison Suger, 24-25 mars 2011 (non publié).

⁵⁷⁵ A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, op. cit., p. 82.

⁵⁷⁶ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 33.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 186.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ Philippe Forest, in M.-J LATOUR., « Entretien avec Philippe Forest », op. cit., p. 187. « L'indicible débouche sur une nécessité des mots » écrit Vincent Engel (V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 127).

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

Si la parole est obscène, comme le suggère le poncif d'Adorno, c'est parce qu'elle révèle ce que l'on ne veut pas savoir, de la maladie, de la mort ou du chagrin – l'impossible (AR, pp. 116-118). Cet obscène, Philippe Forest va le revendiquer dans un geste polémique, assumant le *pathos*, l'émotion de l'incommunicable, tout en rejetant la *catharsis* et l'injonction sociétale du « travail » du deuil⁵⁸¹.

À la défaillance de la langue devant l'expérience, décrite par Wiesel⁵⁸², fait écho le trou creusé dans le langage par la mort de l'enfant, scandale ontologique absolu⁵⁸³, dont Philippe Forest prend acte. Mais c'est précisément pour cela que l'écrivain a recours à la littérature, en particulier au roman, comme à une « langue qu'on a inventée pour que puisse s'exprimer une parole où le sens et le non-sens se tiennent côte à côte »⁵⁸⁴, à l'image du *déjà vu* caractérisé par la porosité soudaine entre la vie et le rêve.

Le roman est, pour Forest, cette forme qui peut, qui doit, répondre à l'appel du Réel⁵⁸⁵, tout en laissant l'énigme ouverte. L'évidence du roman tient aussi à sa ressemblance avec l'image que l'on se fait de notre vie (quelques images reconstruites en récit (PYX, pp. 196-197)⁵⁸⁶).

Mais Philippe Forest dépasse la forme « roman », ou l'amende, dans une logique d'épanorthose⁵⁸⁷ visant au dépouillement et aboutissant à une *tierce forme*, pour reprendre l'expression de Barthes⁵⁸⁸, entre roman et essai, caractérisée par son ouverture à d'autres disciplines. On retrouve donc dans son œuvre, après *L'Enfant éternel*, une volonté d'atténuer le lyrisme, d'émousser les pointes d'érudition, qui est aussi une façon de se défendre d'une conception esthétisante de la littérature. Contre l'idéalisme figé, hermétique, précieux, qu'il dénonce dans une certaine poésie française, Philippe Forest ouvre son texte au haïku, dont le réalisme s'accorde au *réelisme* qu'il défend⁵⁸⁹. S'inspirant de Barthes, le roman s'ouvre ainsi à

⁵⁸¹ Voir, par exemple, *Tous les enfants sauf un*.

⁵⁸² WIESEL, cité par V. ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op. cit., p. 125.

⁵⁸³ A.-G. SALIOT, « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest », op. cit., pp.53-54.

⁵⁸⁴ « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., p. 291.

⁵⁸⁵ *Le roman, le je*, cité par M. – J. LATOUR, « Impossible témoin », *L'en-je lacanien*, 2006/2 n°7, p. 113.

⁵⁸⁶ Voir également les travaux de Maurice Halbwachs, Ricoeur, Bourdieu : F. GIRAUD, A. RAYNAUD, E. SAUNIER, « Principes, enjeux et usages de la méthode biographique en sociologie », op. cit.

⁵⁸⁷ A. LEBLOND, « "À la littérature, on n'échappe jamais" : statut et usage des réminiscences intertextuelles chez Philippe Forest », op. cit., p. 241.

⁵⁸⁸ G. BOSCO, « Philippe Forest et la tierce forme, ou bien le roman (auto)critique », op. cit., pp. 4-5 : « Barthes employa cette formule au cours d'une conférence qu'il prononça au Collège de France le 19 octobre 1978 (...). Roman ? Essai ? Aucun des deux ou les deux à la fois : ce que j'appellerai *une tierce forme* ».

⁵⁸⁹ « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, op. cit., p. 291.

tous les genres et, dans *Sarinagara*, prend la forme du *nikki*, accueillant en son sein la forme brève, le fragment, l'image poétique ou photographique qui fait jaillir le « c'est ça ! »⁵⁹⁰.

La logique « épisodique » que Philippe Forest déploie, en particulier dans *Sarinagara*, privilégiant la juxtaposition et incluant le fragment (par opposition à la structure traditionnellement téléologique du récit⁵⁹¹) fait écho aux grands traits de la littérature japonaise⁵⁹². Outre le *nikki*, cette logique est également celle du *shi-shôsetsu*, que Philippe Forest traduit par « roman du Je » et dont il s'inspire pour imaginer une forme qui, s'opposant à la fois à l'« égo-littérature » et à l'autofiction, puisse se mesurer au réel. Le *shi-shôsetsu*, en effet, relatant plutôt une crise ponctuelle, fait place au pathétique et laisse mêlées vie et littérature (ce qui n'est pas sans évoquer la continuité à l'œuvre chez Forest entre lecture et écriture).

Si Forest s'intéresse au *shi-shôsetsu*, c'est également parce qu'il s'ouvre sur un principe d'étrangeté où le *je* se découvre étranger à lui-même, ce qui fait écho à toute une tradition poétique de la modernité, mais aussi au mouvement de subjectivation-désobjectivation qui, selon Agamben, forme la structure du témoignage, et selon Freud, celle du *déjà vu*. Le « roman du Je » forestien se fait alors hétérographie, « écriture d'une altérité radicale »⁵⁹³, « tendance de l'autobiographie à se constituer en histoire de l'autre »⁵⁹⁴, qui se tourne vers l'impossible dont elle cherche à témoigner. Cette hétérographie est exemplairement mise en œuvre dans *Sarinagara*, où le récit de l'expérience du narrateur est tressé avec l'histoire des trois artistes japonais, le poète Issa, le romancier Sôseki et le photographe Yamahata.

L'expérimentation formelle et le mélange des genres font ici écho à ce que relève Catherine Coquio dans les écrits des survivants à la Catastrophe, ce qui participe à son rejet d'une conception du témoignage comme genre littéraire. Elle rapproche plutôt le témoignage du serment, avec qui il partage un régime d'énonciation actif, à la fois contraint et performatif⁵⁹⁵. Suivant cette conception, nous avancerons que l'œuvre de Philippe Forest relève du témoignage comme serment. En effet, la littérature s'y veut gagée sur l'expérience (ce qui fait écho à une

⁵⁹⁰ P. FOREST, « Haïku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman (15 février 2005) », *op. cit.*, pp. 159-160.

⁵⁹¹ F. ARRIBERT-NARCE, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », *op. cit.*, p. 156.

⁵⁹² Corinne ATLAN, citée par F. ARRIBERT-NARCE, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », *op. cit.*, p. 163.

⁵⁹³ L. ZIMMERMAN, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest », *op. cit.*

⁵⁹⁴ A.-G. SALIOT, « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest », *op. cit.*, pp.55

⁵⁹⁵ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, *op. cit.*, p.183.

parole authentifiée par la présence du témoin à l'événement). Sa dénonciation de la « sentimentalité » des « faux témoins » qui s'approprient les émotions de l'expérience sans l'avoir vécue, sans en payer le prix⁵⁹⁶ rejoint d'une certaine manière l'émoi suscité par la diffusion de la feuilleton *Holocaust* aux États-Unis, et la crainte que l'on « vole » aux personnes traversées par l'événement leur histoire⁵⁹⁷.

Le serment, pour Coquio, n'est pas incompatible avec la fiction : on peut rompre le pacte autobiographique sans rompre le pacte testimonial. C'est dans le trajet de l'attestation à la vérédiction qu'elle place la littérature : on retrouve ici le rôle de la fiction comme ce qui permet de *voir*, observé dans les mises en scènes des photographies de Yamahata. Cela rejoint également la conviction de Philippe Forest selon laquelle fiction et faits s'appuient l'un l'autre, dans un mouvement de vases communicants⁵⁹⁸.

Enfin, on retrouve dans le témoignage comme serment un rapport au droit mais aussi au sacré, au rite : il a pour fonction de relier les vivants aux morts par un acte de fidélité.

Ce devoir de fidélité, on le retrouve dans le pacte testimonial théorisé par Giorgio Agamben, l'alliance nécessaire entre ceux qui ont vu et ceux qui ont vécu, impliquant une délégation. Le rescapé va témoigner pour le compte du naufragé qui est le témoin intégral, mais que l'expérience a privé de parole. Cette délégation est rendue possible par la fidélité à l'événement (que revendique également Philippe Forest), la conscience de parler au nom d'une incapacité de dire (qui rejoint l'exigence de Forest de savoir *d'où* on écrit), qui peut prendre la forme, comme chez Levi, d'une langue ouverte à la non-langue.

L'œuvre de Philippe Forest intègre donc de bien des manières les enjeux du témoignage tels qu'ils ont été formulés après Auschwitz. Davantage, il les dépasse en proposant un paradigme de l'écrivain comme témoin, selon lequel toute littérature vraie est gagée sur l'expérience. Ce faisant, il reprend et étend le pacte testimonial d'Agamben : le *testis* et le *superstes*, pour Forest, peuvent être deux instances de la même personne, comme dans l'expérience du *déjà vu*. Il affirme ainsi que l'on parle toujours pour le compte de la part de soi qui a fait naufrage. L'acte du *testis* est chez lui adossé à une heuristique de la vérité comme dévoilement, ainsi qu'on a pu le constater au terme de notre analyse sur la figure du photographe témoin.

⁵⁹⁶ F. NICOL, L. PERRIGAULT, « Scène érotique et sentimentalité souveraine dans *Le Nouvel Amour* de Philippe Forest », *op. cit.* § 3.

⁵⁹⁷ A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, *op. cit.*, pp. 132-133.

⁵⁹⁸ « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, *op. cit.*, p. 289.

Ce témoignage, gagé sur l'expérience du réel comme impossible, doit se vouloir fidèle et se savoir coupable : coupable d'avoir survécu, d'avoir acquiescé à la mort, de faire du vivant un être de fiction, d'être infidèle à l'expérience du réel... C'est précisément parce qu'il faut porter la littérature à cette confrontation avec le réel devant laquelle la parole fait défaut, qu'elle exige d'être reprise. Forest développe ainsi une esthétique de la reprise au sens kierkegaardien, à travers un cycle d'œuvres à l'achèvement toujours suspendu, créant un jeu d'écho entre ses livres (ainsi qu'avec d'autres œuvres littéraires, l'intertextualité participant de la reprise), et développant les figures du double.

Au terme de cette analyse, nous ne pouvons que souligner l'étendue du champ de recherche dans lequel elle s'inscrit. Que ce soit en raison de l'expansion d'études multidisciplinaires consacrées au témoignage, du foisonnement inhérent au domaine des écritures ou même de la fécondité de l'œuvre de Philippe Forest placée sous le signe de la reprise, le sujet que nous avons tâché d'embrasser entre ces pages est en constante évolution. Et si l'on entend l'appel de Catherine Coquio à une critique s'attachant aux particularités de chaque poétique, nous ne doutons pas que de nouveaux angles enrichiront encore « la manière schématique »⁵⁹⁹ propre à Philippe Forest. Puisque tout peut aussi bien être repris différemment pour essayer d'approcher un peu mieux le vrai.

Et s'il faut tracer les derniers mots de cette étude, nous aimerions les abandonner à la vérité humble qui éclot dans *Sarinagara* : « La poésie est le sentiment du temps, son chiffre ébloui et impuissant. » (S, p. 52).

⁵⁹⁹ C. COQUIO, *La littérature en suspens*, op. cit., p. 186.

Bibliographie

Corpus littéraire issu de l'œuvre de Philippe Forest

L'Enfant éternel, Paris, Gallimard (Folio), 1997.

Toute la nuit, Paris, Gallimard (Folio), 1999.

Sarinagara, Paris, Gallimard (Folio), 2004.

Tous les enfants sauf un, Paris, Gallimard (Folio), 2007.

Le nouvel amour, Paris, Gallimard (Folio), 2007.

Le siècle des nuages, Paris, Gallimard (Folio), 2010.

Le chat de Schrödinger, Paris, Gallimard (Folio), 2013.

Araki enfin, l'homme qui ne vécut que pour aimer, Paris, Gallimard (Art et artistes), 2008.

Aragon, Paris, Gallimard, 2015.

Une fatalité de bonheur, Paris, Grasset (Vingt-six), 2016.

L'oubli, Paris, Gallimard (Folio), 2018.

Je reste roi de mes chagrins, Paris, Gallimard, 2019.

Pi Ying Xi, théâtre d'ombres, Paris, Gallimard, 2022.

Ouvrages, articles et contributions de Philippe Forest

FOREST P., *Le roman, le réel : un roman est-il encore possible ?*, Saint-Sébastien-sur-Loire, Pleins Feux, 1999.

—, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », in *Littératures sous contrat* (dir. E. BOUJU), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

—, « Haïku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman (15 février 2005), in *Ebisu*, n°35, 2006.

—, *Allaphbed : tome 3, Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, éd. Cécile Default, 2007.

- , *Le Roman infanticide. Essais sur la littérature et le deuil* (Allaphbed 5), Nantes, éditions Cécile Default, 2010.
- , « Le roman-roman est en coma dépassé », BibliObs, 29 novembre 2011, <https://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2011/20111123.OBS5198/le-roman-roman-est-en-coma-depasse.html>.
- , « Dix ans après : De *L'enfant éternel* à *Tous les enfants sauf un*. Sept propositions pour une poétique du deuil », in *Écrire le deuil dans les littératures des XXe-XXIe siècles* (Études réunies et présentées par B. HIDALGO-BACHS et C. MILKOVITCH-RIOUX), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2014.
- FOREST P., DOUMEN X., LANGE S., « Propos autour de la chose japonaise », *L'en-je lacanien*, 2009/2 n°13, pp. 153 à 180.
- FOREST P., LATOUR M.-J., « Entretien avec Philippe Forest "Car il est en vérité un grand vide" », *L'en-je lacanien*, 2017/1 n°28, pp. 163 à 194.

Ouvrages et contributions

Pour refléter la fluidité de la réflexion allant du roman à l'essai à l'œuvre chez Philippe Forest, nous avons choisi de ne pas distinguer les romans des essais au sein de la bibliographie, les deux catégories apportant chacune un éclairage essentiel à la réflexion.

- « Avant-propos », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018.
- « Chronologie de l'auteur », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 308-329.
- « Entretien inédit avec Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 287-303.

AGAMBEN G., *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivage (Rivages poche), 2003.

ANDERS G., « « Hors limite » pour la conscience », in *Hiroshima est partout*, Paris, Seuil, 2008.

APPELFELD A., *Histoire d'une vie*, Paris, Éditions de l'Olivier / Seuil (Points), 2004.

ARRIBERT-NARCE F., *Photobiographies, pour une écriture de notation de la vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), Paris, Honoré Champion, coll. « Poétiques et esthétiques XXe et XXIe siècles », 2014.

—, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 146-163.

BAETENS J., « La lecture narrative de l'image photographie », in *Littérature et photographie* (dir. J.-P. MONTIER, L. LOUVEL, D. MÉAUX, P. Ortel), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 339-348.

BARTHES R., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil (écrivains de toujours), 1975.

—, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard (Cahiers du cinéma), 1980.

BELIN O., « Philippe Forest et la photographie : disparitions, révélations, dispositions », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 219-238.

BERTAUX D., *Le récit de vie*, éd. Armand Colin, Nathan, 2005.

BODEI R., *La sensation de déjà vu*, Paris, Seuil, 2007.

BROPHY M., « Le mot de la fin refusé : écrire et deuil chez Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 55-68.

- BRUNEL P., « Les nuages, toujours les nuages... », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 105-111.
- BUIGNET C., « Tropismes photographiques. Indicible et Inimageable », in *Littérature et photographie* (dir. J.-P. MONTIER, L. LOUVEL, D. MÉAUX, P. Ortel), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 497-515.
- CARAION M., « Texte-photographie : la vérité selon la fiction », in *Littérature et photographie* (dir. J.-P. MONTIER, L. LOUVEL, D. MÉAUX, P. Ortel), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 67-82.
- COLLÈS L., DUFAYS J.-L., *Le récit de vie (vade-mecum du professeur de français)*, Hatier, 1989.
- COQUIO C., « La construction de l'objet "témoignage littéraire", in *L'objet Littérature*, colloque organisé par Annick Louis au CRAL, EHESS, Maison Suger, 24-25 mars 2011 (non publié).
- , *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015.
- DARRIEUSSECQ M., *Tom est mort*, Paris, P.O.L. (Folio), 2007.
- , *Rapport de police*, Paris, P.O.L., 2010.
- DELORME W., *Viendra le temps du feu*, Paris, Cambourakis, 2021.
- ENGEL V., *Fiction : l'impossible nécessité ou Sur les récits des sirènes naissent les récits des silènes : essai*, Hévíllers, Ker, 2013.
- FREUD S., *Résultats, idées problèmes, II*, (trad. M. ROBERT), Paris, PUF, 1985.
- GASPARINI P., *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- GEFEN A., « Philippe Forest et les injonctions paradoxales du récit de deuil », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie*

- Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann, Paris, Gallimard, 2018, pp. 26-38.
- GIRAUD F., RAYNAUD A., SAUNIER E., « Principes, enjeux et usages de la méthode biographique en sociologie », in *Revue : ? Interrogations ?*, n°17, *L'approche biographique*, janvier 2014.
- JAUSSI S., « D'une marge à l'autre : écrire au seuil de l'impossible », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 39-54.
- KERTÉSZ I., *Être sans destin*, Paris, Actes Sud (Babel), 1998.
- LATOUR M.-J., « Passeur de rêve », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 81-91.
- LAURENS C., *Philippe*, Paris, P.O.L., 1995.
- LEBLOND A., « "À la littérature, on n'échappe jamais" : statut et usage des réminiscences intertextuelles chez Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 239-258.
- LEJEUNE P., *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- LEVI P., *Les naufragés et les rescapés : quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989.
- LOZERAND E., « Lettre d'un savant à un ignorant », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 164-183.
- MARTY É., « Photographier l'absence. La fiction photographie », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 184-198.

- MONTÉMONT V., « Dites voir (sur l'*ekphrasis*), in *Littérature et photographie* (dir. J.-P. MONTIER, L. LOUVEL, D. MÉAUX, P. Ortel), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 457-472.
- NORTON CRU J., *Du témoignage*, Paris, Éditions Allia, 1997.
- PINSON J.-C., « Le roman par-delà le double état de la parole (contre les poètes, tout contre la poésie », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 92-104.
- PRECIADO P., *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset (Points), 2019.
- RABATÉ D., « Sarinagara et la forme de vie », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 131-146.
- REGGIANI C., « Subjectivité littéraire et photographie : la naissance du point de vue », in *Littérature et photographie* (dir. J.-P. MONTIER, L. LOUVEL, D. MÉAUX, P. Ortel), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 169-184.
- RICŒUR P., *Le juste*, Paris, éd. Esprit, 1995.
- SAMOYAUULT T., « L'expérience de la biographie ou biographies croisées », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 69-80.
- SNAUWAERT M., *Philippe Forest, la littérature à contretemps*, Nantes, Cécile Defaut, 2012.
- , « Une poétique du pathétique », in *Philippe Forest, une vie à écrire. Actes du colloque international réunis et présentés par Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann*, Paris, Gallimard, 2018, pp. 15-25.
- WÉRY P., « Mandat », *Rép. Not., T. IX. Contrats divers*, livre 7, Bruxelles, Larcier, 2019.
- WIEVIORKA A., *L'Ère du témoin*, Paris, Hachette Littérature, 2002.

Articles

« La chambre claire, note sur la photographie (Roland Barthes, 1980) », *Idixa, Art, pensée, philosophie*, <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0704230113.html>.

« Rolleiflex et autres TLR (bi-objectifs moyen format 6x6 », article de blog, 17 mai 2022, consulté sur studio-plus.fr pour la dernière fois le 10 octobre 2022.

ALILOIFFA R., « Pourquoi a-t-on parfois l'impression d'avoir déjà vécu une scène ? », *i, Madame Figaro* (en ligne), mis à jour le 19 septembre 2022 <https://madame.lefigaro.fr/bien-etre/pourquoi-a-t-on-la-sensation-davoir-deja-vecu-une-scene-130518-148627>

ATLAN C., « Entre deux mondes (traduire la littérature japonaise en français) », <http://www.tokyo-time-table/#!corinne-atlan---entre-deux-mondes/clm9b>.

BOSCO G., « Philippe Forest et la tierce forme, ou bien le roman (auto)critique », in *Revue italienne d'études françaises*, 2018/8.

FANON D., « D'où vient l'impression de "déjà-vu" et comment l'explique-t-on ? », RTBF.be, consulté pour la dernière fois en septembre 2022, <https://www.rtf.be/article/dou-vient-limpression-de-deja-vu-et-comment-lexplique-t-on-10890811>.

JACOBS D. L., « Nagasaki Journey : The Photographs of Yosuke Yamahata (1996) », 17 novembre 2009, consulté pour la dernière fois en octobre 2022 sur <https://americansuburbx.com/2009/11/theory-nagasaki-journey-photographs-of.html>.

JEANNELLE J.-L., « Pour une histoire du genre testimonial », *Littérature*, n°135, septembre 2004.

LACHAT J., SCHAER C., ZBAEREN M., « Regards sur le témoignage », in *A contrario*, BSN Press, n°30, 2020/1, pp. 3-13, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2020-1-page-3.htm>.

LATOUR M.-J., « Impossible témoin », *L'en-je lacanien*, 2006/2 n°7, pp. 113-119.

—, « Entretien avec Philippe Forest », *L'en-je lacanien*, 2008/2, pp. 181-200.

—, « Le pas de chat ou la réalité du réel », *EPFCL-France « Champ lacanien »*, 2013/2 n°14, pp. 157-164.

LAURENS C., « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou », in *La revue littéraire*, n°32, 2007, pp. 495-506.

LUCKEN M., « Hiroshima-Nagasaki. Des photographies pour abscisse et ordonnée », in *Études photographiques* [En ligne], 18 mai 2005, mis en ligne le 17 septembre 2008, consulté le 9 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1372>.

NICOL F., PERRIGAULT L., « Scène érotique et sentimentalité souveraine dans *Le Nouvel Amour* de Philippe Forest », in *La scène érotique sous le regard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, § 3.

SALOT A.-G., « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest », in *French Cultural Studies*, 2019, vol. 30 (I), pp. 53-64.

STRASSET A., « Camille Laurens, Marie Darrieussecq : du "plagiat psychique" à la mise en question de la démarche autobiographique » *COntEXTES* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 09 avril 2012, consulté le 6 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5016>.

ZIMMERMAN L., « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest », consulté en ligne : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Le_roman_et_le_r%26eacute%3Bel.

Dictionnaires

Dictionnaire de l'autobiographie : écritures de soi de langue française, Paris, Champion, 2017.

Dictionnaire en ligne du CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/etymologie>.

Dictionnaire en ligne *La langue française*, <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/>.

Dictionnaire historique de la langue française (sous la dir. de A. REY), Paris, Editions du Club France Loisirs / Editions Dictionnaires Le Robert, 1994.

F. GAFFIOT, *Le grand Gaffiot, dictionnaire Latin-Français* (troisième édition revue et augmentée sous la direction de P. FLOBERT), Paris, Hachette, 2000.

J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, édition revue et augmentée, Robert Lafont, 1982.

Table des matières

Remerciements	2
Liste des abréviations	3
Partie 1. Les figures du témoin dans <i>Sarinagara</i>	6
Chapitre 1. Le photographe, témoin de la vie des autres	7
1.1 Celui qui a vu deux fois : le geste.....	7
1.2 Le second regard et le jour juste de la vérité	9
1.3 Plus vraies parce que plus émouvantes : la folle vérité	13
1.4 Plus vraies, car redoublant l'illusion : le Gûgen.....	14
1.5 Donner une existence littéraire à l'inaudible et à l' « innommable ».....	15
1.6 Le recours à l'ekphrasis notionnelle	18
1.7 Approche narrative : rapport fiction-vérité.....	21
1.8 Un signe (le choix des images).....	26
A. La porte du temple	26
B. La mère à l'enfant	28
1.9 Posture du photographe : entre trait autobiographique et geste d'amour	29
1.10 Le photographe : un témoin extérieur ?	31
1.11 Le photographe : témoin donc complice, coupable ?	32
Conclusion : le photographe, paradigme du témoin.....	34
Chapitre 2. Le <i>déjà vu</i> , une façon d'être témoin de soi-même ?	36
2.1 Qu'est-ce que le <i>déjà vu</i> ?	36
2.2 Les causes : des explications différentes selon les disciplines	37
2.3 Le <i>déjà vu</i> dans <i>Sarinagara</i>	40
A. Les circonstances : fragilité et exil.....	40
B. Le « jaune » d'un rêve plus ancien que la vie.....	42
C. Le lieu d'un dégagement rêvé – mais aucune révélation	42
D. Un rêve sans angoisse ni inquiétude signant la fin de l'oubli.....	43
E. Pas de révélation, mais un gage de vérité	45
F. Le trouble de mémoire de Freud et le dédoublement	45
G. Interchangeabilité de l'original et de la copie.....	47
Conclusion : Du <i>déjà vu</i> au <i>vu deux fois</i> : le <i>déjà vu</i> et le témoignage	48
Conclusion de la partie 1	50

Partie 2. Le témoignage après Auschwitz, en littérature : considération théoriques	50
Chapitre 1. Étymologie et définitions du témoignage.....	52
1.1 Celui dont la parole a valeur de preuve	52
1.2 Celui qui témoigne de sa foi	53
1.3 Celui qui a traversé de bout en bout l'événement	54
Chapitre 2. Face à l'indicible : l'injonction du silence	57
2.1 Le « choc » de la Catastrophe.....	57
2.2 Le premier interdit : la poésie (Allemagne).....	58
2.3 Le deuxième interdit : la langue (États-Unis).....	59
2.4 Le troisième interdit : la fiction (France).....	61
2.5 La trace de ces interdits chez Forest	63
A. Le silence et l'indicible	63
B. L'indicible et l'obscène.....	66
C. La poésie	68
D. La fiction.....	70
Chapitre 3. Une objection au silence : assurer la transmission	72
A. Donner à « comprendre » et ne pas laisser d'autres imposer leur récit	72
B. Sauver le mort de l'oubli.....	73
C. Devoir de mémoire et politique	74
D. Le « <i>Zakhor</i> ».....	76
E. La transmission dans le cadre du deuil parental	77
Chapitre 4. Le paradigme du témoin chez Giorgio Agamben.....	79
4.1 Le naufragé et le rescapé	80
A. Le naufragé : témoin « intégral » et muet	80
B. Le rescapé : une minorité « anormale » et « coupable ».....	80
C. Le rescapé : le récit des choses vues de près ou la délégation	81
D. Objections	83
4.2 Le pacte testimonial.....	84
A. Délégation, alliance, testament	84
B. La légitimité du pacte testimonial.....	84
C. Les devoirs du mandataire	85
D. La langue du témoignage	86
E. La honte	86

F. La structure de tout témoignage ?	89
Chapitre 5. Le paradigme du témoignage comme serment selon Catherine Coquio	91
5.1 Un rejet du « genre littéraire » du témoignage	91
5.2 Un régime d'énonciation proche du serment.....	92
5.3 Témoignage et « littérature en suspens ».....	94
Partie 3. L'œuvre de Philippe Forst à l'aune du témoignage	96
Chapitre 1. Une littérature gagée sur l'expérience	97
Chapitre 2. L'expérience du réel comme impossible	102
Chapitre 3. Une littérature qui se veut coupable et fidèle	104
3.1 Coupable	104
A. Coupable d'avoir survécu	104
B. Coupable de faire du vivant un être de fiction	104
C. Coupable de rapporter un drame que l'on n'a pas vécu.....	105
D. Coupable d'être infidèle à l'expérience du réel	106
3.2 Fidèle	107
Chapitre 4. La reprise	108
4.1 Écrire contre	108
4.2 Et pourtant pourtant	110
4.3 Dans une lignée kierkegaardienne revendiquée	111
4.5 Épouser la forme de la vie	112
4.6 La reprise en termes d'intertextualité	113
4.7 La mémoire et l'oubli	113
4.8 Refuser le mot de la fin.....	114
4.9 « <i>Tarrying with grief</i> ».....	115
Chapitre 5. La recherche d'une forme.....	117
5.1 Au croisement des genres	117
A. L'évidence du roman	117
B. Entre roman et essai, la tierce forme.....	119
C. L'ouverture à d'autres disciplines.....	121
5.2 Roman du Je et <i>shi-shôsetsu</i>	121
5.3 Hétérographie	123
5.4 <i>Nikki</i> et <i>haïku</i>	124
Corpus littéraire issu de l'œuvre de Philippe Forest	135
	146

Ouvrages, articles et contributions de Philippe Forest	135
Ouvrages et contributions.....	136
Articles	141
Dictionnaires	142

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial