



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali
Master européen en études françaises et francophones

Tesi di Laurea

Fragments d'un discours oublié.
Le paradoxe de l'oubli entre écriture et lecture dans l'œuvre de
Philippe Forest

Relatore

Prof. Olivier Serge Bivort

Correlatore

Prof.ssa Magda Campanini

Laureando

Bonifacio Luca

Matricola 882181

Anno Accademico

2020 / 2021

Introduction

Notre société s'érige sur une culture de la mémoire. En tant qu'êtres humains, le devoir auquel nous sommes appelés est à bien des égards « un devoir de mémoire¹ ». D'après la *doxa* nous devons lutter contre l'oubli et sauver de l'oubli ce qui risque d'être perdu². Mais qu'est-ce que l'oubli ? Plusieurs disciplines ont cherché à cerner ce phénomène, voire à en donner une définition. Au lieu d'offrir une vue d'ensemble de l'oubli, elles ont eu pour résultat de le présenter en terme de paradoxe. Si les études ne répondent pas clairement et unanimement à la première question, elles semblent négliger le plus souvent la suivante : la littérature peut-elle parler de l'oubli ? Aborder ce sujet signifie accepter la capacité de la littérature de parler d'un phénomène qui ne la concernerait que par ricochet, car l'oubli est généralement étudié dans le domaine d'autres disciplines, comme la psychanalyse, la philosophie, l'anthropologie, les neurosciences...

Cependant, c'est grâce à sa marginalité – c'est-à-dire grâce au fait d'être aux côtés des sciences et de pouvoir faire abstraction de toute scientificité – que la littérature peut faire retentir sa voix tout en permettant la rencontre des savoirs.

Notre mémoire vise à comprendre si la littérature, et en l'occurrence le roman d'un écrivain du paradoxe tel que l'est Philippe Forest, est à même de faire office de modèle et d'autorité lorsqu'on fait face à un phénomène comme l'oubli. En d'autres termes, notre étude a pour but de comprendre si le roman de Forest peut offrir un point de vue différent sur le problème de l'oubli. La figure de Philippe Forest nous paraît significative non seulement pour son écriture, qui croise les genres et les savoirs, mais aussi pour les poétiques et les paradoxes qui caractérisent son parcours d'écrivain et dont le roman *L'Oubli* constitue un exemple concret.

En premier lieu, il sera question d'encadrer l'oubli à l'intérieur du dialogue interdisciplinaire dont il a été l'objet. Ensuite, nous chercherons à comprendre la façon dont la littérature s'est insérée dans ce débat, dans la mesure où l'écriture a cherché à exprimer l'indicibilité de l'oubli. Il existe en effet une relation étroite et contradictoire entre oubli et écriture que, comme nous le verrons au fil de nos chapitres, la littérature n'a pas manqué d'exploiter.

Après avoir inséré la figure de Forest dans le panorama littéraire, nous chercherons à expliquer le rôle que l'oubli joue dans son écriture et la façon dont ce phénomène unit la théorie littéraire et la méthode

¹ « Une certaine ambiguïté s'attache à l'expression "devoir de mémoire" si souvent utilisée aujourd'hui. Tout d'abord, ceux qui sont assujettis à ce devoir sont évidemment ceux qui n'ont pas été directement témoins ou victimes des événements dont on entend conserver ladite mémoire », Marc Augé, *Les Formes de l'oubli* (1998), Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2019, p. 133.

² « Commémorations, célébrations, anniversaires, dévotions passéistes, culte du patrimoine et autres formes ritualisées de la réminiscence, tout se passe comme si la société tout entière s'efforçait de satisfaire à l'impératif biblique *Zakhor* ! (souviens-toi !) ». (Candau Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996, p. 69).

réductionnelle de l'écrivain. Pour justifier cette idée, nous nous appuyerons sur un recueil d'essais de Forest (*Le Roman, le réel et autres essais*), sur l'étude critique la plus récente concernant l'écrivain (*Philippe Forest : Une vie à écrire*) et sur plusieurs textes de Roland Barthes, référence constante chez Forest. Une fois abordé ce lien entre méthode et poétique qui relève d'une conception particulière du fragment et de l'oubli propre à l'écrivain, nous prendrons en examen son roman *L'Oubli*, paru aux Éditions Gallimard en 2018¹, afin d'analyser la manière dont cette démarche opère dans l'ouvrage et comment elle s'insère dans une dialectique entre image et récit, mémoire et oubli. Enfin, il s'agira de montrer que, dans la tentative de traduire l'oubli à plusieurs niveaux, un art de l'oubli semble prendre forme dans le roman de Forest. Ce qui nous poussera à nous demander si ce n'est pas seulement une expérience esthétique de l'oubli qui est proposée dans cet ouvrage, mais aussi une véritable expérience éthique de l'oubli et du roman qui vise à s'adresser à autrui : c'est-à-dire au lecteur.

¹ Nous utiliserons Philippe Forest, *L'Oubli*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2019.

Chapitre I. Le paradoxe de l'oubli : un dialogue interdisciplinaire entre impossibilité et nécessité

Le TLF définit l'oubli comme un « phénomène complexe, à la fois psychologique et biologique, normal ou pathologique (dans ce cas, relevant de l'amnésie) qui se traduit par la perte progressive ou immédiate, momentanée ou définitive du souvenir¹ ». En d'autres mots : « absence ou disparition de souvenirs dans la mémoire individuelle et collective² ». Généralement considéré comme un trouble de mémoire, l'oubli a en effet souvent souffert d'une connotation plutôt négative, rentrant dans le domaine de la passivité et ayant pour équivalentes l'amnésie, la perte, l'effacement, l'abandon, la maladie, voire la mort.

Cependant, la complexité de ce phénomène élude toute tentative de l'envisager d'une façon totale, tant en raison de sa nature paradoxale que des perspectives choisies pour l'étudier. En cherchant à donner une définition claire de l'oubli, les domaines du savoir qui s'y sont intéressés ont au contraire contribué à amplifier sa contradiction inhérente.

Par exemple, les neurosciences ont essayé de l'expliquer par le phénomène de « l'apoptose³ », à savoir une sorte « suicide à l'échelon cellulaire⁴ » montrant l'oubli comme une action à l'apparence non pas passive, mais plutôt comme une « conséquence intentionnelle⁵ » de notre volonté psychique.

Quoi qu'il en soit, ce sont la « psychologie⁶ » et ensuite la psychanalyse qui ont joué, entre autres, un rôle majeur dans la tentative de théoriser et de conceptualiser ce phénomène. Dans l'ambition de « supprimer [...] les amnésies⁷ » et de révéler tout signe par l'acte herméneutique, la psychanalyse freudienne a eu le mérite de démystifier – et peut-être de séculariser – le phénomène de l'oubli d'un point de vue épistémologique. À ce titre, en faisant figurer l'oubli parmi les « actes manqués⁸ », donc

¹ TLFi : *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

² *Ibid.*

³ « Un autre événement neurobiologique explique l'oubli : c'est l'*apoptose*. Dans cette sorte de suicide cellulaire, un neurone qui ne reçoit plus son environnement quotidien en facteurs de croissance, programme lui-même sa destruction et sa mort. [...] Si nous revenons à l'exemple de notre ville où une maison ou un quartier ne sont plus habités ni fréquentés : les rues qui y mènent deviennent impraticables, faute d'entretien tombent en ruine et se détruisent de l'intérieur. De même les neurones, porteurs de souvenirs qui ne sont plus jamais synaptiques, par manque d'imbibition en facteurs de croissance. Certains vont entrer en apoptose, produisant l'oubli. », Jean-Yves et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard 1999, p. 236.

⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁵ *Ibid.*, p. 329.

⁶ C'est en 1885 que l'on assiste à la première « tentative d'étude objective de l'oubli » avec la célèbre « Courbe de l'oubli » théorisée par psychologue Walter Ebbinghaus (*ibid.*, p. 58). Dans le cadre d'une étude sur la relation entre « apprentissage » et « mémoire », Ebbinghaus recourt à des notions « mathématiques » et « statistiques » afin d'étudier le phénomène, ce qui lui permet d'envisager l'indissociabilité de l'oubli à l'égard du « temps ». (Nicolas Serge, « Hermann Ebbinghaus et l'étude expérimentale de la mémoire humaine », *L'année psychologique*, n°4, 1992, p. 527-544).

⁷ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse* (1916), traduit de l'allemand par le Dr S. Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, « Bibliothèque scientifique », 1921 p. 31.

⁸ Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne*, (1901), traduit de l'allemand par le Dr. S. Jankélévitch en 1922, Ebooks libres et gratuits, p. 45.

comme un symptôme psychopathologique de la vie quotidienne, Freud le conçoit comme une tentative commune de notre inconscient d'enlever de notre mémoire un événement pénible : à savoir, un « mécanisme de notre appareil psychique » ou un « instinct de défense contre des représentations susceptibles d'éveiller des sensations désagréables¹ ». Ainsi, dans cette perspective, l'oubli semble être moins un phénomène négatif, une dysfonction de la mémoire, ou l'envers de la médaille mnésique, qu'un facteur indispensable à son fonctionnement et à la base de son activité. En effet, comme l'affirme Bourdin :

L'oubli est souvent conçu comme une défaillance de la mémoire, lacune ou manque. Or, loin d'être un défaut de la pensée, il s'agit d'une composante essentielle de notre fonctionnement psychique. Pour la psychanalyse, l'oubli est une condition ou une forme de la mémoire bien plus qu'elle n'en est un défaut².

Bourdin met en évidence ce qui représente peut-être l'enjeu crucial du paradoxe concernant l'oubli, car selon le psychologue le phénomène serait à la fois « impossible » et « nécessaire³ ». Impossible « car tout est trace », c'est-à-dire qu'au lieu de s'effacer, tout resterait stocké dans notre mémoire, aspect que d'ailleurs la psychanalyse définit par le phénomène du « refoulement⁴ ». Nécessaire, car non seulement il garantirait le fonctionnement mnésique, mais, selon une perspective nietzschéenne, il représenterait aussi l'élan incontournable soutenant toute création – « toute action exige l'oubli, comme tout organisme a besoin, non seulement de lumière, mais encore d'obscurité⁵ » – ainsi que la possibilité de tout bonheur : « nul bonheur, nulle sérénité, nulle espérance, nulle fierté, nulle jouissance de l'*instant présent* ne pourrait exister sans faculté d'oubli⁶ ». Par son « apologie⁷ » de l'oubli, c'est Nietzsche qui a contribué à donner à ce phénomène une dignité morale dans l'histoire culturelle, tout en l'affichant en tant que possibilité de dépasser les sables mouvants de ce qu'il appelle la « maladie historique⁸ ».

Néanmoins, la réflexion philosophique sur l'oubli ne manque pas de se contredire et de compliquer la question dès l'origine. Nous connaissons la manière dont Platon, dans le mythe d'Er, accorde une primauté à la faculté de la mémoire aux dépens de l'oubli, tout en reconnaissant la réminiscence

¹ *Ibid.*, p. 157-158.

² Dominique Bourdin, *De l'oubli. Dynamique du fonctionnement psychique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2004, p. 1.

³ *Ibid.* p. 149.

⁴ *Ibid.*

⁵ Friedrich Nietzsche, *Seconde considération inactuelle. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* (1874), traduction de Henri Albert, Édition électronique, Les Échos du Maquis, 2011, p. 6.

⁶ Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale* (1887), dans Henri Albert (dir.), *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1900, p. 86.

⁷ Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, traduit de l'allemand par Diane Meur, Paris, Fayard, 1999, p. 179.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Seconde considération inactuelle*, *op. cit.*, p. 62.

comme une forme de connaissance visant à permettre la recherche de la vérité¹. Cependant, si selon la logique platonicienne il faut boire l'eau du Léthé – le fleuve mythique qui sépare le monde des morts de celui des vivants – afin de se réincarner, il est aussi évident que pour apprendre il faut oublier². À ce titre, c'est à la faveur de l'exploitation du mot grec *aletheia* – construit à partir du nom du fleuve infernal –, qu'Heidegger a élaboré sa fameuse réflexion sur la vérité, laquelle signifierait aussi bien ce qui ne se cache pas que ce qui ne s'oublie pas³. La suggestion du philosophe allemand n'encourage pas seulement l'idée selon laquelle l'oubli est l'équivalent du mensonge, mais elle témoigne aussi de la connotation négative qui a entouré ce phénomène, ainsi que de l'influence décisive qu'elle a eue sur le débat autour de lui⁴.

L'anthropologie a souligné que la mémoire elle-même peut être fiction, « art de la narration⁵ », interprétation subjective du passé, donc l'envers de ce qui est communément considéré comme porteur de vérité. Par conséquent, il est non seulement peu prudent de taxer l'oubli de fausseté, mais aussi, au bout du compte, moins facile de comprendre de quel côté il faut le placer, ainsi que de comprendre sa nature⁶.

Enfin, si au cours du temps l'oubli a acquis le sens de « pardon » et d'« amnistie⁷ », d'un point de vue religieux d'un côté et juridique de l'autre, nous ne pouvons pas négliger le fait que même dans la religion chrétienne, et en particulier dans la Bible, il subsiste un paradoxe lié à l'oubli, surtout à la

¹ D'après Weinrich, chez Platon « l'apprentissage est essentiellement une réminiscence (*anamnesis*) » (Weinrich Harald, *Léthé, op. cit.*, p. 40).

² « Entre la contemplation des Idées qui précède la naissance et la réminiscence terrestre de cette contemplation – dans des conditions pédagogiques favorables -, il y a néanmoins un abîme. Car la naissance implique l'oubli » (*ibid.*).

³ « Dans cette perspective sémantique, souvent mise en relief par Heidegger, la vérité représente ce qui n'est pas couvert, ni caché, ni latent. Or, comme le radical *-leth-*, ici nié par le préfixe *a*, constitue la substance sémantique du « Léthé », le fleuve mythique de l'oubli, il est légitime de voir dans le mot *aletheia*, l'idée que la vérité découle de ce qui n'est pas oublié, ou ne doit pas l'être » (*ibid.* p. 15-16).

⁴ C'est l'opinion de Weinrich : « La pensée philosophique de l'Europe, suivant les traces de la philosophie grecque, a pris l'habitude de ne chercher la vérité que dans le non-oubli, autrement dit dans la mémoire et le souvenir. Ce n'est qu'à l'époque moderne qu'elle a commencé – et encore timidement – à soupçonner qu'une part de vérité réside également dans l'oubli » (*ibid.*).

⁵ « Dans la perspective d'une anthropologie de la mémoire, c'est l'existence de ces écarts qui présente le principal intérêt car, à partir d'eux, on peut espérer mieux comprendre les processus complexes qui accompagnent d'abord la mémorisation puis la remémoration. Le souvenir tel qu'il se livre dans le récit de vie nous donne à voir que la mémoire est aussi un art de la narration » (Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire, op. cit.*, p. 107).

⁶ *Ibid.*

⁷ Bien que l'oubli sous-tende le « pardon » et l'« amnistie », ces deux mots ne sont pas des synonymes d'après Ricoeur. En analysant le rapport entre histoire, mémoire et oubli, Ricoeur affirme : « l'amnistie, en tant qu'oubli institutionnel, touche aux racines mêmes du politique et, à travers, celui-ci, au rapport le plus profond et le plus dissimulé avec un passé frappé d'interdit. La proximité plus que phonétique, voire sémantique, entre amnistie et amnésie signale l'existence d'un pacte secret avec le déni de mémoire qui [...] l'éloigne en vérité du pardon après en avoir proposé la simulation » (Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2000, p. 586). À ce sujet, Ricoeur opère une autre distinction concernant l'oubli : « La raison la plus irréductible de la dissymétrie entre l'oubli et la mémoire au regard du pardon réside dans le caractère indécidable de la polarité qui divise contre lui-même l'empire souterrain de l'oubli : la polarité entre l'oubli par effacement et l'oubli de réserve » (*ibid.* p. 654).

lumière d'une contradiction constante entre impératif mnémonique et absolution des péchés, ce qui en problématise fortement l'enjeu¹.

Mais comment faut-il envisager un phénomène qui change de valeur et de signification dès que l'on change de perspective pour le concevoir ? D'après Bourdin, un phénomène tel que l'oubli, en raison de sa nature paradoxale, ne peut pas être profondément étudié si ce n'est que par un « dialogue entre disciplines² ». Psychologue, Bourdin fait appel, entre autres, à la littérature :

S'il est certain que l'analyste ne peut ignorer des conditions neurologiques du fonctionnement de la mémoire, et que la réflexion sur l'oubli psychique devrait aussi se confronter à l'état actuel des études neuropsychologiques sur l'amnésie, il ne peut davantage se satisfaire d'une réduction de la mémoire à ses fonctionnements biologiques ou cognitivistes. Ici comme ailleurs, c'est le dialogue entre disciplines différentes qui peut éviter à chacun de se replier sur sa propre pratique et de croire qu'elle couvre l'ensemble du champ d'études. [...] La psychanalyse rencontre ici l'importance de maintenir actif aussi son dialogue avec l'art et la littérature³.

Par conséquent, l'importance et la nécessité de prendre en considération un autre champ d'étude réside dans le fait qu'au lieu de théoriser l'oubli, la littérature a peut-être cherché non seulement à en parler autrement, mais aussi à le dire autrement, c'est-à-dire à exploiter la possibilité du langage pour l'exprimer, à la fois à travers et en rapport avec l'acte d'écriture. D'ailleurs, si l'on suit la pensée de Bodei, philosophe qui s'est souvent penché sur les paradoxes, nous savons que :

L'œuvre d'art, en se servant d'images et d'idées polysémiques, ouvre l'esprit à des idées plus riches, articulées et différenciées, même si elles sont plus floues et résistent aux délimitations et au classement sous des rubriques précises. L'œuvre d'art frôle en effet l'ineffable, non parce qu'elle est incapable d'exprimer quelque chose mais parce qu'elle en dit trop, parce que ses réserves de sens sont inépuisables et permettent des variations infinies sur le thème, qui sont toutes pertinentes⁴.

¹ À ce sujet, voir Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., p. 69 et Harald Weinrich, *Léthé*, op. cit. p. 234.

² Dominique Bourdin, *De l'oubli*, op. cit. p. 150.

³ *Ibid.*, p. 151.

⁴ Remo Bodei, *La Sensation de déjà vu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2014, p. 22-23.

Chapitre II. Écrire l'oubli, ou quand écrire c'est oublier

Prendre en considération l'oubli dans une perspective littéraire signifie surtout envisager l'oubli à la lumière de l'acte qui sous-tend la littérature, c'est-à-dire l'écriture. Mais, bien que le geste d'écrire puisse être considéré comme une manière de garder dans la mémoire ce qui risque d'en sortir, la réflexion que ce rapport a suscitée est contradictoire et instable.

C'est une nouvelle fois dans les racines de la pensée occidentale que se développe la problématique autour de l'oubli et de l'écriture, ainsi que le paradoxe qu'en dérive. Dans *Phèdre*, Platon exploite le mythe de Theuth, l'inventeur égyptien de l'écriture, pour développer sa thèse sur la mémoire et la connaissance, en montrant l'écriture non comme un outil qui peut aider la mémoire, mais au contraire comme un *pharmakon* – au sens négatif du terme – qui provoque l'oubli :

Il ne produira que l'oubli dans l'esprit de ceux qui apprennent, en leur faisant négliger la mémoire. En effet, ils laisseront à ces caractères étrangers le soin de leur rappeler ce qu'ils auront confié à l'écriture, et n'en garderont eux-mêmes aucun souvenir¹.

Mais si Platon juge l'écriture comme un instrument nuisible à la mémoire, faisant aussi écho à sa conception à l'égard des écrivains – et en particulier des poètes, considérés par lui comme des « imitateurs de fantômes² » et des mystificateurs inutiles pour la société –, c'est bien par le biais de l'écriture qu'il affirme son propos. Si d'un côté la tentative de cerner l'oubli a donné lieu au cours du temps à un « champ métaphorique » varié, se référant au fleuve, à la drogue, à la disparition, à l'effacement ou à l'obscurité, de l'autre côté « l'écriture³ » est devenue l'une des métaphores principales de l'oubli. À la suite de cette polysémie et des possibilités métaphoriques, l'oubli n'a pas manqué de faire l'objet d'une exploitation poétique, jusqu'à devenir même l'une des conditions préalables de la poésie. Ce qui est perceptible dans la poésie post-romantique et surtout dans les productions de Baudelaire et de Mallarmé.

¹ Platon, *Phèdre ou de la beauté*, dans *Œuvres de Platon*, traduites par Victor Cousin, Paris, Rey, 1849, t. VI, p. 120.

² « Disons donc de tous les poètes, à commencer par Homère, que, soit que leurs fictions aient pour objet la vertu ou toute autre chose, ce ne sont que des imitateurs de fantômes et qu'ils n'atteignent jamais à la réalité ». Voir Platon, *République*, dans *Œuvres de Platon*, traduites par Victor Cousin, Paris, Rey et Gravier, 1833, t. X, p. 247.

³ « Un autre champ métaphorique de l'oubli s'est constitué autour des supports et des instruments de l'écriture. L'image plus marquante, depuis Platon et Aristote, en est celle de la tablette de cire, objet commode et peu coûteux qu'utilisaient les Anciens pour prendre des notes de manière informelle. Ces notes s'effacent aussi rapidement qu'elles se prennent, dès lors que le scribe retourne son style pour lisser la surface de cire, laquelle devient ainsi réutilisable ("recyclable"). Aussi l'image de la tablette lissée (tabula rasa) est-elle devenue l'une des métaphores les plus "topiques" de l'histoire de l'oubli (volontaire) », Harald Weinrich, *Léthé, op cit.*, p. 17.

II. I Baudelaire et Mallarmé

L'oubli fait fréquemment son apparition dans l'œuvre de Baudelaire, quoique de manière ambiguë. Dans le poème *Le Léthé*, l'oubli devient le symbole de la souffrance et du martyr auxquels le poète est condamné, mais aussi un facteur d'inspiration pour sa création poétique :

Pour engloutir mes sanglots apaisés
Rien ne me vaut l'abîme de ta couche;
L'oubli puissant habite sur ta bouche,
Et le Léthé coule dans tes baisers.

À mon destin désormais mon délice,
J'obéirai comme un prédestiné;
Martyr docile, innocent condamné
Dont la ferveur attise le supplice¹

Si Baudelaire ne s'éloigne pas de la référence classique du fleuve Léthé pour exprimer l'oubli, le rapport qu'il instaure avec le phénomène se complique cependant : car il ne s'agit pas seulement d'une forme d'inspiration poétique pour Baudelaire, mais aussi d'une « tentation² ». C'est par ce mot que Bonnefoy définit la manière dont Baudelaire traite de l'oubli. Chez Baudelaire, cette « tentation de l'oubli » se traduirait par un désir d'atteindre par l'art une « fusion mystique » qui, alternant « entre éros et compassion », s'inscrit dans l'acte même de l'écriture et donc de la poésie³. En d'autres termes, il s'agirait d'un appel empathique auquel le « devoir poétique » du lecteur doit répondre, en ligne avec l'ambition baudelairienne de « réinventer le rapport humain par la poésie⁴ ».

Le rapport entre oubli et écriture acquiert une place centrale, quoique différente, même dans l'œuvre de Mallarmé. En effet, l'oubli s'inscrit au cœur de l'esthétique mallarméenne du vide de sens et de « l'absence » et devient le « lieu de cette absence poétique » dans lequel le poète puise pour faire naître sa poésie, incarnée par le symbole de la « fleur⁵ » :

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition
vibratoire selon le jeu de la parole cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la
gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure ?

¹ Charles Baudelaire, *Les Épaves* (1866), dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 156.

² Yves Bonnefoy, *Baudelaire : la tentation de l'oubli*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2000.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ Voir l'analyse du poème *Le Balcon* proposée par Bonnefoy, (*ibid.* p. 33).

⁵ « La fleur dont il est ici question et qui s'élève orgueilleusement au-dessus de toute réalité florale est de nature langagière. Elle ne possède pas les fermes contours par lesquels chaque fleur concrète indique sa présence ; elle est une symbolisation de l'"absence", qui fonde aux yeux de Mallarmé la plus-value poétique du simple mot "fleur". Le lieu de cette absence poétique est l'"oubli", dans lequel l'imperfection de la perception optique n'entache plus la pureté de la vision intellectuelle. » (Harald Weinrich, *Léthé, op.cit.*, p. 195-196).

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absente de tous bouquets¹.

Chez Mallarmé, la tentative d'exprimer l'absence par un travail « linguistique » fait alors de l'oubli non seulement une « source d'intensité poétique », mais la « condition essentielle de l'état poétique² » : « Résumant ici les diverses expériences de ce genre, telles qu'en livrent les œuvres poétiques de Mallarmé, [...] "la poétique mallarméenne tire de l'oubli ce qui manque aux choses pour le faire resplendir dans les mots". C'est aussi une poétique profondément négative dont les rares affirmations ne s'élèvent que du fond des "étangs léthéens"³ ».

II. II Proust

À partir de cette poétisation de l'oubli, ou de la « signification [...] poétologique de l'oubli⁴ », le XX^e siècle fera face au problème de l'oubli directement par l'écriture. L'exemple le plus important est représenté par la *Recherche du temps perdu*. « Récit de vocation⁵ », à savoir de l'écriture, la *Recherche* a été une tentative monstrueuse de « vaincre la mort et l'oubli⁶ » par le biais d'une écriture capable de rendre une mémoire totale d'un point de vue sensoriel, ce que Weinrich désigne comme la « mnémopoétique proustienne⁷ », à la fois « poésie et mémoire⁸ ». Cependant, Weinrich précise que « la mnémopoétique proustienne peut [...] être appelée une poétique de l'oubli aussi bien que du souvenir ; pour mieux dire encore, c'est une poétique du souvenir depuis les profondeurs de l'oubli⁹ ». En effet, il est difficile de définir uniquement cette œuvre comme un « monument littéraire qui [a] été érigé à la mémoire culturelle¹⁰ » aux dépens de l'oubli, car la *Recherche* a été aussi

¹ Nous citons ici *Avant-dire au « Traité du Verbe » de René Ghil*. Voir Stéphane Mallarmé, *Préfaces*, dans *Œuvres Complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 678.

² Weinrich reprend ici l'idée de Dragonetti : « Stéphane Mallarmé n'a pas écrit beaucoup de poèmes, mais certains d'entre eux, bien que souvent considérés comme "obscur" sont très près de la perfection esthétique. À propos ces poèmes, Roger Dragonetti écrit que "l'oubli est pour Mallarmé une condition essentielle de l'état poétique" » (Harald Weinrich, *Léthé*, *op. cit.*, p. 195).

³ *Ibid.*, p. 198.

⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁵ Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, *op. cit.*, p. 106.

⁶ Roland Barthes, *La Préparation du roman : Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2019, p. 367.

⁷ « Peut-on parler ici de mnémotechnie ? Ce n'est pas ainsi que je caractériserais le projet de Proust. [...] Si nous voulons décrire, sans trahir Proust, "l'édifice immense du souvenir" qui forme la base de ce cycle romanesque, il nous faut parler moins d'une mnémotechnie que d'une "mnémopoétique", dont les valences sont tout à fait autres. » (Harald Weinrich, *Léthé*, *op. cit.*, p. 207).

⁸ *Ibid.*, p. 205.

⁹ *Ibid.*, p. 210.

¹⁰ *Ibid.*, p. 205.

envisagée en tant que récit de l'oubli, c'est-à-dire de « l'inéluctabilité de l'oubli et [de] l'impossibilité de faire revivre le passé par le souvenir¹ ».

Au demeurant, même si c'est « l'expérience de la mémoire involontaire » qui est au centre de l'œuvre et qui accorde au narrateur la possibilité « d'oublier la mort », c'est justement le rapport entre oubli et écriture qui semble être également central dans la *Recherche* :

L'écriture – et le retour sur soi qu'elle permet à l'auteur – naît d'un double oubli : l'oubli de l'impression première ultérieurement retrouvée, mais aussi, dans l'instant où celle-ci revient, l'oubli provisoire de tout ce qui n'est pas elle et notamment de la période où elle était elle-même perdue et oubliée. Or ce temps intermédiaire, qui est pour le narrateur de la *Recherche* celui de la quête, de la préparation, est aussi celui où il ne cessait d'être partagé entre la peur de l'oubli, identifié à la mort, et celle du souvenir, identifié à la souffrance².

Cette lecture de Marc Augé met en lumière non seulement le paradoxe que la *Recherche* affiche à l'égard de l'oubli, mais aussi l'idée selon laquelle la conception proustienne de l'oubli est directement liée à l'écriture de ce phénomène, c'est-à-dire à l'écriture de ce qui a été oublié : « Car à l'être que nous avons le plus aimé nous ne sommes pas si fidèle qu'à nous-même, et nous l'oublions tôt ou tard pour pouvoir – puisque c'est un des traits de nous-même – recommencer d'aimer³ ».

II. III Aragon, Duras, Modiano, Blanchot

À la suite de Proust et de son œuvre monumentale, plusieurs écrivains ont pris le relais, en essayant non seulement d'unir écriture et oubli, mais aussi de traduire stylistiquement l'oubli, tout en montrant les multiples possibilités que la littérature engendre autour du paradoxe. Les exemples que nous allons prendre en compte nous permettent de comprendre la manière dont la pensée de l'oubli façonne l'écriture elle-même du phénomène.

Aragon par exemple, à la faveur d'une « métaphore typographique⁴ », mêle les tonalités opposées qui se réfèrent à l'oubli – le blanc et le noir – dans son roman *Blanche ou l'Oubli*, comme il l'anticipe dans l'épigraphe :

... Et dans le livre que tu lis
Je vois que les mots sur la page

¹ C'est l'opinion de A. Green, cité par Dominique Bourdin, *De l'oubli.*, *op. cit.*, p. 152.

² Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, *op. cit.*, p. 106-107.

³ Marcel Proust, *Le Temps Retrouvé. À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 487.

⁴ « À la fin d'un texte manuscrit ou imprimé, un *trait* ou un *point final* peut marquer l'endroit où la mémoire cède à l'emprise de l'oubli. Celui-ci se manifeste parfois dans le corps du texte, par un *blanc* – ce que l'on peut remplir par un effort d'imagination ou bien laisser tel quel, dans son caractère privatif et énigmatique. C'est en référence à cette métaphore typographique qu'Aragon a baptisé l'héroïne éponyme de son roman *Blanche ou l'Oubli* » (Harald Weinrich, *Léthé*, *op. cit.*, p. 17).

Sont les symboles de l'oubli¹.

Cependant, le projet majeur dont Aragon charge son roman s'inscrit dans une volonté de décrire le phénomène de l'oubli par le langage et par la forme romanesque. Ce projet envahit le roman d'Aragon, jusqu'à aboutir à une écriture paradoxale :

Je voudrais décrire l'oubli, n'importe comment mais l'oubli. Il n'y a rien dans ce monde autant dont j'aie peur, que de l'oubli. Ne plus savoir son chemin. Ne plus savoir où l'on allait. Ne plus savoir qui l'on voulait voir. Ne plus savoir son nom, son propre nom, qui l'on était, ²qui l'on est. Une machine à vide tournant. Des pas pour rien. Le sentiment éveillé du rêve. [...] Où suis-je et quand suis-je. L'oubli. D'où me vient-il, l'oubli, d'autrui ou de moi-même, d'où me vient-il ou ne suis-je pas la source de l'oubli ?

Dans une perspective différente, Marguerite Duras a souvent abordé la question de l'écriture de l'oubli et de l'impossibilité de l'écrire. Si dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* elle établit une différence importante entre « mémoire oublié³ » et « mémoire trouée⁴ » montrant la difficulté d'écrire ce qui a été oublié, elle met en évidence cette impossibilité dans *Hiroshima mon amour* : « Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est parler de l'impossibilité de parler d'HIROSHIMA⁵ ». Dans le scénario que Duras écrit pour le film d'Alain Resnais, c'est précisément la réflexion sur l'oubli qui joue un rôle majeur :

De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierai [...]⁶

Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierres. [...]

J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre du tout le pourquoi de se souvenir. Comme toi, j'ai oublié...⁷

De surcroît, le rôle de l'écriture, ou plutôt de la réécriture à partir d'un trou noir – autre métaphore de l'oubli –, est au cœur de son esthétique comme elle l'indique dans la préface de *La Douleur* :

¹ Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli* (1967), dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. Daniel Bougnoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 2012, p. 9.

² *Ibid.*, p. 517.

³ Voir la différence dans Catherine Delarue, « De la mémoire oubliée à la mémoire trouée... », *Analyse Freudienne Presse*, n. 21, 2014, p. 55-62.

⁴ *Ibid.*

⁵ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour : scénario et dialogues* (1960), dans *Œuvres complètes*, éd. Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2011, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

J'ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château.

Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.

Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce Journal. Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison ?

Je ne sais plus rien. [...]

La Douleur est une des choses les plus importantes de ma vie¹.

Suivant le goût pour l'effacement et la disparition du narrateur, Patrick Modiano donnera quelque temps après un autre aperçu de ce que « traduire l'oubli² » peut signifier dans son roman *Du plus loin de l'oubli*. Dans l'ambition de donner vie à un « univers d'ombres et de fantômes qui ne laissent pas de trace³ » et de donner la parole à un « je fantôme⁴ », Modiano met en jeu l'une des problématiques de cette typologie de discours, à savoir, l'insondabilité d'une instance énonciative oublieuse qui, parlant à la première personne, s'efface et perd son identité⁵ :

Eh bien voilà, il ne restait plus rien de toutes ces années. Et si le bonheur c'était l'ivresse passagère que j'éprouvais ce soir-là, alors, pour la première fois de mon existence, j'étais heureux. [...] Moi aussi, j'avais à peu près oublié tout de ma vie, au fur et à mesure et chaque fois que des pans entiers de celle-ci étaient tombés en poussière, j'éprouvais une sensation agréable de légèreté⁶.

Enfin, c'est *L'Attente, l'oubli* de Blanchot qui représente peut-être la tentative la plus extrême d'associer une théorisation de l'oubli à la narration. Par la mise en place d'une « phénoménologie du récit⁷ », d'un récit où l'instance énonciative cherche à « retrouver l'instant où l'instant a été oublié⁸ », Blanchot exploite, dans le sillage du Nouveau roman, les possibilités accordées par l'acte d'oublier et par le langage qui le soutient afin de rompre « les règles tyranniques de la diégèse⁹ » :

¹ Marguerite Duras, *La Douleur* (1985), dans *Œuvres complètes*, éd. Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 2014, p. 6.

² Sur la traduction stylistique de l'oubli chez Modiano, Parrocchia précise : « Si le "savoir des ombres" est une "connaissance qui ne se transmet et ne s'archive" il va de soi que la traduction de l'oubli s'oppose au monument mnémonique. Traduire l'oubli c'est donc traduire l'effacement, ou plutôt un non-lieu de fantômes, car l'oubli concerne tout ce qui entoure les non-personnes, les ombres. » (Daniel Parrocchia, *Ontologie fantôme, essai sur l'oeuvre de Patrick Modiano*, Paris, Encre Marine, 1996, p. 27).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ « Le narrateur, loin de chercher à récupérer tout ce qui a été perdu, insiste seulement sur l'ivresse de la fuite et le bonheur des détachements [...] Tout ce qui recommence peut, en principe, recommencer différemment, et l'auteur éprouve presque, dans certaines périodes de flottement, une sorte de jubilation à l'idée de perdre progressivement son identité », (*ibid.*, p. 46).

⁶ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli* (1995), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, p. 158 et sq.

⁷ Voir Maxime Decout, « Maurice Blanchot : une phénoménologie du récit », *Cahiers de Narratologie*, n. 22, 2012, mis en ligne le 20 juillet 2012, consulté le 16 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6572> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6572>

⁸ *Ibid.*

⁹ « Les textes de Blanchot perdent alors les codes de l'intrigue, les règles tyranniques de la diégèse, et refusent de s'assigner aux cadres inéluctables de l'incipit comme du dénouement. C'est le surplacé qui préside à leur mise en œuvre

L'événement qu'ils oublient : événement de l'oubli. Et ainsi, d'autant plus présent qu'oublié. Donnant l'oubli et se donnant oublié, mais n'étant pas oublié. Présence d'oubli et en l'oubli. Pouvoir d'oublier sans fin en l'événement qui s'oublie. Oubli sans possibilité d'oublier. Oubliant-oublié sans oubli¹.

En effet, Blanchot montre que la narration de l'oubli (d'un phénomène paradoxal tel que l'oubli) doit faire appel à la « discohérence », c'est-à-dire à un « assemblage de présences logiques irréductibles entre elles qui ouvre à une "cohérence contradictoire"² », donc à l'impossibilité et à l'instabilité de l'écriture. L'oubli devenant chez Blanchot espace « vide entre voir et dire³ », l'écrivain propose de cette manière une littérature vertigineuse qui, afin d'écrire le phénomène de l'oubli, bouleverse aussi bien les limites du langage que celles des formes textuelles.

Témoignant de la possibilité d'ouvrir des perspectives différentes par rapport au même phénomène, l'expérience littéraire autour de l'oubli démontre non seulement que chercher à dire et à écrire l'oubli a signifié saper les règles de l'écriture, mais aussi que cette pratique a souvent proposé une littérature à la fois impossible et porteuse de modernité. Ce qui fait écho, d'ailleurs, à la fameuse maxime barthienne : « La modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible⁴ ».

[...]. Une circularité obsessionnelle qui gravite autour du point aveugle qu'est l'instant dérobé. C'est pourquoi la diégèse se doit d'être liquidée. » (*ibid.*)

¹ Maurice Blanchot, *L'Attente, L'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1962, p. 110-111.

² Maxime Decout, « Maurice Blanchot : une phénoménologie du récit », art. cit.

³ Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli*, *op. cit.*, p. 104.

⁴ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture : suivi de Nouveaux essais critiques* (1953), Paris, Points, coll. « Essais », 2014, p. 32.

Chapitre III. Philippe Forest : écrivain de l'impossible et du paradoxe

Parmi les écrivains contemporains qui ont répondu à l'appel d'une « littérature impossible » invoquée par Barthes, nous trouvons Philippe Forest. D'ailleurs, si d'un côté les mots "impossible" et "paradoxal" sont des adjectifs indispensables pour envisager le phénomène de l'oubli, de l'autre côté ils sont à leur tour des mots clés pour comprendre l'œuvre d'un écrivain de l'envergure de Forest. Essayiste, théoricien du roman et de l'écriture du « je », critique littéraire, professeur universitaire, mais surtout romancier, Forest représente une voix significative dans le panorama littéraire contemporain, qu'il s'agisse de l'écriture romanesque, de la transmission culturelle ou de la réflexion littéraire. Auteur d'importants essais sur la littérature (comme *Le Roman, le je* ou *Le Roman, le réel*), avec un regard particulier sur la littérature japonaise (comme le témoignent *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise* ou *Haiku, etc. suivi de 43 secondes*), auteur de biographies de figures littéraires et artistiques (comme *Aragon* ou *Araki enfin. L'homme qui ne vécut que pour aimer*), il est également auteur de plusieurs romans, dont la parution commence en 1997 avec *L'Enfant éternel*. Mais l'importance de la production forestienne consiste non seulement dans la pluralité des textes, mais aussi dans l'ambition de son auteur de ne pas dissocier le contenu de ses textes de ses préoccupations formelles et la fiction romanesque de la réalité prétendue du discours critique.

III. I Une poétique de l'impossible

C'est en effet dans l'ambition de brouiller toutes les limites que s'insère sa production, où tout sujet est soumis à son écriture. Par exemple, ses textes ne se limitent pas au seul domaine littéraire, mais ils foisonnent de réflexions qui concernent d'autres arts, comme la photographie. Celle-ci a une place significative dans l'œuvre de Forest, comme le témoigne le roman *Sarinagara*, où l'auteur relate l'histoire du photographe du désastre de Nagasaki, ou sa biographie sur Araki Nobuyoshi. Comme le note Belin, cette réflexion n'est pas le résultat d'une simple étude sur la photographie, mais il s'agit plutôt d'une tentative d'exploiter le geste photographique afin de le soumettre à un projet poétique, en opérant un rapprochement ontologique entre photographie et écriture¹.

¹ « 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. Ce que ces textes donnent dès lors à lire, c'est moins un discours sur la photographie – il n'est pas sûr que Philippe Forest y prétende – qu'une mise en œuvre de certaines photographies, au sens où elles permettent à l'écriture 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 expérience artistique et l'authenticité du vécu), mais aussi de trouver un principe de génération et d'organisation. Autrement il s'agit moins de penser la photographie que d'en tirer ce qu'elle peut donner à penser, à écrire et à vivre. » (Olivier Belin, « Philippe Forest et la photographie : disparitions, révélations, dispositions » dans Aurélie Foglia, Anne-Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle

De même, dans les textes où Forest se penche sur le « shi-shôsetsu », genre intime de la littérature japonaise proche de « l'essai, du journal, de la confession¹ », Arribert-Narce voit une composante essentielle qui est au cœur tant du discours théorique du « roman du Je² » que de la poétique romanesque chez Forest, dont *Sarinagara* ferait office de témoignage³.

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas seulement le dialogue entre moyens d'expression artistiques différents qui sous-tend l'œuvre forestienne, mais aussi celui entre disciplines différentes⁴. En effet, l'écrivain mêle, aussi bien dans ses essais que dans ses romans, des considérations de nature littéraire à des sujets qui concernent la philosophie, la psychologie ou la physique quantique. Mais il faut considérer ces emprunts à d'autres champs d'études par rapport à un enjeu concernant l'écriture et la composante imaginative des textes de Forest. À ce propos, le rêve est l'un des garants principaux de cette unité discursive, car si dans les essais la « critique littéraire [devient] le récit dubitatif d'un rêve⁵ », le rêve a également un rôle important dans les romans de l'auteur : « *L'Enfant éternel* se termine par un rêve, *Sarinagara*, *Toute la nuit*, commencent par un rêve. *Le Chat de Schrödinger* est un rêve⁶ ». Par conséquent, qu'il s'agisse d'un essai où d'un roman, une voix unique, un seul fil rouge surgit dans une « prose poétique ne distinguant plus réalité, fantasmes et rêves⁷ », car comme l'affirme l'écrivain :

Tous mes romans, tous mes essais forment une seule et même série – à l'intérieur de laquelle se distinguent cependant des séquences qui se succèdent tout en entretenant des liens les unes avec les autres. Chaque nouveau livre reprend la matière des précédents. D'où l'insistance avec laquelle j'ai revendiqué depuis longtemps la notion de "reprise" au sens que Kierkegaard lui donne⁸.

Saliot, Laurent Zimmermann (dir.), *Philippe Forest : une vie à écrire*, Actes du colloque international Duke University & Universités de Paris 3, Paris 7 et Cergy-Pontoise, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2018, p. 220.

¹ Fabien Arribert-Narce, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », dans Aurélie Foglia, Anne-Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot, Laurent Zimmermann (dir.), *Philippe Forest : une vie à écrire*, op. cit., p. 156.

² « Philippe Forest propose de traduire "watakushi-shôsetsu" (souvent abrégé en shi-shôsetsu) par l'expression "roman du Je", ce qui correspond parfaitement à l'interprétation qu'il fait de ce genre littéraire essentiel à l'élaboration de sa propre poétique – et en particulier de sa théorie et poétique du roman. [...] De façon révélatrice, le shi-shôsetsu et les problématiques qu'il entraîne sont au cœur des deux essais que Philippe Forest a consacrés à Oé Kenzaburô et à Araki Nobuyoshi. » (*ibid.*, p. 151-152).

³ « Concernant plus spécifiquement le "watakushi-shôsetsu", [...] dans ce genre littéraire, "au fond, règne un lyrisme plus poétique que romanesque", ce qui ne manque pas de rappeler certains textes fictionnels de Philippe Forest, à commencer par *Sarinagara* » (*ibid.*, p. 157).

⁴ Sophie Jaussi, « D'une marge à l'autre : écrire au seuil de l'impossible », Aurélie Foglia, Anne-Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot, Laurent Zimmermann (dir.), *Philippe Forest : une vie à écrire*, op. cit., p. 45.

⁵ Marie-José Latour, « Passeur de rêve », dans Aurélie Foglia, Anne-Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot, Laurent Zimmermann (dir.), *Philippe Forest : une vie à écrire*, op. cit., p. 89.

⁶ Latour souligne aussi : « Cette confiance dans le rêve, récurrente tout au long de son œuvre, sera le fil qui me permettra de vous dire comment Philippe Forest rejoint Jacques Lacan dans le souhait de poser en termes différents la question du rapport entre psychanalyse et littérature, au point même où l'une et l'autre se préoccupent de répondre au réel. », (*ibid.* p. 83).

⁷ Fabien Arribert-Narce, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" », art. cit., p. 160.

⁸ « Entretien inédit avec Philippe Forest », dans Aurélie Foglia, Anne-Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot, Laurent Zimmermann (dir.), *Philippe Forest : une vie à écrire*, op. cit., p. 295.

Or, il ne faut pas concevoir cette « confusion » de genres et de sujets opérée par Forest au sens d'amalgame chaotique, ou de question strictement esthétique, mais comme une tentative délibérée de montrer l'indissociabilité entre aspect formel et contenu, à savoir comme une tentative de montrer les possibilités accordées par l'écriture dans un dialogue étroit entre réalité et fiction. En d'autres mots « il s'agit moins de confondre les genres que de les combiner à l'intérieur d'un texte qui, selon un principe de "mouvement perpétuel", assure la continuelle métamorphose de l'un et de l'autre¹ ». C'est à ce titre que Forest reprend le mot « confusion » lorsqu'il se réfère au désir d'Aragon de « pratiqu[er] tout éveillé la confusion de tous les genres » et à l'ambition finale de Barthes de trouver une forme qui puisse « convertir le discontinu de la notation, du fragment en ce quelque chose susceptible de se trouver versé au sein de la continuité restaurée de la grande forme romanesque héritée du passé » et qui « puisse répondre à "l'appel d'un nouveau sens" avec lequel "changer la vie" de qui lit, de qui écrit² » : c'est-à-dire afin de montrer la manière dont, dans la littérature, la question esthétique se lie à la question éthique de « penser l'énigme de la réalité³ ». Car « penser l'énigme de la réalité » est indissociable chez Forest d'un discours concernant l'impossibilité du réel, à savoir d'une « une expérience du réel comme impossible⁴ » : « J'ai toujours défendu l'idée qu'une œuvre littéraire se devait d'abord d'être gagée sur l'épreuve personnelle de l'impossible réel dont l'écrivain a fait lui-même l'expérience d'une façon ou d'une autre⁵ ».

Lors d'un entretien où il évoque un débat portant sur sa manière d'écrire entre fait et fiction, Forest parle précisément de « poétique de l'impossible⁶ » afin de caractériser sa production :

Dans la conférence vieille de vingt ans qui ouvre *Le Roman, le réel*, je faisais après d'autres un usage insistant de la notion de "réel" que j'opposais à celle de "réalité". Il s'agissait pour moi de marquer mes distances à l'égard du néo-naturalisme ambiant dont relevaient alors le plus souvent l'autofiction triomphante à laquelle on réduisait mes romans tout en montrant que ceux-ci devaient au contraire à une poétique de l'impossible issue des avant-gardes littéraires dont je me suis toujours réclamé mais à laquelle plus aucun romancier, à l'époque, ne se référait sérieusement⁷.

¹ Philippe Forest, « Ceci n'est pas un roman », *Revue italienne d'études françaises*, n. 9, 2019, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 12 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/4166> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.4166>

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Arribert-Narce souligne le rapprochement avec la phrase de Bataille, voir Fabien Arribert-Narce, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" » art cit., p. 154.

⁵ « Entretien inédit avec Philippe Forest », art. cit., p. 288.

⁶ *Ibid.*, p. 302.

⁷ *Ibid.*

En effet, la question de l'impossible est presque omniprésente dans sa production, tant au niveau de sa poétique romanesque que de sa théorie littéraire. Il suffit à ce titre de comparer deux passages contenus respectivement dans *Tous les enfants sauf un* :

Je continue de penser pourtant que la vraie littérature ne répare rien du désastre de vivre. Qu'elle est l'expression d'une fidélité insensée à l'impossible et qui ne transige jamais sur le non-sens qu'il lui revient de dire, vers lequel il lui faut sans fin retourner. Toute mon éthique tient dans cette conviction. Et d'elle dépend mon esthétique aussi – si je veux user de ces termes dont la grandiloquence fera légitimement sourire, rapportée à mes pauvres livres¹.

et dans *La Beauté du contresens* : « la littérature est toujours expérience de l'impossible, elle confronte l'individu avec les limites mêmes de toute signification pensable² ».

Ecrivain de l'impossible du réel, c'est alors au carrefour entre critique littéraire et fiction romanesque que, dans le sillage de Barthes ainsi que de Bataille, l'impossible chez Forest acquiert une valeur à la fois poétique et théorique³.

III. II Une poétique du paradoxe

À bien des égards, comme le met en lumière Jaussi, le parcours de Forest peut être défini non seulement « au seuil » ou « à la limite » (des genres, des disciplines, des arts), mais aussi « en marges » ou « en lisière⁴ ». Mais il s'agit moins chez Forest d'une « posture » au sens meizozien, que d'une manière de se rapporter au fait littéraire en pensant sa propre écriture, où un « ethos de modestie⁵ » se fait entendre tout au long de l'œuvre. En effet, qu'il s'agisse du rapport entre le rôle d'académicien et l'écriture, entre l'écriture romanesque et celle des essais, ou encore entre le traitement de la fiction et de la réalité, tout rapport chez Forest se veut nuancé et ambigu, ou bien paradoxal. Cependant, il ne faut pas seulement considérer le paradoxe chez Forest au sens d'« antinomie, [de] complexité contradictoire inhérente à la réalité de quelque chose⁶ », mais aussi au sens étymologique d'« opinion qui va à l'encontre de l'opinion communément admise, [...] qui contredit les idées reçues, l'opinion courante, les préjugés⁷ », à savoir au sens de ce qui se place à côté de la *doxa*.

¹ Philippe Forest (2007), *Tous les enfants sauf un*, Gallimard, coll. « Folio », 2008, p. 162.

² Philippe Forest, *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise (Allaphbed 1)*, Éd. Cécile Defaut, 2005, p. 14.

³ L'importance de Barthes et de Bataille pour Forest est soulignée à plusieurs reprises tout au long de sa production, voir à titre d'exemple Marie-José Latour, « Entretien avec Philippe Forest », *L'en-je lacanien*, n. 11, 2008, p. 181-200.

⁴ Sophie Jaussi, « D'une marge à l'autre : écrire au seuil de l'impossible » art cit., p. 45.

⁵ *Ibid.*, p. 45-46.

⁶ *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

⁷ *Ibid.*

D'ailleurs, une attitude envers le paradoxe se traduit d'abord dans la formation de Forest, car c'est l'écrivain lui-même qui le reconnaît :

Comme je suis devenu sur le tard professeur des universités, personne ne le croit. Mais en matière de littérature, je suis plutôt un autodidacte. Je n'ai pas suivi le cursus classique de la plupart de mes collègues. J'ai plutôt tendance à penser que ce fut une chance au fond. [...] Mais cela m'a protégé de la doxa dont beaucoup d'universitaires de mon âge – pas tous, bien sûr – sont souvent prisonniers¹.

En deuxième lieu, sa critique non érudite, fondée sur une « manière peu studieuse de considérer la littérature² », est un autre témoignage de cette attitude, ainsi que de sa méthode :

Telle est d'ailleurs la thèse sur laquelle reposent *La Beauté du contresens* ainsi que la plupart des essais que j'ai signés depuis et qui consiste, dans certaines limites, à ériger l'erreur et l'ignorance en principes de lecture et en instrument d'une méthode critique³.

Mais c'est surtout dans son refus d'une littérature consolatrice qui renie le deuil, que s'insèrent son opposition à l'opinion commune, son œuvre romanesque et sa théorie littéraire :

Je crois surtout – je veux croire peut-être – que l'expérience du deuil à laquelle je reste fidèle depuis le début et dont je traite d'une manière qui la rend irrécupérable au regard des fausses valeurs qui règnent dans le monde, continue à éloigner de mes livres le plus grand nombre des lecteurs, soucieux d'ouvrages plus distrayants et consolateurs⁴.

Comme la définit Snauwaert, il s'agit d'une littérature qui se veut « à contretemps⁵ », car chez Forest « 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 écœurante⁶ ».

Ainsi, l'écriture du paradoxe ou du "contresens" témoigne dans ses textes de la double ambition d'être à la fois à côté et en opposition à la *doxa*, ce qui est bien démontré par exemple dans le roman *Le Chat de Schrödinger*, où Forest se penche sur le paradoxe des univers parallèles et sur l'aporie de la théorie quantique du physicien, tout en montrant la composante d'imagination qui sous-tend le

¹ « Entretien inédit avec Philippe Forest », art. cit., p. 298.

² *Ibid.*, p. 299.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 301.

⁵ Voir Maïté Snauwaert, *Philippe Forest. La littérature à contretemps*, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2012.

⁶ « Entretien inédit avec Philippe Forest », art. cit., p. 293-294.

domaine scientifique¹. À ce titre, d'après le théoricien, la littérature ne vise pas à représenter la réalité mais, en utilisant ses mots, à raconter le « réalisme² », ou bien la « vérité » :

Cela fait longtemps que je pense indispensable d'accomplir un pas de plus en repensant sous le nom de "vérité" ce que j'avais autrefois approché sous celui de "réel". [...] L'idée de vérité – particulièrement en littérature – apparaît comme la plus dévaluée qui soit. On considère généralement qu'elle appartient au passé de la pensée. Je crois le contraire. Je suis convaincu que d'elle dépendent le présent et l'avenir de la littérature – s'il y a un présent, s'il doit y avoir un avenir. J'écris avec cette conviction et dans cette perspective³.

La littérature permettant d'écrire et d'accueillir le paradoxe, au sens où elle est à même de garder l'instabilité en son sein pour démonter toute idée reçue, est selon Forest susceptible de dévoiler la composante éphémère de toute vérité, tout en faisant office de « démonstration⁴ ». La littérature chez et pour Forest est paradoxale au sens où elle se révèle être une forme alternative et complémentaire du savoir reconnu, une manière parmi d'autres d'interpréter le monde. Car dans une « entreprise, qui par analogie, peut rejoindre celle dans laquelle, avec la même visée, s'engagent les philosophes, poètes et romanciers », c'est-à-dire dans l'entreprise de « penser l'énigme de la réalité » – donc de l'impossibilité –, « la littérature [...] autant, que la science, [...] a le monde pour objet et en propose une interprétation⁵ ».

Ainsi, dans cette poétique du paradoxe où s'instaure un dialogue entre réalité et fiction, la primauté sera-t-elle accordée au roman et surtout au « savoir sceptique » qu'accorde le roman, incarnant cette ambition impossible et paradoxale de garantir à la fois un regard critique, subjectif et fictif, proche cependant de la vérité :

Contrairement à la philosophie ou à la religion, le roman (comme métonymie de tout art) implique une désillusion. Si le roman paraît promettre parfois une leçon

¹ « *Le Chat de Schrödinger* n'est pas à proprement parler un roman scientifique, ni même un roman sur la science ou les scientifiques. Ce qui s'y joue, c'est une fascination sensible, exposée à l'égard de l'imagination scientifique, dans son opacité et ses résonances, dans ses attendus comme dans ses aboutissements. [...] Mais le point essentiel réside dans la reconnaissance de la dimension proprement fictionnelle de l'imagination scientifique, en tout cas quand il s'agit de découvertes fondamentales. Elle articule en effet l'innovation radicale de l'idée, au moment même de sa théorisation, les croyances ontologiques fondatrices qui permettent son surgissement, et la modification de paradigme qu'elle implique » (Hélène Baty-Deladande, « L'imagination scientifique : chat et autres figures », dans Aurélie Foglia, Anne-Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot, Laurent Zimmermann (dir.), *Philippe Forest : une vie à écrire, op. cit.*, p. 114).

² « Il me semble que tous mes romans racontent comment le réel fait retour un sein de la fiction. [...] Telle est la définition du réalisme que j'ai principalement exposée dans *Le Roman, le réel* et que j'ai préféré présenter comme un "réalisme". Car le "réel" dont le roman met en scène le retour n'est pas la "réalité" qui, seule, est susceptible d'une représentation à laquelle contribuent faits et fictions de la manière que je viens de dire » (« Entretien inédit avec Philippe Forest », art. cit., p. 291).

³ *Ibid.*, p. 302.

⁴ « En littérature comme en n'importe quel autre domaine, chacun doit refaire pour lui-même et en son nom propre la même démonstration. Elle le reconduit devant la vérité à laquelle l'appelle l'expérience partagée de l'impossible qui inexplicablement exige à chaque fois d'être dite », Philippe Forest, « Avant-propos », dans *Le Roman, le réel et autres essais (Allaphbed 3)*, Éd. Cécile Defaut, 2007, p. 16.

⁵ Philippe Forest, « Ceci n'est pas un roman », art. cit.

définitive, c'est seulement pour mieux affirmer un savoir sceptique, pour révéler que toute idée d'une vérité unique est mensongère. [...] Une sorte de *secret* préserve chaque vie de devoir dire sa vérité qui serait comme son impossible dernier mot. Et l'art du roman (que revendique génériquement *Sarinagara*) est de savoir précisément préserver ce secret, cette énigme – qui est le dernier mot du livre, mais en rien le dernier mot au sens d'un achèvement enfin atteint¹.

¹ Dominique Rabaté, « *Sarinagara* et la forme d'une vie », dans Aurélie Foglia, Anne-Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot, Laurent Zimmermann (dir.), *Philippe Forest : une vie à écrire*, op. cit., p. 141-142.

Chapitre IV. Fragments d'un discours oublié

Par la référence implicite aux *Fragments d'un discours amoureux*, nous n'avons pas l'ambition de faire allusion dans notre étude à un projet de réécriture du texte de Barthes de la part de Forest. Cependant, le titre que nous avons choisi nous semble bien résumer à la fois la méthode et la poétique romanesque de Forest, qui s'établissent dans une dialectique entre mémoire et oubli, entre art plastique et écriture. De plus, à la lumière de l'importance de la réécriture, qui doit être entendue en termes de « reprise » chez Forest, et aussi de l'importance de la méthode, de la pensée et de l'écriture de Barthes pour l'écrivain, un discours évoquant l'oubli dans l'œuvre de Forest se prête à un certain usage du fragment, englobant à la fois théorie et mise en œuvre.

IV. I Un discours oublié, ou une poétique de l'oubli

Qu'est-ce qu'un discours oublié ? Si un discours se définit comme « un développement oratoire sur un thème déterminé, conduit de manière méthodique¹ », un discours oublié peut être envisagé comme la traduction d'un savoir ou d'une mémoire lacunaires, caractérisés par des expressions telles que « je ne me rappelle pas », « je ne sais pas », ou « je ne sais plus ». Or, dans sa fameuse *Leçon*, par laquelle il inaugura la chaire de Sémiologie littéraire au Collège de France en 1977, Barthes renverse cette perspective, tout en posant les jalons de son futur travail de sémiologue. Dans une approche sémiologique qui se voudra « *apophatique* », « non en ce qu'elle nie le signe, mais en ce qu'elle nie qu'il soit possible de lui attribuer des caractères positifs, fixes, anhistoriques, acorporels, bref : scientifiques », le « texte », « l'index même du *dépouvoir* », fera l'objet majeur de l'étude de Barthes en raison de sa capacité inhérente de « fuir infiniment la parole grégaire (celle qui s'agrège)² » :

J'entreprends donc de me laisser porter par la force de toute vie vivante : l'oubli. Il est un âge où l'on enseigne ce que l'on sait ; mais il en vient ensuite un autre où l'on enseigne ce que l'on ne sait pas : cela s'appelle *chercher*. Vient peut-être maintenant l'âge d'une autre expérience : celle de *désapprendre*, de laisser travailler le remaniement imprévisible que l'oubli impose à la sédimentation des savoirs, des cultures, des croyances que l'on a traversées. Cette expérience a, je crois, un nom illustre et démodé, que j'oserai prendre ici sans complexe, au carrefour même de son étymologie : *Sapientia*³

¹ *TLFi* : *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

² Roland Barthes, *Leçon*, dans *Œuvres complètes (1977-1980)*, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, t. V, 2002, p. 441-442.

³ *Ibid.*, p. 446.

En phase avec une démarche nietzschéenne et si l'on veut socratique, l'oubli acquiert une valeur significative dans le cadre théorique et méthodique de Barthes, qui reste fidèle à une approche qui a marqué un tournant dans le rapport entre critique et vérité, entre critique et littérature. L'idée suivie par Barthes est que la littérature se rend capable de mobiliser les savoirs, de « travaill[er] dans les interstices de la science », car « elle met en scène le langage, au lieu, simplement, de l'utiliser, elle engrène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie : à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir, selon un discours qui n'est plus épistémologique, mais dramatique¹ ». Tant l'écriture que la méthode se veulent donc apophatiques chez Barthes, c'est-à-dire « actives dans leur négativité [...]. Elles dessinent alors, au moins pour ce qu'il en est de l'enseignement, une figure du Maître qui déjoue les images, qui se fait "fils", qui se dessaisit de toute mémoire au profit de la force de la vie vivante, "l'oubli"² ».

L'intérêt de cette réflexion relève dans le fait que c'est surtout dans cette perspective, à la fois entre une écriture et une méthode apophatiques, que nous pouvons comprendre d'un côté l'influence que Barthes exerce sur Forest, et de l'autre l'importance que l'oubli va prendre dans le parcours forestien, tant au niveau de sa méthode critique que de rédaction de ses romans. En effet, parmi les paradoxes qui se présentent dans le parcours forestien et les sujets qui, empruntés à d'autres disciplines, l'entourent, celui de l'oubli acquiert chez Forest une importance perceptible à plusieurs niveaux. De plus, nous savons que chez Forest le discours critique est indissociable de celui des romans, au sens où il ne faut pas considérer sa production comme un discontinu, mais plutôt comme une opération, ou un procédé d'écriture, où un domaine reprend l'autre en parallèle³. C'est pourquoi cette perspective nous permet de voir non seulement la manière dont critique et roman s'entremêlent chez Forest, mais aussi la façon dont ces deux domaines peuvent être envisagés au prisme de l'oubli, c'est-à-dire la façon dont l'oubli fait office d'union entre les deux.

D'abord, la critique « peu studieuse⁴ » à laquelle nous avons fait allusion dans le chapitre précédent, en plus de se placer à l'encontre de la *doxa*, comprend une composante liée à l'oubli :

Un problème se pose à moi : je retiens très mal les livres que je lis, particulièrement dans les romans, j'oublie toujours l'intrigue, les personnages. Je me construis une représentation mentale du livre en privilégiant certains de ses traits –

¹ *Ibid.*, p. 434.

² Éric Marty, « Présentation », dans *Œuvres complètes (1977-1980)*, éd. cit., p. 16.

³ « Mais idéalement lorsque les choses se passaient bien, il y avait vraiment pour moi un sentiment d'équilibre parce que c'est comme si deux lignes parallèles se développaient, la ligne des romans et la ligne des essais, avec toutes sortes de relations qui s'établissaient entre les deux puisque je prenais ce que j'avais écrit dans un essai pour nourrir le roman suivant ou inversement », Rencontre du 8 novembre 2018 avec Philippe Forest à l'Université Polytechnique des Hauts-de-France, à l'occasion de la parution de son roman *L'Oubli*. On trouve la transcription de cet entretien en ligne ici : <https://www.uphf.fr/CALHISTE/sites/default/files/pdf/philippe-forest-retranscription-rencontres-8-nov-2018.pdf>

⁴ « Entretien inédit avec Philippe Forest », art. cit., p. 299.

des scènes, des détails, des impressions. Cette représentation peut s'avérer très éloignée du livre. Je suis donc un lecteur peu fiable. J'ai essayé de justifier cette manière de lire, en me souciant peu du sens littéral, à partir de Proust et de ce qu'il dit du contresens dans son *Contre Sainte-Beuve*. Une telle manière de faire a des avantages et des inconvénients. En tant que romancier et essayiste, je me compose de la sorte une bibliothèque mentale très cohérente qui contient des ouvrages qui prennent sens par rapport à l'idée que je me fais de la littérature¹.

L'oubli se veut donc à la base de méthode critique de Philippe Forest, en tant que procédure intentionnelle de travail. De même, Forest parle d'oubli des lectures lorsqu'il fait référence à la manière de rédiger ses romans : « Et j'aimais bien cette idée de jeu, quand j'écris des livres je m'instruis souvent. Pour *Le Siècle des nuages* j'ai fait beaucoup de lectures sur l'histoire de l'aviation, pour *Le Chat de Schrödinger* j'ai lu des dizaines de livres sur la physique quantique. Le problème c'est que j'oublie tout et que ma culture ne s'étoffe pas pour autant² ».

Ce qui peut apparaître comme une opération naturelle, c'est-à-dire l'oubli, Forest l'assume alors en tant que principe fondateur de sa production, conformément à un projet qui vise à établir un parcours cohérent, capable d'accomplir un « voyage entre fiction et œuvre critique³ », proche à bien des égards de celui de Barthes :

Ce refus de la posture universitaire par le recours à la citation de mémoire est plus ambigu qu'il n'y paraît. En réalité, la citation sans référence ou de mémoire s'inscrit également dans une tradition littéraire. Mais c'est la modestie de la figure du lecteur qui l'emporte ici : tendance à l'oubli, refus de l'érudition voire goût pour le contresens sont les qualités paradoxales qui permettent au lecteur ignorant de passer à l'écriture⁴.

Or, afin de mieux comprendre le rôle que l'oubli joue tant dans la théorie littéraire que dans la poétique romanesque de Forest, il nous faut maintenant prendre en examen deux notions que l'écrivain théorise et pratique à la fois et qui évoquent implicitement l'oubli, à savoir la « reprise » et « l'hétérographie ».

Nous avons fait allusion au travail intertextuel qui s'opère dans l'œuvre de Forest. Blanchot et Bataille sont souvent présents dans ses textes, mais l'influence qui s'exerce sur Forest peut également être élargie aux expérimentations des avant-gardes, ainsi qu'à des écrivains tels qu'Aragon, Sollers, Faulkner ou Joyce⁵. Cependant, c'est le philosophe danois Søren Kierkegaard qui représente peut-être l'influence majeure de l'œuvre de Forest, surtout pour ce qui concerne sa notion de « reprise »,

¹ Laure Murat, *Relire*, Paris, Flammarion, 2015, p. 183 cité par Aude Leblond, « "À la littérature on n'échappe jamais" statut et usage des réminiscences intertextuels chez Philippe Forest », dans *Philippe Forest : une vie à écrire*, p. 253.

² Rencontre du 8 novembre 2018 avec Philippe Forest, art. cit.

³ Aude Leblond, « "À la littérature on n'échappe jamais" statut et usage des réminiscences intertextuels chez Philippe Forest », dans Aurélie Foglia, Anne-Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot, Laurent Zimmermann (dir.), *Philippe Forest : une vie à écrire*, op. cit., p. 246.

⁴ *Ibid.*, p. 252-253.

⁵ Voir José-Marie Latour « Entretien avec Philippe Forest », *L'en-je lacanien*, n. 16, 2011, p. 181-198.

et par ce que Forest le considère moins comme un philosophe que comme un véritable romancier¹. Cet emprunt devient pivotale dans son propre parcours d'écrivain, tant au niveau de théorie que de la méthode rédactionnelle :

Si la langue romanesque peut à son tour faire événement, c'est dans la stricte mesure où quelque chose de réel y serait repris (y ferait l'objet d'une "reprise"). "Reprise". Non pas "réminiscence" : révélation reconduisant nostalgiquement l'individu vers un passé censé contenir en lui la somme de toute signification. Encore moins "répétition" : extase en laquelle l'individu consent à l'ivresse destructrice d'un perpétuel devenir. "Reprise" au sens où Kierkegaard, bien sûr, dans un texte que son inintelligibilité totale rend interminablement fascinant, définit mystérieusement comme "un ressouvenir en avant"².

Quoiqu'apparemment référée à un travail mnémonique, la « reprise » chez Forest acquiert plutôt une nature paradoxale car, se plaçant entre souvenir (ressouvenir) et oubli, elle opère « contre le sentimentalisme nostalgique et régressif de la réminiscence [...]. Contre toute entreprise de rétablissement positif du sens³ ». La notion accueille la répétition – toujours nouvelle – d'un événement par lequel l'écrivain a fait « épreuve de l'impossible réel⁴ », mais cette dernière nécessite son effacement pour être dite encore un fois : « seul un nouveau livre me permettrait d'effacer les précédents et de laisser vivante l'expérience d'où ils étaient sortis [...] je voulais juste me délivrer de ma propre histoire en lui donnant la forme encore d'un autre livre – et ensuite d'un autre encore. Je ne saurais pas expliquer autrement l'évidence absurde de ce raisonnement qui avait fini par faire la forme même de ma pensée⁵ ». Ainsi, nous pouvons non seulement envisager la reprise en termes de répétition nouvelle d'un événement, mais comme une notion entourant la totalité de la pratique forestienne : « Mais la formule, dans son apparence même d'énigme, s'est imposée au point de se confondre avec l'essence même de ce quelque chose que mes romans ou mes essais demandaient à questionner⁶ ».

Quoi qu'il en soit, la « reprise », en raison de la composante d'oubli qui la définit, doit surtout être envisagée en tant que synonyme de réécriture chez Forest, à savoir dans le cadre d'un travail intertextuel s'opérant dans l'œuvre. D'abord, pour ce qui concerne ses propres textes : « Il me semble que les trois romans que j'ai écrits (*L'Enfant éternel*, *Toute la nuit*, *Sarinagara*) fiction de leur propre genèse, constituent comme le récit trois fois répété par un individu, d'un tel éveil au roman de sa

¹ « Afin d'éviter tous les malentendus accumulés qui en faussent la lecture, sans doute faudrait-il approcher Kierkegaard non comme le philosophe chrétien qu'il n'a jamais prétendu être mais bien comme l'écrivain dont toute son œuvre témoigne et proclame l'impressionnante grandeur » (Philippe Forest, « Éthique du roman I, II » dans, *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit. p. 266).

² Philippe Forest, « Les Neiges de demain », dans *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit., p. 297.

³ Philippe Forest, « Reprendre et revenir », dans *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit., p. 93.

⁴ Philippe Forest, « Éthique du roman I, II », op. cit., p. 282.

⁵ Philippe Forest, *Sarinagara*, (2004), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 219.

⁶ Philippe Forest, « Reprendre et revenir », op. cit., p. 92.

vie¹ ». Si la « reprise » ne cesse pas depuis *L'Enfant éternel*, la même opération est à l'œuvre dans trois autres romans, dont Forest avoue qu'ils représentent la répétition de la même histoire, ou bien leur reprise : « Tout en reposant toujours sur la même expérience, *Le chat de Schrodinger*, *Crue et L'oubli* forment sans doute une autre séquence. Ces trois romans, à mes yeux, relatent une histoire identique avec laquelle je crois en avoir terminé – la suite dont je ne sais rien, si suite il y a, dira si c'est le cas² ».

Forest applique le même procédé de « reprise » par rapport aux textes d'autres écrivains, dont les références deviennent moins des « réminiscences intertextuels³ » que des oublis intertextuels :

Ces effets de correction peuvent être rapportés à un phénomène plus large de floutage de la référence – si efficace que les références jouent presque plus comme des oublis que comme des souvenirs de lecture. Philippe Forest affirme en effet avoir écrit *L'Enfant éternel* sans bibliothèque, sans vérification, substituant ainsi un ethos désinvolte à un ethos universitaire, philologique, dont il refuserait de s'encombrer⁴.

Si « la mise en réseau intertextuel participe [...] à la mise à distance de l'écrivain⁵ », ce procédé fera alors écho à un projet plus grand, en phase avec le désir de « passer à l'écriture⁶ » : « Les réminiscences intertextuelles se présentent ainsi comme autant de souvenir effacés, qui imprègnent le style au point de rendre le sous-texte reconnaissable. Le pastiche cède ici la place à un phénomène plus diffus : *l'emprunt d'une langue littéraire*⁷ ».

Finalement, qu'il s'agisse donc de la réécriture d'un motif, de soi, ou des autres, la « reprise » chez Forest semble à bien des égards exprimer moins la mémoire que l'oubli, voire en devenir un synonyme :

J'ai tout oublié de ce que j'ai écrit. Je me rappelle tout ce que j'ai vécu. [...] Contrairement à tout ce que tout le monde croit les livres sont faits pour l'oubli, pour verser dans le grand rien inconsistant que leurs mots méritent. On écrit à seule fin d'effacer, de faire s'étendre encore davantage le vide où vont toutes les histoires et, quand tout s'est perdu, pour guetter le retour des formes qui veillent dans le blanc sans fond de la nuit⁸.

Au demeurant, parler de l'oubli lorsqu'il s'agit de définir la poétique de Forest peut sembler paradoxal par rapport à son idée de témoignage, étant donné que d'après l'écrivain « toute œuvre est

¹ Philippe Forest, « La vie est un roman : genèses du Je », dans *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit., p. 189-190.

² « Entretien inédit avec Philippe Forest », art. cit., p. 295.

³ Aude Leblond, « "À la littérature on n'échappe jamais" statut et usage des réminiscences intertextuels chez Philippe Forest », art. cit., p. 254.

⁴ *Ibid.*, p. 252.

⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁶ *Ibid.*, p. 253.

⁷ *Ibid.*, p. 254.

⁸ Philippe Forest, *Sarinagara*, op. cit., p. 332-333.

témoignage¹ ». Le mot « témoignage », largement utilisé pour tout discours concernant le rapport entre mémoire et littérature, a pris désormais une place considérable dans le domaine littéraire, surtout à la suite de l'ouvrage d'Agamben *Ce qui reste d'Auschwitz*². Mais c'est justement en termes paradoxaux qu'il faut entendre le témoignage, car d'après Forest : « il faut témoigner — et un tel devoir donne des droits ; mais témoigner est impossible (puisque c'est de l'impossible même qu'il s'agit au fond de témoigner)³ ». Ainsi, ce concept de témoignage met en jeu une autre notion clé de la théorie littéraire de Forest, à savoir « l'hétérographie⁴ ». Forest forge ce mot à la suite de la notion d'« hétérologie » chez Bataille et en particulier dans le cadre d'une théorisation du « Roman du Je », où l'écrivain opère une distinction entre « ego-littérature », « autofiction » et « hétérographie » :

L'"ego-littérature" relève du domaine des faits sur lesquels repose toute littérature et dont elle s'imagine être l'expression véridique alors que l'"autofiction" en fait apparaître la nature fictionnelle et comment les faits eux-mêmes n'existent que sous la forme que la fiction leur confère. Mais l'essentiel est ailleurs : du côté de ce que, reprenant Bataille, j'ai proposé d'appeler une "hétérographie" 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 vertige⁵.

À l'intérieur d'un discours où Forest assume « l'aporie » de « tout projet biographique », où l'écriture du « je » contribue à « le soustraire à une pensée de l'identité comme de l'altérité, à le dépsychologiser radicalement afin de ne plus voir en lui l'expression d'une personnalité mais l'expérience d'un impossible, d'un réel⁶ », une certaine analogie entre le réel, l'impossible et l'oubli surgit chez lui dans l'écriture et dans la poétique du témoignage. Car si le « réel » et « l'impossible » sont les fondements de la création romanesque, à la fois son origine et « son horizon⁷ », et si le roman doit témoigner de l'impossible, nous savons aussi d'après le roman *Crue* que c'est de « Quelque chose d'assez insensé.

¹ « Entretien inédit avec Philippe Forest », art. cit., p. 294.

² Forest lui-même s'exprime sur la notion de « témoignage » chez Agamben, en montrant l'enjeu qui existe entre écriture de la mémoire et écriture autobiographique, voir Philippe Forest, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », dans Emmanuel Boujou (dir.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002 (généré le 09 janvier 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/33158>>. ISBN : 9782753546226. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33158>

³ Gabriella Bosco, « Pour en finir avec le postmoderne en littérature. Entretien avec Philippe Forest », *Tumultes*, n.34, 2010, p. 211-221.

⁴ « L'"hétérographie" substitue à l'expression du "moi" (objet de l'"ego-littérature" comme de l'"autofiction") une écriture du Je par laquelle le sujet "revient" en raison d'une "expérience" du "réel" comme "impossible" » (Philippe Forest, « Ego-littérature, autofiction, hétérographie », dans *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit., p. 138).

⁵ « Entretien inédit avec Philippe Forest », art. cit., p. 291.

⁶ Philippe Forest, « Ego-littérature, autofiction, hétérographie », op. cit., p. 139.

⁷ « Procédant à la fois de l'affirmation du sens et de l'annulation de celui-ci, le roman s'assigne pour tâche contradictoire la représentation de l'irreprésentable. Il représente : il raconte (intrigue, personnages, thèmes), il montre (le monde dans sa présence concrète et figurable). Mais son horizon – d'où il procède, vers lequel il chemine – reste l'irreprésentable (le point impossible la part maudite où s'abîme la pensée, où se défait le sens) » (Philippe Forest, « Le Roman, le réel », art. cit., p. 45).

D'insensé come la vérité elle-même¹ », de « la portée [...] universelle² », que « chacun sait³ » dont il faut témoigner – dont le roman doit témoigner –, à savoir que « tout disparaî[tra]⁴ », que tout sera oublié :

Il y a eu déjà beaucoup de livres à traiter du temps qui détruit tout, du néant qui nivelle, du grand rien où tout finit. Il y en aura encore beaucoup d'autres. Ils s'entassent dans des bibliothèques où personne ne les lit. On ne leur reconnaît de signification que figurée. Quand c'est littéralement qu'ils s'expriment. On veut que la vérité soit toujours à venir, qu'elle reste à découvrir. Non, depuis les origines, elle a été révélée aux hommes. La vérité toute nue, toute crue [...] C'est juste que personne n'y prête jamais attention⁵.

Finalement, les deux notions d'« hétérographie » et de « reprise », bien qu'elles se réfèrent apparemment à un travail mnémonique opéré par Forest, se rejoignent au contraire dans le même projet d'effacement, de renoncement, de « sacrifice⁶ » auquel l'écrivain et son roman sont soumis : « Le paradoxe est là. Posséder un nom, un visage, une histoire. C'est à tout cela qu'écrivain, il s'agit au fond de renoncer. [...] Et pourtant quelque chose demande à être toujours repris⁷ ». En d'autres mots, si ces deux notions évoquent implicitement l'oubli, elles en évoquent aussi en creux son écriture.

Néanmoins, c'est dans ses romans que Forest se réfère directement à la question de l'oubli, tout en proposant à nouveau les notions qu'il théorise. En effet, comme le note Brophy, tous les textes romanesques de Forest commencent sous le signe de la répétition du motif de la « perte », du « vertige de la perte⁸ ». Ainsi, un rapport strict entre oubli et écriture s'instaure dans l'œuvre forestienne, l'écriture devenant en un certain sens la traduction de l'oubli, ce dernier étant le synonyme de l'écriture. Mais il ne s'agit pas d'écrire pour oublier chez Forest, au sens d'une écriture thérapeutique ou cathartique selon les termes classiques⁹. Au contraire : « Dire que j'avais écrit ma vie pour pouvoir

¹ Philippe Forest, *Crue* (2016), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017, p. 281.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 227.

⁴ *Ibid.*, p. 178.

⁵ *Ibid.*, p. 280.

⁶ À propos du « sacrifice » Forest affirme : « le roman vrai, dans la fidélité à l'expérience dont il naît, se donne comme le lieu d'un interminable sacrifice qui ne vient pas rétablir l'ordre défait du monde mais scandaleusement réveiller un désastre devenant à son tour expérience de vérité et de beauté », (Philippe Forest, « Reprendre et revenir », *op. cit.*, p. 98).

⁷ Philippe Forest, « Dix propositions pour en finir avec l'autofiction », dans *Le Roman, le réel et autres essais*, *op. cit.*, p. 198.

⁸ « En effet, une fois initié au vertige de la perte, l'être ne vit guère autre chose et c'est cette répétition-là qui déclenche, certes, chaque nouveau récit : décès prématuré de la fille, chute mortelle du père, disparition de la mère, perte tout hypothétique du chat sans compter tous les autres livres du deuil et de la désolation consultés, médités, rêvés, et à leur tour érigés en moteurs de relance de l'écriture ». À la liste que Brophy rédige, nous pouvons aussi ajouter le mot qui sera perdu au début du roman *L'Oubli* et qui déclenche, là aussi, le récit. (Michael Brophy, « Le mot de la fin refusé : écriture du deuil chez Philippe Forest », dans Aurelie Foglia, Anne-Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Salot, Laurent Zimmermann (dir.), *Philippe Forest : une vie à écrire*, *op. cit.*, p. 62).

⁹ « Toute la grande culture repose ainsi sur l'évidente mythologie du salut qui envisage l'expérience esthétique comme victoire sur l'irrémissible, sur l'irrédimable, guérison et pardon. Contestant le principe même de la poétique

l'oublier prêterait à confusion. Non, j'avais écrit afin de faire s'étendre sur mon existence l'oubli au cœur duquel se conserverait mon souvenir le plus vif¹ ». Car si l'on écrit pour « conserver vive la vérité d'avoir aimé² », nous savons aussi d'après *Sarinagara* qu'on écrit pour « méditer l'oubli³ » : « Il me semble cependant qu'écrire fut, au cours de ces dernières années, ma manière à moi de méditer l'oubli, de le laisser s'étendre afin de conserver interminablement vivante en lui la mémoire d'aimer. Je crois avoir compris ceci, seulement ceci : survivre est l'épreuve de l'énigme⁴ ». Nous pouvons trouver l'explication de cette « méditation » dans *Le Roman, le réel, et autres essais*, qui fait office à bien des égards de traduction de la poétique de l'auteur :

Le protocole de l'expérience romanesque peut être décrit en ces termes : un trou s'ouvre (précipice, cicatrice) dont la nature menaçante force le discours à reconstituer du sens qui vienne suturer, combler, recouvrir l'espace de cette béance et, parce qu'il constitue l'une des formes de la parole vraie, le roman se situe aux abords de ce trou ouvert pour en faire un objet constant de méditation autour et à partir duquel élaborer une fiction où vont se trouver mis en scène les effets du non-sens résonnant en échos dans l'univers des significations⁵.

Nous voyons surgir dans ces phrases un contresens par rapport à ce que la mémoire est censée faire, car c'est l'oubli qui devient à la fois, et paradoxalement, une manière de survivre et de faire survivre. Dans le roman *Sarinagara*, l'accusation portée contre le récit de mémoire qui prétendrait conserver la vérité et témoigner du désastre, – ce qui le rend proche plutôt de la spectacularisation –, éclaire ce que l'écrivain met en cause dans ses textes :

Et puis vient la mémoire qui bâtit ses monuments sur les fosses [...]. On s'est mis à rassembler les vestiges comme on l'aurait fait de reliques, à collecter les témoignages, récupérant toutes les miettes de la mort pour servir au spectacle d'une épopée édifiante. Il n'y a rien à redire à tout cela sinon que l'impensable insiste précisément là où la frayeur humaine fabrique ses fictions consolantes⁶.

Ainsi, le paradoxe que Forest met en évidence dans ses romans vise non seulement à faire allusion à la manière mensongère dont la mémoire, en inventant, travaille (comme l'affirmait déjà Freud : « le souvenir est l'interprétation d'impressions passées en fonction des circonstances présentes⁷ »), mais aussi à montrer la manière dont la vérité – ou ce qui est prétendu en être le porteur – peut être fiction :

aristotélicienne, peu nombreux ont été les écrivains (Nietzsche, Artaud, Brecht) à tenter de penser le théâtre (et par extension : le texte littéraire) comme autre chose qu'un espace thérapeutique : comme le lieu de cruauté, d'extase, de désensorcellement » (Philippe Forest, « Le Roman entre irrédimable et irrémisssible », dans *Le Roman, le réel et autres essais*, *op. cit.*, p. 229).

¹ Philippe Forest, *Sarinagara*, *op. cit.*, p. 322.

² Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, *op. cit.*, p. 122.

³ Philippe Forest, *Sarinagara*, *op. cit.*, p. 345.

⁴ *Ibid.*

⁵ Philippe Forest, « Le Roman entre irrédimable et irrémisssible », *op. cit.*, p. 224.

⁶ Philippe Forest, *Sarinagara*, *op. cit.*, p. 316.

⁷ Voir Jean-Yves et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, *op. cit.*, p. 57.

« seule la fiction peut faire apparaître le caractère de fiction de toute vérité¹ ». Le paradoxe vise à montrer donc la tâche et le devoir auxquels le roman doit répondre, en « accéd[ant] à un hors-temps, [...] "le temps pur", qui se manifeste mieux par l'art que par la mémoire² » :

Telle est, une fois encore, la grande leçon shakespearienne qui fait de l'univers une vaste scène où chacun – et tout particulièrement le romancier – devient le comédien de soi-même, jouant tour à tour tous les rôles du répertoire – spectre ou géant, maquereau et cocu – mais n'interprétant jamais que la seule tragédie de son existence : un conte de Faulkner s'en souviendra – raconté par un idiot, plein de bruit et de fureur, et ne signifiant rien. Si la vie est un roman, si nous sommes bien tissés de l'étoffe de nos rêves qu'entoure un grand sommeil, alors seul le roman saura dire la vie, en faire apparaître la trame de la fiction sous les faux-semblants de la réalité même³.

La question qui se pose en creux dans les textes de Forest est donc la suivante : si la mémoire relève d'un travail d'imagination, de souvenirs que la psychologie nomme des « souvenirs-écrans », rendant de la sorte la mémoire – ou bien la mnémotechnie – un « art fondamentalement plastique⁴ », qu'est-ce que l'oubli ? Si la mémoire agit par images – par « images agissantes⁵ » –, par quoi l'oubli agit-il sinon par un effacement qui ouvre sur le réel, en d'autres mots sur la vérité ? :

Dans la dialectique de la mémoire et de l'oubli, il faut raconter encore comme pour refaire le vide et laisser advenir le déjà-là. Il faut écrire pour effacer, trouver une forme qui n'épuise rien. Ce paradoxe est d'essence mélancolique : il faut écrire pour 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. Il faut encore un livre pour retrouver toujours plus inentamé ce qui n'aurait donc été jamais raconté⁶.

Le roman étant capable de « parle[r] les images⁷ », il sera à même de traduire la langue de l'oubli, tout comme la langue des rêves (que l'on oublie), « pour [laquelle] ne sont pas appropriés les mots

¹ Philippe Forest, « Le Roman entre irrédimable et irrémissible », *op. cit.*, p. 225.

² « Entretien avec Philippe Forest », *L'en-je lacanien*, art. cit., 2011.

³ Philippe Forest, « Le roman et la vie : le réalisme, même », dans *Le Roman, le réel et autres essais*, *op. cit.*, p. 85.

⁴ « La mnémotechnie antique, on s'en souvient, était un art du concret et du visible. Ses règles exigeaient que tout objet abstrait soit rendu concret et que tout objet concret, ou concrétisé, soit traduit en images. À ce titre, la mnémotechnie est un art fondamentalement plastique ; autrement dit, imagination et mémoire ne sont dans cette perspective que les deux aspects d'une seule et même chose » (Harald Weinrich, *Léthé*, *op. cit.*, p. 190).

⁵ « Les maîtres anciens de *l'ars memoriae* nous ont en outre appris que le plus solides et durables des contenus mnésiques sont les images qui heurtent nos affects et soumettent l'âme à une stimulation émotionnelle. Les traités d'art mnésique les appellent *imagines agentes*, ce que l'on peut traduire par "images agissantes". [...] Or les *imagines agentes* ont un exact pendant dans la théorie freudienne, à ceci près qu'elles y favorisent non pas la mémoire, mais l'oubli » (*ibid.*).

⁶ Dominique Rabaté, « *Sarinagara* et la forme d'une vie », art. cit., p. 135-136.

⁷ Avant de terminer le roman *Sarinagara*, Forest affirmait : « Le roman parle les images. *L'Enfant éternel* et *Toute la nuit* peuvent être envisagés comme des petites machines destinées à ne pas renoncer à certaines images, à ne pas les laisser mortes (par définition, toute image est morte) mais à en faire les éléments repris d'un récit reconduisant vers elles à la façon d'un mouvement perpétuel mû par le balancier constant d'un désir. La poésie, la photographie viennent contribuer imaginativement à cette entreprise. Elles peuvent figurer ce répertoire d'images dont le roman a la charge et qu'il lui appartient de ne pas abandonner au silence. [...] Si je parviens à le conduire à son terme, le roman auquel je travaille en ce moment (*Sarinagara*) devrait me conduire à nouveau sur cette même voie : reprendre mon récit et revenir avec lui vers mon rêve le plus vrai » (Philippe Forest, « Reprendre et revenir », art. cit., p. 106-107).

dont le jour se sert¹». En d'autres mots, il s'agira de parler l'oubli par le biais d'« une langue étrangère² », que c'est à la littérature de parler, à savoir la langue du roman :

Car le contresens suppose une langue commune à l'intérieur de laquelle un mot prend la place d'un autre, une nouvelle image s'insinue là où disparaît la précédente et, de texte en texte, de livre en livre, de langue en langue, la parole se met à errer merveilleusement, à divaguer en quête de ce quelque chose qui lui manque, qu'elle ne trouvera pas, mais qui l'oblige à rester perpétuellement mobile, active. En un mot : vivante.³

Finalement, le roman étant de la sorte capable de mettre en cause le récit de mémoire et sa parole de vérité, il se veut chez Forest moins le porteur d'une parole que d'une « contre-parole » : « Ainsi que l'affirmait un poète, il s'agit encore et toujours d'une chose et d'une seule : "parler contre les paroles". Parler contre elles afin de résister à la fiction consolatrice et mensongère où se dilue et se dissout la vérité de l'irréductible⁴ ».

Au demeurant, c'est par ce chemin que Forest s'insère dans le dialogue interdisciplinaire sur l'oubli et dans l'écriture de l'oubli, comme de son impossibilité. Tout associant l'oubli à un discours à la fois pratique et théorique sur la littérature et le roman, et à un discours entre les arts, il montre la nécessité et l'importance de la littérature dans le débat des savoirs concernant l'oubli, où le roman se donne pour tâche de démonter les idées reçues, de « fuir infiniment la parole grégaire⁵ » comme l'affirmait déjà Barthes dans sa *Leçon*. Nous voyons donc se mêler les poétiques du paradoxe, de l'impossible et de l'oubli à l'intérieure du parcours labyrinthique de l'écriture forestienne, c'est-à-dire de ce qui vise à accomplir le devoir de « répondre à l'appel que le réel adresse à chacun de nous⁶ » : « Parce qu'il est épreuve de l'impossible réel, parole de fidélité témoignant de ce vertige par lequel l'individu accède au visage vrai d'une expérience irréductible à toute conversion dans le langage falsificateur de systèmes et des doctrines, le roman engage car il enseigne une vérité qui vaut au-delà de lui et concerne chacun⁷ ».

Une perspective ultérieure, celle du fragment, nous aidera à mieux comprendre la manière dont Forest traite de l'oubli, ainsi que sa mise en œuvre.

¹ Philippe Forest, *Crue*, op. cit., p. 272.

² C'est Forest qui cite dans son essai *La Beauté du contresens* la fameuse phrase du *Contre Sainte-Beuve* (« Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot, chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux ») dont il s'est inspiré pour la rédaction de l'essai, voir Philippe Forest, *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, op. cit., p. 11.

³ *Ibid.*, p. 14-15

⁴ Philippe Forest, « Le Roman entre irrédimable et irrémisissable », art. cit., p. 227.

⁵ Roland Barthes, *Leçon*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 442.

⁶ Philippe Forest, « Le Roman, le réel », dans *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit., p. 54

⁷ Philippe Forest, « Éthique du roman I, II », op. cit., p. 282.

IV. II Le fragment, le reste

Qu'est-ce qu'un fragment ? Défini comme un « morceau d'une chose qui a été brisée, déchirée », donc comme un « élément d'un ensemble¹ », le fragment se caractérise surtout par sa nature réduite, par rapport à une totalité beaucoup plus vaste dont il fait partie. En dehors de cette évidence, si l'on envisage le fragment dans le cadre d'un discours, donc d'un discours fragmentaire, celui-ci peut traduire de manière négative un manque – en l'occurrence de connaissance et de savoir –, voire une incapacité à dire et à parler. Or, dans le fameux *Fragments d'un discours amoureux* où Barthes assume « une méthode "dramatique", qui renonce aux exemples et repose sur la seule action du langage premier² », où il se donne pour tâche de « ne pas réduire l'amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt [de] faire entendre ce qu'il y a dans sa voix d'inactuel, c'est-à-dire d'intraitable³ » et de tirer de cette sorte de discours « l'innocence de son imaginaire, indifférent aux bons usages du savoir⁴ », c'est justement par fragments qu'il aspire à satisfaire à son propos. De plus, si par cette méthode Barthes marque un tournant dans la réflexion sur le langage et sur le sujet amoureux, l'importance du geste de fragmenter est proposée de nouveau dans la *Leçon inaugurale* au Collège de France :

Car ce qui peut être oppressif dans un enseignement, ce n'est pas finalement le savoir ou la culture qu'il véhicule, ce sont les formes discursives à travers lesquelles on les propose. Puisque cet enseignement a pour objet, comme j'ai essayé de le suggérer, le discours pris dans la fatalité de son pouvoir, la méthode ne peut réellement porter que sur les moyens propres à déjouer, à déprendre, ou tout au moins à alléger ce pouvoir. Et je me persuade de plus en plus, soit en écrivant, soit en enseignant, que l'opération fondamentale de cette méthode de déprise, c'est, si l'on écrit, la fragmentation, et, si l'on expose, la digression, ou pour le dire d'un mot précieusement ambigu : l'*excursion*⁵.

En phase avec la démarche apophasique qui soutient sa sémiologie, Barthes fait du caractère lacunaire du discours fragmentaire et du fragment une véritable démarche épistémologique soutenant sa « méthode de déprise ».

Cette conception du fragment, ainsi que sa valeur, a un écho tant dans la méthode critique que dans la poétique romanesque de Philippe Forest. D'abord, l'importance de la fragmentation est au cœur de sa démarche critique, car chez Forest cette opération fait délibérément office de

¹ TLFi : *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 29.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ Roland Barthes, *Leçon*, éd. cit., p. 444.

« démonstration », conformément à un discours critique qui vise à mettre en cause l'autorité de la *doxa* :

Dans le cas des essais, c'est d'autant plus précieux que cela vient fragmenter la démonstration critique ou théorique et permet de développer cette démonstration en cassant un peu la rhétorique à laquelle nous français sommes habitués parce qu'on nous a appris à faire des dissertations à l'école. Et pour moi cela a été très salubre quand j'ai commencé à écrire mes propres essais parce que justement cette fragmentation me protégeait de toute cette rhétorique scolaire. Cette manière de fragmenter le discours critique me prémunissait contre la rhétorique académique qu'on nous enseignait et qui devenait comme une seconde nature¹.

Quand Forest parle de « fragmentation », il fait référence à la manière rédactionnelle qui sous-tend ses textes : c'est-à-dire à sa façon de morceler en petits chapitres, courts paragraphes, ou phrases brèves son discours. Mais les phrases brèves par exemple, à l'allure apparemment laconique, acquièrent moins le statut d'un discours catégorique, donc d'un apophtegme ou d'un aphorisme, que celui de son revers : c'est-à-dire d'un discours bâti sur des phrases ambivalentes et contradictoires qui sous-tendent le paradoxe et l'ambiguïté en leur sein, ce qui est souligné de surcroît par des formules récurrentes telles que "peut-être", "ou bien", "ou mieux". D'ailleurs, la « fragilité du bricolage² » qui résulte de cette opération – et qui n'est pas sans rapport avec « l'oisiveté du bricoleur³ » telle que la définit Barthes –, reproduit la voix d'un « ethos de modestie⁴ », d'une « méconnaissance savante et exigeante⁵ » qui s'exprime par paradoxes tout au long de ses textes. Ainsi, cette méthode ne manque-t-elle pas d'englober aussi le travail intertextuel que Forest opère, tant dans ses essais :

Ce dernier (moi-même, donc) n'assemble que des fragments théoriques empruntés à d'autres qu'en vue de leur donner une cohérence assez systématique et synthétique pour définir, illustrer et justifier sa conception propre du roman. Loin de prétendre à l'objectivité ou (moins encore) à la scientificité, la parole critique relève évidemment d'une fiction qui vise à fonder après coup la conviction personnelle dont elle procède et à laquelle elle prétend pourtant aboutir⁶.

¹ Rencontre du 8 novembre 2018 avec Philippe Forest, art. cit.

² « L'autre facette de ce dispositif solidement défini, tel qu'il a été décrit plus haut, ce serait donc la fragilité d'un bricolage, sensible dans les reformulations, les hésitations ou les propositions d'équivalence entre les fragments, qui se substituent à la suite logique de la démonstration ou au parcours initiatique du récit », voir Hélène Baty-Deladande, « L'imagination scientifique : chats et d'autres figures », art. cit., p. 217.

³ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 369.

⁴ Sophie Jaussi, « D'une marge à l'autre : écrire au seuil de l'impossible » art. cit., p. 45-46.

⁵ Fabien Arribert-Narce, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », art. cit., p. 149.

⁶ Philippe Forest, « Avant-propos », art. cit., p. 14-15.

que dans ses romans : « Il a fallu un certain temps pour que tous ces récits s'ajustent dans ma tête et que je comprenne le sens que formaient ces fragments de roman. Kobayashi Issa, Natsume Sôseki, Yosuke Yamahata : trois fois une seule histoire, bien sûr, et toujours la même¹ ».

Mais, si le fragment est le témoin privilégié de cette conjonction entre fiction et parole critique, et qu'il puisse aussi bien témoigner d'un manque de connaissance et d'un savoir lacunaire, d'une incapacité à dire, voire d'un oubli – par définition fragmentaires –, il ne manque pas alors de se rapporter à la poétique de l'oubli qui est en jeu dans l'œuvre de Forest et qui fait l'objet d'un procédé d'écriture "cohérent". Le discours oublieux auquel nous avons fait allusion sera nécessairement construit de et par des fragments, tout comme le discours qui est censé reproduire la langue et l'univers des rêves, qui se veut « nécessairement lacunaire² » :

Le rêve ne nous parvient que par le récit, nécessairement lacunaire, que l'on peut en faire. Raconter un rêve c'est faire l'épreuve de ne pas y arriver, éprouvant ce qui, dans la langue, résiste à sa mise en mots et objecte tant à la grammaire qu'à la syntaxe. [...] Le romancier partage avec l'analysant l'exigence même de cette narration, l'exigence d'une certaine cohérence, qui, dans le cas du rêve, signera son échec obligé. C'est dire, déjà, la proximité du rêve avec le réel, l'impossible à dire³.

La construction fragmentaire est à l'œuvre dans les romans de Forest, comme le remarque Baty-Deladande à propos des « béances⁴ » qui se présentent dans *Le Chat de Schrödinger* :

Béance entre la tentative de tenir un discours sur la vie, et d'enregistrer le cours de la vie, dans son intermittence et ses apories. L'écriture du *Chat de Schrödinger* est singulière, délibérément fragmentée en îlots, à l'intérieur de chapitres soigneusement titrés, comme autant de traces, de possibles mêmes du roman. Le flux de l'écriture est ainsi contrarié par une scansion très nette, qui définit de micro-événements de parole, de pensée ou d'écriture⁵.

En se référant à *Sarinagara*, Rabaté suit lui aussi cette perspective :

Sarinagara manifeste quelque chose d'irréremédiablement bloqué, de déjà joué et de déjà arrivé, qu'il faut pourtant retrouver et raconter encore pour en maintenir l'improbable force de surgissement présent. Ce quelque chose, par sa nature même, exige ainsi une certaine fragmentation du récit, une disruption de la continuité temporelle et narrative. Car cet événement doit se répéter, ne peut être unique. De là vient sans doute que *Sarinagara* se compose de trois histoires, toutes racontées en courts chapitres, des trois vies d'Issa, de Sôseki et de Yôsuke Yamahata⁶.

¹ Philippe Forest, *Sarinagara*, *op. cit.*, p. 221.

² Marie-José Latour, « Passeur de rêve », *art. cit.*, p. 82.

³ *Ibid.*

⁴ Hélène Baty-Deladande, « L'imagination scientifique : chats et d'autres figures », *art. cit.*, p. 126.

⁵ *Ibid.*

⁶ Dominique Rabaté, « *Sarinagara* et la forme d'une vie », *art. cit.*, p. 133.

Ainsi, les deux exemples nous montrent que la méthode fragmentaire chez Forest s'insère dans un discours plus large concernant le roman et son écriture : c'est-à-dire dans une « logique créatrice [...] "épisodique" » qui vise à accomplir un « projet littéraire » qui consiste en la « dissolution du "Je" vers l'universel » pour parvenir à un « "roman de Tous" ¹ ». Par cet usage du fragment, nous pouvons apercevoir « l'universalisme de Philippe Forest qui voit dans l'expression de cette pointe du singulier la condition même d'une parole collective et de la dissolution de l'illusion d'un "moi" (littéraire) auto-centré et se suffisant à lui-même, d'un "moi" se croyant être une fine *en soi*²», ou bien la vision universaliste « de la condition humaine et [...] de l'expérience littéraire³ » chez Forest. Car, d'après l'écrivain, l'expérience littéraire « tient à ce qu'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 réel⁴ ».

À ce titre, c'est à la lumière de la notion de « reste » que nous pouvons estimer l'importance du fragment chez Forest, dans le cadre d'un projet romanesque qui repose sur un rapport constant entre image et récit. D'après l'écrivain, le « reste » est synonyme de « réel », c'est-à-dire du « cadavre⁵ » « qui demeure une fois qu'a été accompli le calcul du savoir, ce dont cette opération ne rend pas compte, ce dont elle ne vient pas à bout : le donné "hétérogène" que ne dissout pas en elle la langue du travail, de l'utile, de la signification. [...] "Là où l'impossible sévit, toute explication se dérobe"⁶ ». Forest reprend donc la figure du « reste » dans *Les Neiges de demain*, tout en créant un lien entre reste, image et fragment. En s'appuyant sur l'exemple de l'écrivain japonais Mishima, Forest affirme :

Personne ne choisit les images de sa vie. Pourtant, laissées en apparence derrière soi (à la façon de stèles, des souvenirs), c'est en réalité devant soi que ces images tracent également comme un chemin de signes. [...] Des fragments intelligibles d'énigme ouvrent ainsi une sorte de voie lumineuse au milieu du néant. [...] L'image, Mishima l'exprime magistralement, est un reste, un fragment, un débris, un déchet : un morceau insignifiant de verroterie brillant faussement sous le soleil. On croit avoir abandonné derrière soi, le long du chemin, cette collection oubliée de

¹ Arribert-Narce ajoute : « On peut voir dans cette tendance une ultime affinité avec la littérature japonaise qui a, d'après Corinne Atlan, "un penchant à préférer la juxtaposition au déroulement d'un récit, la description du détail (l'instant, le fragment) à celle de l'ensemble (les péripéties d'une intrigue)" » (Fabien Arribert-Narce, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », art. cit., p. 163).

² *Ibid.*

³ Philippe Forest, *Haikus, etc. suivi de 43 secondes (Allaphbed 4)*, Éd. Cécile Defaut, 2008, p. 23.

⁴ *Ibid.*

⁵ « C'est le "réel" en vérité, sous des figures diverses, qui est l'"obscène". Étymologiquement : l'augure mauvais, la prophétie sombre, ayant partie liée avec la mort. Le cadavre, aussi est un "reste". Non pas celui, falsifié, avec lequel joue le spectacle télévisuel, qu'on exhibe sans y croire aux actualités, pas davantage celui que trafique la société dans son effroi puéril de la mort, son puritanisme hystérique à l'endroit de celle-ci. Je parle du cadavre vrai, celui de la personne aimée dans le moment insoutenable de la perte » (Philippe Forest, « Le Roman, le réel », *op. cit.*, p. 49).

⁶ Forest cite ici Bataille, voir *ibid.*, p. 50.

souvenirs. Mais se réfléchissant étrangement dans le temps, ces éclats minuscules se retrouvent devant soi et définissent la route nouvelle qui, inexorablement, conduit vers demain¹.

Or, comme c'est au roman de garder du « réel » son « caractère déchirant de "reste"² », l'intention de Forest est de montrer que c'est seulement par le roman que l'on pourra non pas assembler des fragments, mais leur donner un sens et une cohérence, en d'autres mots donner une voix aux images et « convertir le discontinu de la notation, du fragment en ce quelque chose susceptible de se trouver versé au sein de la continuité restaurée de la grande forme romanesque héritée du passé³ » :

J'ai lu tardivement ce que Barthes avait écrit de la photographie. 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, photographique ou poétique – afin d'en faire la matière d'un récit dont la continuité accueille les éclats dispersés et miroitants du vrai. [...] la fiction romanesque s'en vient prendre en charge le fait photographique afin de faire entendre son silence essentiel sous la forme duquel le réel nous interpelle. Le protocole poétique d'un livre comme *Sarinagara* repose entièrement sur une pareille conception⁴.

C'est pourquoi, tout comme le haïku dans la littérature japonaise ou la poésie dans *Vita Nova* de Dante, le fragment ne pourra acquérir sa véritable valeur que par sa présence dans le roman, car « les poèmes n'existent souvent qu'en raison des récits où ils prennent place⁵ ». L'ambition est de pouvoir créer un roman qui, construit par fragments, soit lisible dans n'importe quel sens, entendu à la fois comme direction et comme signification :

Utopiquement (et quoique le temps de la lecture y réintroduise une sorte de linéarité), le roman, si son équilibre intime est trouvé, devient une sorte d'univers à l'intérieur duquel tout se met à exister simultanément de telle manière que l'ensemble des pages écrites puisse être parcouru dans toutes les directions à la fois, puisse être habité en même temps en n'importe lequel des lieux qui le composent⁶.

Ainsi, si un discours fragmentaire traduit l'incapacité à dire le réel (le fragment, le reste), ainsi que l'impossibilité de témoigner de l'impossible (l'oubli), ce sera au roman de prendre en charge ce témoignage, cette langue, justement par le biais de fragments d'un discours oublié, et d'ouvrir de cette manière, grâce à l'oubli et à « l'expérience paradoxale qu'il procure [...], des univers parallèles autour de moi parallèles⁷ ».

¹ Philippe Forest, « Les Neiges de demain », *op. cit.*, 293.

² Philippe Forest, « Le Roman, le réel », *op. cit.*, p. 49.

³ Philippe Forest, « Ceci n'est pas un roman », art. cit.

⁴ Philippe Forest, « Les Neiges de demain », *op. cit.*, p. 297.

⁵ Philippe Forest, *Sarinagara*, *op. cit.*, p. 57.

⁶ Philippe Forest, « Les Neiges de demain », *op. cit.*, p. 295.

⁷ Geneviève Henrot Sostero, « Marcel Proust et Philippe Forest, ombres portées ? », dans Aurélie Foglia, Anne-Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot, Laurent Zimmermann (dir.), *Philippe Forest : une vie à écrire*, *op. cit.*, p. 212.

Enfin, étant donné que dans *Petit éloge du pathos* Forest fait explicitement référence au *Dictionnaire des idées reçues*, projet où les copistes flaubertiens, c'est-à-dire Bouvard et Pécuchet, assument le propos de recueillir de manière paradoxale toutes les opinions courantes autour d'un sujet, et que le but de Forest également de recueillir les préjugés afin d'en montrer le caractère paradoxal, ou mieux de montrer que les « préjugés d'hier sont [...] les paradoxes d'aujourd'hui¹ », nous nous accordons sur la possibilité de penser qu'à l'égard du dictionnaire « théoriqu[e], invisibl[e], ficti[f]² » qui sous-tend ses romans, le mot oubli, tout comme le mot « pathos », prend à tous les effets sa place dans le discours fragmentaire de Forest³.

Ainsi, dans la prochaine étape il s'agira de voir la manière dont Forest met en œuvre ses propos, en prenant l'exemple d'un récit de fiction où, dans un chemin labyrinthique qui met en cause à la fois écriture et lecture, ses poétiques de l'impossible, du paradoxe, de l'oubli, du fragment, dialoguent autour d'un ouvrage qui vise à s'exprimer sur le phénomène qui lui donne son titre : à savoir *L'Oubli*.

¹ « Selon une proposition énoncée par Proust, les paradoxes d'hier sont les préjugés d'aujourd'hui. Comme toutes les bonnes formules, la précédente se laisse renverser sans rien perdre de sa force d'interpellation et de vérité. Les préjugés d'hier sont devenus les paradoxes d'aujourd'hui. Ou du moins : ils peuvent le devenir » (Philippe Forest, « Éthique du roman I, II », art. cit. p. 261.)

² « Je me propose d'ouvrir à la lettre P le *Dictionnaire des idées reçues* qui accompagne (théoriquement, invisiblement, fictivement) mes romans. J'y trouve l'article "Pathos". Je lis : "PATHOS" : Tonner contre, s'insurger. Déclarer avec un air hautain que la vraie littérature l'ignore. Féliciter un auteur d'avoir su, dans son roman, éviter l'écueil du pathos. Écrire: c'est un beau livre, grave. Ajouter aussitôt : mais sans pathos » (Philippe Forest, « Petit éloge du pathos », dans *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit., p. 212.)

³ Quoique subtil, un lien semble surgir entre la poétique de l'oubli chez Forest et les *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes, surtout par rapport à la construction en forme de dictionnaire que les *Fragments* suivent et à la référence de Barthes à Bouvard et Pécuchet : « Le *discursus* amoureux n'est pas dialectique ; il tourne comme un calendrier perpétuel, une encyclopédie de la culture affective (dans l'amoureux, quelque chose de Bouvard et Pécuchet) » (Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, éd. cit., p. 32).

Chapitre V. *L'Oubli*

La lecture de l'ouvrage *L'Oubli* que nous proposons se veut proche d'une perspective telle que la propose Bayard, c'est-à-dire d'une tentative de voir ce que la littérature peut, le cas échéant, apporter à l'étude psychologique et à ce qui en fait normalement l'objet, en l'occurrence ici le phénomène de l'oubli¹. D'ailleurs, c'est Bayard qui, par une métaphore très efficace et par une référence à une autre discipline, c'est-à-dire l'astronomie, affirme que les « trous noirs ne sont pas directement appréhendables et visibles à l'œil nu », mais qu'ils « se laissent deviner par les effets qu'ils produisent sur les autres planètes² ». En d'autres mots, il s'agit de voir la manière dont la littérature, et en l'occurrence le roman, peut à la fois s'exprimer sur un phénomène paradoxal tel que l'oubli et l'exprimer en le traduisant à la fois au niveau discursif, linguistique et fictif.

V. I Le texte

Sous la forme d'une œuvre mise en abyme – qui met en scène sa propre fabrication³ –, mais aussi d'une « œuvre-maquette⁴ » – « qui donne sa propre expérimentation⁵ » –, Forest brouille les dynamiques de la métafiction par une narration apparemment contradictoire : un narrateur relate l'aventure existentielle et psychologique qu'un matin la perte d'un mot avait entamée⁶. Une fois le mot trouvé – ou plutôt le nom de la personne qu'il désignait –, il décide de mettre sur papier sa propre expérience, mais le texte qui en découle est un roman ayant pour héros un homme qui habite une île isolée sur l'océan. Parallèle à ce récit, un homme – que l'on découvre être seulement à la fin le héros de cette histoire fictive – relate son expérience, ses rencontres et ses réflexions pendant ses vacances sur une île⁷. Ce héros, avant de quitter l'île, révèle le contenu d'un livre qu'il avait acheté, portant

¹ « Si en elle est apport d'idées, d'images et de propositions, la littérature n'a pas seulement cette fonction positive à sa disposition. Ou plutôt, elle peut exercer autrement cette fonction en s'en prenant, dans le même temps, aux théorisations en cours, ce qu'elle avance n'ayant de sens qu'à l'horizon de ce qu'elle permet de contester dans le discours théorique. C'est ce que l'on pourrait appeler un mouvement de *déthéorisation*. La puissance d'interprétation de la psychanalyse est aussi par certains côtés, une marque de faiblesse, puisque la particularité de chaque œuvre risque d'être perdue dans un discours trop général, susceptible de convenir à toutes. Non que ce discours soit plus réducteur qu'un autre, mais parce qu'une approche psychologique devrait avoir pour visée de mettre en valeur ce qui est irréductible et inimitable » (Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013, p. 145-146). Pour ce qui concerne la méthode assumée par la critique psychanalytique de la littérature nous renvoyons surtout à Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, à Paul-Laurent Assoun, *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipses, 1996 et à Francesco Orlando, *Lecture freudienne de "Phèdre"*, trad. par Danièle et Thomas Aron, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

² Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 145.

³ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 400.

⁴ *Ibid.*, p. 401.

⁵ *Ibid.*

⁶ Pour des raisons de clarté dans notre étude, nous allons désormais nommer "E" le narrateur des chapitres impairs.

⁷ Pareillement, l'instance énonciative des chapitres pairs sera indiquée par "L".

justement sur l'histoire personnelle de l'écrivain à la recherche du mot perdu. Comme nous le comprenons, les deux histoires sont bien loin d'être étanches. La relation en miroir qui s'instaure entre les deux trouble, par conséquent, la façon dont nous pouvons les interpréter. De cette ambiguïté, de ce paradoxe, à savoir d'être le récit d'un seul narrateur (E) et de deux à la fois (E et L), un discours concernant l'oubli surgit, tout en relevant de lui : un discours qui met cependant en cause le rapport dialectique entre mémoire et oubli, sens et non-sens, image et récit, vérité et fiction. Le texte de Forest abordant plusieurs questions à l'intérieur de cette démarche retorse, il s'agit moins dans *L'Oubli* d'un simple jeu d'écriture ou d'une tentative d'écriture automatique de mémoire vaguement surréaliste, que d'une véritable tentative de traduire le paradoxe de l'oubli par la forme romanesque.

V. II Un récit de l'hypomnésie : le discours oublieux

Dans son fameux récit *Funes ou la mémoire*, Borges met en lumière ce qui peut être défini comme le drame de la mémoire. En effet, Funes étant à même de tout se rappeler, de tout garder à l'esprit, évoque et incarne le drame et le chaos d'une « mémoire hypertrophiée¹ ». Car le prodige mnémonique de Funes, le rendant à même de conserver des détails insignifiants et inutiles (« Il connaissait les formes des nuages austraux de l'aube du trente avril mil huit cent quatre-vingt-deux² »), le rend en réalité incapable de penser (« Penser c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire³ »), faisant de la sorte devenir son hypermnésie une forme d'amnésie, en l'occurrence de la vie.

C'est à partir de ce récit que nous pouvons envisager le texte de Forest presque comme son envers, c'est-à-dire en tant que véritable récit de l'hypomnésie. D'abord, la citation qui apparaît en exergue du roman – la seule composante intertextuelle qui sera pourvue du nom de son auteur dans ce discours oublieux –, provient d'un texte de Borges qui fait partie des *Fictions* et qui s'intitule *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*. La citation donne déjà un aperçu du projet de Forest : « omettre *toujours* un mot [...] est peut-être la façon la plus démonstrative de l'indiquer⁴ ». Car si d'après l'écrivain « un roman ne saurait être complet s'il ne s'interroge sur le geste même qui le rend possible et dont il

¹ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., p. 82.

² Jorge Louis Borges *Fictions*, (1965 et 1960), trad. P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 82.

⁴ Philippe Forest, *L'Oubli*, op. cit., p. 9. Désormais, les références à l'ouvrage *L'Oubli* de Philippe Forest seront indiquées par la page placée dans le corpus du texte.

naît¹ », l'auteur confie entièrement à cet ouvrage la réflexion sur sa propre naissance : c'est-à-dire celle de la disparition d'un mot.

Un matin, un mot m'a manqué.

C'est ainsi que tout a commencé.

Un mot.

Mais lequel, je ne sais pas (p. 11)².

Nous savons que le fait d'oublier un mot est un indicateur, selon la psychanalyse, d'un acte manqué témoignant d'une tentative agissant au niveau inconscient de refouler un événement pénible et désagréable. Si Freud bâtit sa théorie de l'oubli justement sur l'oubli d'un mot, cet oubli est non seulement le pivot autour duquel tourne le roman de Forest, mais aussi le facteur qui va déterminer le discours qui mène la recherche du mot.

Quoi qu'il en soit, l'oubli est généralement considéré comme un phénomène relevant du domaine de la passivité, car il met le sujet qui le frappe dans la condition de ne pas parvenir à maîtriser la totalité des contenus mnésiques. Ainsi, traduire l'oubli au niveau discursif signifie formuler un discours qui relève de la non-maîtrise – ou bien de la déprise –, ce qui représente justement le discours articulé par E et qui met en évidence son ignorance et sa passivité :

Je pourrais compter les histoires dont je parle sur les doigts de mes deux mains.
Combien au juste ? je ne me rappelle pas. Disons : pas précisément. Ou bien : je ne sais plus. Lesquelles ? J'ai oublié aussi. Du moins je préfère le penser. Tout ce que je peux dire, c'est qu'il y en a eu trop.

Encore trop.

On ne choisit pas (p. 12).

Les premières pages pourraient déjà donner une idée de ce caractère fragmentaire du discours oublieux que nous avons avancée plus haut. Car si la phrase brève et contradictoire traduit une mémoire lacunaire et un non-savoir, mis en évidence par des expressions telles que « je ne sais pas », « je ne sais plus », « je ne me rappelle pas » (p. 11-12), cette lacune est soulignée par les trous ou les béances qui donnent au roman l'apparence d'une construction par fragments, et qui traduisent une forme d'ignorance, une incapacité à dire et à se rappeler en raison du vide laissé par l'oubli.

¹ Philippe Forest, « Avant-Propos », dans *La Nouvelle Revue Française*, n. 598, 2011, p. 7-20, cité par Gabriella Bosco, « Philippe Forest et la tierce forme, ou bien le roman (auto)critique », *Revue italienne d'études françaises*, n. 8, 2018, mis en ligne le 15 novembre 2018, consulté le 02 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/2054>

² Désormais, les références à l'ouvrage *L'Oubli* de Philippe Forest seront indiquées par la page placée dans le corpus du texte.

De surcroît, ne pas posséder de mémoire signifie aussi ne pas posséder « d'identité¹ » et cette perte est traduite dans l'anonymat qui caractérise le roman. Nous entendons par anonymat l'usage dans le roman des pronoms personnels comme les seuls moyens pour indiquer des personnages dépourvus de noms. En particulier, c'est le « je » anonyme et ambigu qui, représentant l'instance énonciative tout au long du récit, va être le sujet d'un vertige identitaire relevant toujours de la perte de mémoire et qui va éprouver de la sorte une expérience de l'altérité : « chacun a fait ce genre d'expérience, cela vous donne le sentiment absurde qu'existe comme une sorte d'univers parallèle qui, par une porte dérobée, communique invisiblement avec notre monde et à l'intérieur duquel, comiquement, tout disparaît comme sous l'action d'un esprit malin » (p. 17).

L'anonymat est aussi présent dans les citations qui parsèment le texte. Celles-ci se présentent là aussi comme des « oublis de lecture » tels que nous les avons présentés plus haut et, mettant en évidence une sorte d'ignorance de la part de qui les cite, prennent leur place dans le discours oublieux : « même si j'avais oublié d'où elles venaient, je me souvenais de ces phrases, moi qui ai peu de mémoire pour toute les choses et particulièrement pour celles que j'ai lues » (p. 32). D'ailleurs, qu'il s'agisse par exemple de Mallarmé (« On dit : une fleur ! Et la fleur est là. Même si, en même temps, elle disparaît pour ne plus exister que sous la forme du mot qui vient prendre sa place. "L'absente de tout bouquet", dit un poète » p. 27), ou de Musset (« Cette nuit dont parle un vieux poète et qui contient, dit-il, les deux grands secrets du bonheur » p. 241) les références intertextuelles ne sont accompagnées que de l'expression vague (« un poète ») relevant du domaine de l'incertitude qu'est l'oubli.

V. III L'autorité de la mémoire

Tout au long du roman nous entendons un discours de E qui, sous le couvert d'un éthos de modestie et de la passivité face à l'oubli qui l'a frappé, met en réalité en cause et en doute l'autorité de la mémoire et de ses études dans le chemin qu'il prend afin de rechercher le mot perdu. Dès le début, la capacité de se rappeler fait défaut par rapport à la possibilité de retrouver le mot, surtout en raison de la nature mensongère et fictive des « faux souvenirs que la mémoire fabrique afin de combler les vides qu'elle abrite » (p. 38)². Devenue une sorte d'obsession qui le persuade d'être sujet à une

¹ « Il n'y a pas lieu de distinguer mémoire et identité tant les deux notions sont liées. Il ne peut y avoir d'identité sans mémoire (sommées de souvenirs et d'oubli) car seule cette faculté permet la conscience de soi dans la durée », Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire, op. cit.*, p. 119.

² Cette idée de la nature fictive de la mémoire fait entendre son écho tout au long du texte : « Du coup des vieux souvenirs me revenaient. Dont, bien entendu, je ne pouvais aucunement garantir l'authenticité. Il s'agissait aussi bien de pures inventions devant leur existence à l'adulte que j'étais devenu et qui les avait peut-être fabriquées de toute pièces » (ibid., p. 84).

maladie, E fait appel aux modèles et aux méthodes existantes concernant la mémoire afin d'accomplir sa recherche. D'abord, il s'adonne à une analyse « synoptique » (p. 80) et comparée des dictionnaires linguistiques, mais le langage changeant et s'alternant entre des « mots tombés en désuétude » et des mots « nouvellement nés » (p. 87), il se déclare « incapable de distinguer ceux qu[il] avai[t] oubliés de ceux qu[il] n'avai[t] jamais sus» (*ibid.*). Convaincu que ce n'est qu'en retrouvant la cause de ce mal qu'il retrouvera le mot, grâce à une encyclopédie médicale E comprend alors qu'il est sujet à une maladie appelée « aphasia léthologique », mais il souligne : « donner aux choses un nom savant ne suffisait pas à les expliquer. [...] Toute définition tirée du dictionnaire médical avait assez l'inutile valeur d'une tautologie» (p. 108-109). Pareillement, le recours à la « littérature scientifique » n'a que pour résultat d'amplifier l'ignorance dans laquelle l'oubli le conduit, car « plus [il] lisai[t], moins [il] comprenai[t]. Tombant sur des mots, en nombre toujours croissant, dont la signification [lui] était inconnue » (*ibid.*). Cependant, s'il comprend par le savoir psychanalytique qu'il est sujet à une sorte de refoulement volontaire et si la prise en question d'un médecin et d'un psychiatre s'avère un échec, tout cela n'est qu'un prétexte pour questionner les capacités de l'autorité médicale de le soigner, vu que son « diagnostic » ou bien son « opinion » n'ont pour résultat que celui de le « guér[ir] des espoirs imbéciles qu[il] avai[t] placés en lui » (p. 118).

Au fur et à mesure qu'il mène sa recherche, son obsession augmente au point qu'il croit que son mal « concernait toute l'époque, toute l'espèce » (p. 136), mais bien qu'il avoue la bêtise de son idée universaliste, la certitude de sa supposition l'amène à construire une sorte de théorie générale de l'appauvrissement de la langue sur la base de son expérience personnelle de la perte d'un mot. Car si on perd le mot on perd ce qu'il désigne et la perte d'un langage implique la perte du monde entier : « le sens était en train de désertir le monde [...] Telle était la raison pour laquelle le langage se dérobaît, découvrant un vide idiot qui menaçait de tout engloutir et d'avalier l'univers » (p. 138). Convaincu que cette idée représente « la grande crise de la culture contemporaine », le narrateur recourt alors aux essais de sciences humaines (« essais signés de journaliste, de sociologues, de philosophes de la même espèce ») en espérant y retrouver un soutien à ses propres suppositions. Mais ces ouvrages se limitant à octroyer « des interprétations différentes », sont incapables de fournir des remèdes : « car ces ouvrages se contentaient généralement de manifester, avec superbe, à quel point leurs auteurs échappaient seuls au désastre qu'ils décrivaient. [...] écrits comme ils l'étaient dans la même et pauvre prose dont ils dénonçaient l'hégémonie avec une véhémence affectée » (p. 141-142). Devenu désormais un « paria » (p. 146) de cette société où parler est un « tohu-bohu » (p. 143) inhumain, un « brouhaha unanime » (p. 145) destiné à faire disparaître le langage par un constant remplacement des mots, le narrateur se retire dans son intériorité, en comprenant la folie de son propos théorique, incapable d'expliquer, lui-aussi, le phénomène duquel il est sujet.

Quoiqu'elle soit implicite, la comparaison entre mémoire volontaire et mémoire involontaire ne se soustrait pas à cette démarche opérée par tentatives. Si d'un côté il choisit de « visiter [s]on passé » ou « les moments de son existence », et que ces derniers ne donnent du passé « qu'une contrefaçon – morte et incomplète », de l'autre la référence à la mémoire involontaire n'est qu'une prise en compte de la capacité inverse que l'oubli accorde : « Parfois, venus d'on ne sait où, des souvenirs surgissaient pourtant sans que j'y sois pour rien. Ils se manifestaient à mon insu. [...] Moins je cherchais à me souvenir mieux je me rappelais. [...] Paradoxalement, je ne réussissais à le retrouver que si j'y renonçais. Je devais m'abandonner à l'oubli afin de triompher de lui » (p. 165-166). Ainsi, l'oubli commence à entourer complètement "l'aventure" du narrateur, jusqu'à susciter chez lui une expérience de la dépersonnalisation : « le labyrinthe intérieur dans les méandres duquel j'errais me paraissait moins douteux que le monde au sein duquel continuait à jouer son rôle ce "quelqu'un" qui me ressemblait et que parfois les autres prenaient encore pour moi » (p. 167). C'est à ce point qu'à la recherche d'une méthode sur laquelle s'appuyer, il fait appel – cette fois explicitement –, à la mnémotechnie et à la composante plastique qui la sous-tend¹ :

Comment se souvenir ? Cherchant une réponse à cette question, j'étais tombé un peu par hasard sur un vieux traité qui portait sur ce phénomène qui racontait comment d'éminents penseurs dont le nom ne me disait rien lui avaient apporté une sorte de solution dans le passé. Il y était question de toutes les antiques recettes que, sous le nom d'"ars memoriae", l'ingéniosité des hommes avait autrefois inventée à cette fin. [...] Elles reposaient toutes sur un principe semblable qui, afin de les conserver, consistait à disposer ses souvenirs dans l'espace, les associant mentalement à tel ou tel site auquel accrocher l'image psychique qui leur correspondait (p. 168-169).

Néanmoins, étant donné que « [s]on intention n'était pas de conserver les souvenirs dont [il] disposai[t] mais de retrouver ceux [qu'il] avai[t] égarés » (p. 170), E affirme que par cette méthode, relevant à la fois de l'espace et du temps, le temps se transforme à son tour en une sorte d'oubli, tout en devenant « une masse amorphe et indistincte à l'intérieure de laquelle ne [lui] restait le souvenir d'aucun événement précis [qu'il] aurai[t] vécu et qui aurait valu la peine [qu'il se] rappelle » (p. 184). De plus, c'est en constituant au fur et à mesure l'espace (c'est-à-dire « les pièces ») qu'il parcourt ce « palais de la mémoire » (p. 186-187). Même s'il en obtient des images du passé ce sont un espace labyrinthique et un temps parcourable « dans toutes les directions à la fois » (p. 188) qui surgissent. C'est pourquoi les souvenirs qui ressortent font seulement grandir au fur et à mesure un labyrinthe

¹ À propos des études concernant la mnémotechnie et de leur prise en compte pour la rédaction de cet ouvrage, Forest souligne : « J'ai lu il y a trente ans le livre de Frances Yates qui s'appelle *Les Arts de Mémoire*, et c'est un livre qui a compté aussi dans l'avant-garde des années soixante parce qu'à l'époque de *Tel Quel* les écrivains ont pris appui sur ce livre-là pour construire certains romans comme H. Ma connaissance est très superficielle mais pour moi ça avait un sens parce que ça résonnait avec une figure imaginaire tout à fait important à mes yeux qui est la figure du labyrinthe » (« Rencontre du 8 novembre 2018 avec Philippe Forest », art. cit.)

mental que le narrateur est « incapable de [...] parcourir tout entier » (« Aussi absurde que cela puisse paraître : mieux je me rappelais et moins je me rappelais, [...] plus je me rappelais ce que j'avais oublié, plus je réalisais à quel point j'avais oublié tout le reste » p. 191). Étant donné que les images se multiplient à l'infini « comme si le temps s'était réfléchi dans un miroir brisé », le souvenir d'enfance qui lui revient à l'esprit quand il s'était perdu dans « la maison de verre » et auquel il associe le conseil de sa mère donné à ce moment afin de « trouver la sortie », s'inscrit évidemment en faux contre la méthode plastique de la mnémotechnie et contre la nature fictive de la mémoire : « toujours aller dans la direction où cessaient les reflets, où manquaient les images, [...] où [...] l'œil ne voyait rien » (p. 192-193).

Néanmoins, une fois mise en cause l'autorité mnésique et tout ce qui, par le biais de la mémoire, pourrait ramener au mot perdu, nous assistons à un passage par le rêve, qui semble favoriser chez le narrateur la possibilité de se rappeler : « tout mon passé me revenait. Non pas sous la forme exacte des souvenirs. Mais en songe. Je veux dire : à la manière de ces petites histoires absurdes qui naissent d'elles-mêmes au sein du sommeil » (p. 210). Cependant, la mémoire qui résulte au réveil se veut elle aussi mensongère, car si « ce qu'on se rappelle, on l'invente » et si « la langue de la nuit » on l'ignore – donc on l'oublie –, le récit du rêve se veut, par sa propre nature, intraduisible : « Le récit d'un rêve traduit avec les mots du jour ce qui fut écrit dans la langue de la nuit. Or il n'est pas de traduction possible. Parce que la langue de la nuit, tout le monde l'ignore. Et que manquent à chacun les mots dont il use le jour » (p. 213). Devenant à la fois spectateur et acteur dans un sommeil qui seul permet de « découvrir la suite de l'histoire » (p. 215) et comprenant finalement que ce n'est pas un mot mais « un nom » (p. 216) qu'il avait égaré dans son sommeil, E présente ce qui peut être défini comme le résultat final de cette « étrange aventure mentale » (p. 235) :

J'en arrivais à penser de l'oubli qu'il n'est pas le contraire du souvenir mais qu'il en constitue peut-être la condition. Aussi paradoxal que cela puisse paraître. Seul l'oubli conserverait sauf le souvenir, le mettant à l'abri des mensonges dont la mémoire le menace lorsqu'elle métamorphose le passé en toutes petites histoires.

Il en allait du souvenir comme il en va du rêve. C'est pourquoi l'on ne peut jamais se saisir de l'un que sous la forme que l'autre lui donne. [...] Il n'y a pas moyen d'en faire un récit autrement qu'en exprimant au présent avec les mots impropres et insuffisants du jour ce qui appartient d'abord à la nuit et qui en a conservé la marque (p. 230-231).

Comme le récit rend « ce que la vie avait fait disparaître » et que cela porte à un cercle vicieux de l'imagination (« plus on se rappelle, plus on invente. À mesure que l'on raconte, on oublie »), la seule possibilité pour échapper à la fiction consiste d'après le narrateur à « se confier à l'oubli. [...] Laiss[er] une chance à l'oubli », car :

La seule solution qu'on dispose afin que la fable de sa vie ne se fasse pas trop infidèle à ce qui a été consiste à conserver quelque part en elle, soigneusement caché en son sein, une sorte de vide que sa blancheur préserve des mensonges de la mémoire, des sortilèges du souvenir, qui le protège des faussetés de la fiction en laquelle le passé se change dès lors que le racontant, on se figure à tort être en mesure de se le rappeler (p. 236-237).

Finalement, la vérité éprouvée dans l'expérience subjective de l'oubli, qui devient une manière de conserver ce que l'on a vécu sans laisser à la mémoire la possibilité d'opérer un remaniement par l'imagination, accorde une sorte de contre-autorité à l'oubli par rapport à l'autorité mnésique. Étant donné que le mot, ou mieux le nom, sera retrouvé à la fin du récit mais qu'il sera abandonné à l'oubli justement en raison de sa capacité de le protéger – c'est-à-dire qu'il ne sera pas prononcé par E –, l'oubli est présenté, à l'envers du récit de Borges, comme un paradoxe absolu : vu que l'expérience de se rappeler consiste à imaginer, celle de l'oubli consiste à éprouver la vérité dans son vertige et dans son paradoxe, c'est-à-dire effacer et oublier afin de la « conserver en vie » (p. 250). Il s'agit d'« Une vérité » (p. 18) qui, comme l'affirme L à propos des romans, « n'est pas susceptible de s'exprimer sous une autre forme que celle qu'elle prend sur leurs pages et que l'on ne saurait donc traduire dans un autre langage que celui qu'ils parlent » (*ibid.*) et qui, comme le souligne E à propos des récits des rêves, « ne se raconte jamais » (p. 212), car « Le récit qu'on en fait au réveil est sans rapport réel avec lui. Il en constitue la conversion dans un autre parler que celui dans lequel il a été composé » (*ibid.*).

Ainsi, nous pouvons non seulement retrouver dans cet ouvrage la poétique de l'oubli chez Forest telle que nous l'avons décrite dans le chapitre précédent, mais aussi la traduction de l'oubli menée à son extrême au niveau discursif par un « je » anonyme et oublieux qui s'exprime par fragments et contradictions, par un « "monsieur qui dit Je" » et qui articule son discours également dans les autres textes de l'auteur :

Le "monsieur qui dit Je" d'un livre à l'autre de Philippe Forest est en quête de sa propre histoire perdue. Les textes font signe à l'écrivain, précisant peu à peu les contours de l'histoire dont il sera le protagoniste – cette "histoire parfaite" qui entrera un jour en résonance avec sa vie et l'éclairera en retour. [...] On est tout près ici de la formulation mystérieuse de la reprise comme "souvenir en avant" : pister les signes, c'est rencontrer la possibilité de revivre sa propre histoire¹.

¹ Voir Aude Leblond, « "À la littérature on n'échappe jamais" statut et usage des réminiscences intertextuels chez Philippe Forest », art. cit., p. 246.

V. IV La précarité du sens : une traduction linguistique de l'oubli

Dans ce voyage au bout de l'oubli, nous voyons revenir à la surface du texte des échos à d'autres romans qui ont fait face au paradoxe de l'oubli et de son écriture. À ce titre, dans *Blanche ou l'Oubli* Aragon envisage le projet de « décrire l'oubli par tous les mots oubliés¹ », ce qui implique un emploi de mots différents pour décrire le phénomène, ou du moins un emploi des mots différent pour l'exprimer. De même, E affirme dans *L'Oubli* : « Qu'un mot manque n'est pas très commode à dire avec les mots qui vous restent » (p. 18). D'ailleurs, la théorie qu'il établit, c'est-à-dire l'« aphasie léthologique » (p. 109) dans laquelle il croit que tout le monde va verser, est proche de l'« aphasie sémantique² » telle que la décrit Aragon dans son roman :

Je ne sais trop si c'est mon fait, ou celui de l'époque où nous sommes parvenus, de cette gare du temps où je me sens toujours un peu quelqu'un dont le train est en retard, et les porteurs s'impatientent, déjà ne tiennent plus compte des voyageurs, se lançant, par-dessus les bagages, des paroles séparément que je saisis comme des mouches, mais, ne s'accrochant pas de l'aile l'une l'autre, qui forment au plus des amas inutiles. C'est-à-dire que me voilà parmi les gens frappé d'aphasie sémantique : j'ai une peine *insensée* à retenir les sons entendus pour les accoupler, les enchaîner, les uns après les autres, de façon à ce que leur relation se développe, leur aventure, j'oublie le sujet du verbe dit, je me perds dans les circonstancielles, tournant le qui ou le que vers la veille ou le lendemain, je suis incapable de reconstituer le chant altéré par la multiplicité des échos, par exemple, ces jeunes gens jetés au petit bonheur la chance des bras et des jambes dans le sable et la férocité de l'été, qu'est-ce qu'il racontent ?³

Par conséquent, articuler un discours qui se veut oublieux signifie aussi faire face à des questions d'ordre linguistique, surtout en termes de sens. D'ailleurs, comme d'après Candau l'oubli affiche contrairement à la mémoire le « vide du sens⁴ », le langage qui l'exprime ne serait pas loin non plus d'un langage « *obtus*⁵ » où « tout jugement [serait] suspendu⁶ », où « la terreur du sens [serait] abolie⁷ ».

Une autre autorité qui se voit donc mise en cause à l'intérieur du roman, et qui est en relation avec celle de la mémoire, c'est l'autorité du sens, ou de ce qui par le langage veut en donner un. En effet, tout l'ouvrage est voué à la précarité du sens que l'oubli met en lumière. Cela est évident dans la

¹ « Je voudrais décrire l'oubli par tous les mots oubliés. Par les alvéoles qu'ont laissés les mots disparus dans ma bouche. Par l'ombre absente des objets absents. Cette porte qu'on ne peut ni fermer ni ouvrir. Cette fenêtre feinte à la vie ou à la mort suivant ma disposition d'esprit. L'irréparable blessure du temps, la discontinuité de l'âme, ce trou dans la poche, l'oubli », (Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, éd. cit., p. 516).

² *Ibid.*, p. 721.

³ *Ibid.*

⁴ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., p. 69.

⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, éd. cit., p. 273.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

phrase de L à propos des romans (« le lecteur fait semblant de [les] croire afin de donner un sens à l'histoire qu'on lui raconte et de justifier à ses yeux le temps qu'il [leur] consacre » p. 180) et dans celle de E à propos de la vie (« Soudain, je m'étais retrouvé à peu près seul. Délivré de toutes les obligations sociales, amoureuses ou familiales sur lesquelles, en général, on compte pour occuper son temps et afin de se donner à soi-même l'illusion qu'il a plus ou moins une utilité, peut-être un sens » p. 183). Mais le problème de sens touche aussi, d'après E, la métamorphose que subit le langage en raison de l'oubli, où des mots en remplacent d'autres tout en le privant du sens : « Les mots se substituent aux choses. D'autres mots viennent qui s'ajoutent aux choses. D'autres mots viennent qui s'ajoutent aux précédents, dont nul ne sait plus qu'elles étaient les choses qu'ils désignaient. Ils vivent leur vie autonome, insoucieux de ce qu'ils signifient vraiment » (p. 236).

En effet, les phrases contradictoires qui soutiennent le discours oublieux dans le roman ont pour but de priver le texte d'un sens ou bien d'en afficher l'absence, ce qui est en phase avec l'idée du langage propre au roman selon Forest :

Comme si toute affirmation appelait le contrepois de l'affirmation contraire afin que le système interprétatif conserve les ressources d'une complexité suffisante. Toujours il faut pouvoir dire ensemble ce qui relève du sens et ce qui lui résiste. Le sens seul : l'arrogance d'une parole non contradictoire, sourde à cette défaillance en elle où se recueille l'appel du réel. Seule, l'absence du sens : le glissement vers cette inintelligibilité jumelle où le réel se trouve à nouveau perdu car nous ne connaissons jamais que son ombre portée dans le langage¹.

Ainsi, dire constamment « ou bien », « ou bien le contraire » (p. 12), « mais l'inverse n'est pas moins vrai » (p. 172), relève précisément de cette démarche qui, par la valeur égale des contraires et des opposés, vise à faire apparaître l'absence de sens du discours articulé.

La manière dont Forest affiche cette absence au niveaux discursif est cependant amplifiée du travail linguistique qu'il opère tout au long du roman². En profitant de la polysémie et de l'homonymie de la langue, Forest fait délibérément exploser le sens dans le récit, tout en suscitant de la sorte un effet d'ambiguïté. Cette opération était déjà visible par exemple dans le roman *Crue*, dans le mot qui lui sert de titre (« crue »), employé à l'intérieur de l'histoire dans trois sens différents. Le mot se réfère à la fois à la « crue³ » du fleuve qui submerge la ville que le narrateur habite, au sens

¹ Philippe Forest, « "Cela ou le sens du réel" », dans *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit., p. 68.

² Bosco souligne : « Pour essayer de dire l'impossible, ou alors de répondre à l'appel impossible du réel, le roman, les romans de Philippe Forest inventent une langue nouvelle très personnelle qui utilise toutes les ressources du français et qui les fait siennes, les manipule quelque peu, les force, les oblige à aller au-delà d'une surface de lisibilité calme et conforme (à la *doxa*, à la norme) pour longer dans un univers linguistique anti-conventionnel, libre, inventif, qui interprète pour ainsi dire les règles de la grammaire et de la syntaxe afin de s'en servir plutôt que de les servir » (Gabriella Bosco, « Traduire Philippe Forest, ça a débuté comme ça », dans *Philippe Forest : une vie à écrire*, op. cit., p. 264).

³ Philippe Forest, *Crue*, op. cit., p. 227.

commun qui concerne la vérité (« la vérité toute nue, toute crue¹ ») et, par le participe passé du verbe "croire", à la même vérité à laquelle le narrateur du roman finit par avoir « crue² ». La polysémie dont Forest fait usage, employée de façon délibérée, est également à l'œuvre dans *L'Oubli*³.

Par exemple, nous retrouvons dans le passage « que fait-on au lit ? on aime, on dort, on rêve, on lit. Ce qui revient plus ou moins au même si l'on y réfléchit » (p. 244) la figure de l'« antanaclase⁴ » qui, par une relation d'homonymie, provoque une ambiguïté de sens sur la base du même signifiant dans la même phrase. De plus, la nature polysémique du mot « lit » complique le repérage du sens dans le passage « On dit du temps qu'il est un fleuve et que l'on ne se s'y baigne jamais deux fois dans le même lit » (p. 207). Car le mot fait allusion à la fois au lit du fleuve du temps et au lit dans lequel E force son sommeil afin de retrouver le mot perdu dans ses rêves (« Je regagnais avec avidité mon lit afin d'y découvrir la suite de l'histoire » p. 209) et qui, « devenant semblable à une embarcation au bord de laquelle [il] aurai[t] appareillé » (*ibid.*), se réfère aussi au lit dans lequel L « nag[e] » (p. 196) avec la femme rencontrée sur l'île et qui « prend l'air d'une fenêtre absurde percée dans le plancher et donnant comme un puits sur le vide » (p. 195).

En particulier, le questionnement de l'autorité sémantique et de sa fragilité passe par l'exploitation de l'ambiguïté polysémique du mot « pièce ». Ce dernier fait référence à la « pièce du puzzle » (p. 60) manquant que c'est le mot perdu – et que nous pouvons aussi envisager en tant que synonyme de « fragment » –, à la façon de dire « de toute pièce » (p. 84) et au musicien qui « enchaîne les pièces » (p. 177) en jouant du piano. Mais étant donné que le mot « pièce » se réfère tant à la chambre dans laquelle E conduit sa recherche du mot, qu'à celle que L occupe sur l'île à la place du peintre, l'analogie avec la « pièce de théâtre » n'est pas sans relation avec l'ambiguïté sémantique qui entoure le roman. Cela était déjà évident dans la « pièce » du psychiatre où E a la sensation d'assister à « une mise en scène » (p. 116-117). Cette ambivalence révèle en réalité sa valeur pivotale par rapport à l'idée élargie dans le roman, tout en évoquant sa structure sous-jacente. Tout comme les mots remplacent d'autres mots dans un processus continu de l'oubli révélant un vide, « les mots se substituent aux choses » (p. 236) et « une histoire prend toujours la place d'une autre » (*ibid.*), les personnages de ce roman – faisant partie de la même « pièce » qui recommence – remplaceraient dès lors d'autres personnages :

Une histoire se poursuit.

¹ *Ibid.*, p. 280.

² *Ibid.*, p. 282.

³ Nous faisons référence à la manière dont Forest exploite la « propriété d'un signifiant de renvoyer à plusieurs signifiés présentant des traits sémantiques communs », ayant pour résultat « la levée des ambiguïtés au plan du discours ». *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

⁴ « Répétition d'un même mot pris dans des sens différents » dans la même phrase. Voir *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

Il importe peu avec qui.

Elle recommence avec l'un ou avec l'autre. Aussi sûrement que recommence le spectacle du monde quand le relatent des récits où les hommes et les femmes font de la figuration dans un décor abstrait auquel ils n'ont presque pas de part.

Petits personnages perdus dans un coin du paysage dont la splendeur suffit.

La pièce est semblable où chacun joue le rôle qu'un autre lui a laissé (p. 226-227).

Enfin, ce n'est pas un hasard si l'auteur profite de la polysémie du mot « signe », à la fois signe linguistique et salut. Car, tout en jouant sur le concept de signifiant et de signifié du signe, l'auteur évoque la seule manière capable de nous faire retrouver, paradoxalement, ce que l'on a égaré dans l'évanescence à la fois d'un mot – signe linguistique –, d'un langage, d'une histoire, d'un « spectacle du [...] monde » (p. 224) qui ne cessent de recommencer (« toujours la même histoire : la seule, en vérité. Le matin du monde. Chaque jour recommencé » p. 225), à savoir l'oubli : « qui seul nous rappelle quelle part de nous-même nous avons perdue, que nous ne retrouverons plus et depuis la profondeur duquel la vérité nous fait signe » (p. 237). Cette ambiguïté est soulignée aussi au moment où L « fai[t] un signe de la main » (p. 242) à la femme dont la silhouette disparaît lorsqu'il s'éloigne de l'île, vouée elle-aussi à disparaître à son tour : « L'île a presque disparu dans le lointain. Pour la première fois, je vois à quoi elle ressemble lorsque, depuis le large, on peut en embrasser le contour d'un seul regard : sa forme de silhouette allongée que réfléchit l'eau de laquelle elle émerge » (p. 253).

Au demeurant, d'un côté cette opération vise à répondre à une volonté consciente de faire cohabiter « le sens et le non-sens¹ » dans le texte grâce au travail linguistique que le roman accorde, ce qui fait du roman – et de l'oubli qu'il traduit – le "lieu" du paradoxe. De l'autre nous voyons apparaître la tendance de Forest à un « "lyrisme plus poétique que romanesque"² » ou à une « prose poétique³ » dont Arribert-Narce parle à propos de *Sarinagara*. Nous voyons désormais surgir en creux, à côté de la référence au théâtre et surtout à la *Tempête* de Shakespeare, un projet de « confusion des genres⁴ » auquel Forest se refait sur le sillage d'Aragon.

¹ « Ce qui me gêne dans les discours de la science, de la philosophie et de la religion, c'est qu'ils essayent de donner un sens à ce qui devrait rester du côté du non-sens. La littérature, me semble-t-il, est la 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 l'emporte sur l'autre. C'est cela la spécificité de la littérature. C'est pour cette raison que j'écris des romans ou des essais, qui sont encore des romans d'une certaine manière » (Marie-José Latour, « Entretien avec Philippe Forest », 2008, art. cit., p. 181-200.

² Fabien Arribert-Narce, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », art.cit., p. 157.

³ *Ibid.*, p. 160.

⁴ Philippe Forest, « Ceci n'est pas un roman », art. cit.

Ainsi, l'absence de sens qui relève du phénomène l'oubli et qui force l'écriture de Forest à suivre une sorte de « labyrinthe¹ » est l'une des conséquences de cette opération d'explosion et d'ambiguïté opérée au niveau linguistique, traduite du niveau discursif au niveau linguistique. Une absence qui, comme nous allons le comprendre, joue également son rôle au niveau diégétique du roman.

V. V Une « léthotechnie² » : oubli, vérité et fiction

La traduction de l'oubli au niveau diégétique du roman peut d'abord être repérée dans la tentative d'abolir et d'effacer tant la figure du narrateur que celles du temps et de l'espace. Aux questions d'ordre narratologique (qui parle, quand et où) nous pourrions répondre par les mots de L qui affirme au début du récit : « N'importe où. N'importe quand. N'importe qui » (p. 24). Plus précisément, le résultat qui découle de ces questions est qu'il n'y a personne qui parle (c'est-à-dire un « je » indéfini et anonyme par lequel E et L s'expriment), que le temps est indéterminé (« un matin » p. 11 où E égare un mot et « un jour » p. 30 où L voit une silhouette surgir) et le lieu indéfini (« une chambre » où L amène sa recherche, ainsi qu'une chambre et une île dans l'océan dans lesquelles E passe ses journées). Le lieu où les deux histoires – ou la seule – se déroulent, est rendu par l'expression « nulle

¹ Si l'importance de la figure du labyrinthe est indéniable chez Forest comme le témoigne l'une de ses premières publications (Philippe Forest, *Textes et labyrinthes : Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet*, éd. Inter-universitaires, 1995) l'écrivain souligne l'importance de cette figure dans la construction de l'ouvrage *L'Oubli*, surtout en relation avec les méthodes relevant de la mnémotechnie qu'il met en cause : « J'ai fait mon mémoire de maîtrise sur le mythe du labyrinthe chez Joyce, Borges et Robbe-Grillet et j'ai publié un petit livre sur ce même thème quelques années plus tard. Le labyrinthe c'est par excellence l'espace baroque où la réalité se dérobe et où l'individu se met en quête sans doute de lui-même mais sans jamais pouvoir véritablement se saisir. Pour moi il s'agissait de pervertir cet espace mémoriel qui est censé permettre de se souvenir pour montrer comment il se transformait en une sorte de labyrinthe à l'intérieur duquel on errait à tout jamais » (« Rencontre du 8 novembre 2018 avec Philippe Forest », art. cit.).

² « Parallèlement à la notion classique de mnémotechnie, le docteur Luria forge [...] le néologisme "léthotechnie", par référence lexicologique au Léthé, fleuve de l'oubli. Or la principale stratégie de cet art de l'oubli et apparemment la plus efficace, d'après le compte rendu de Luria, consiste paradoxalement pour Šereševski à noter par écrit ce qu'il veut oublier. [...] Il est intéressant de voir par quel curieux détour l'écriture à laquelle nous attribuons généralement un si grand rôle dans la mémoire culturelle et individuelle, est ici mise au service de l'oubli » (Harald Weinrich, *Léthé*, op. cit., p. 145). Les opinions sur l'existence d'une « léthotechnie » sont contrastantes. D'après Candau « il n'existe pas de léthotechniques, pas d'art de l'oubli, équivalent à l'art de la mémoire, art qui serait probablement tout aussi utile, ne serait-ce que pour tourner résolument le dos chaque jour à tout ce qui encombre notre passé » (Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., p. 83). Selon Ricoeur « l'art de l'oubli, s'il est un [...], se constitue à côté du vœu de mémoire heureuse » (Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 654). En revanche, Weinrich affirme que c'est précisément la littérature qui peut donner l'exemple d'un art de l'oubli, d'où la raison de son étude « je voudrais inviter le lecteur à la recherche de signes que cet art de l'oubli, bien que Eco ait réfuté la possibilité de son existence, existe sans doute quelque part, et même qu'on le rencontre à chaque pas, depuis Homère à nos jours » (Harald Weinrich, *Léthé*, op. cit., p. 30).

part¹ » – lieu indéfini par excellence – sur laquelle Forest joue tout au long de son roman au point qu'on la retrouve dix fois à l'intérieur du texte².

Cette indétermination du lieu – plutôt un non-lieu – met en jeu une autre question à l'intérieur du roman, à savoir celle de la dialectique entre mnémotechnie et « léthotechnie ». Si d'un point de vue rhétorique et discursif la mnémotechnie repose sur la construction de « lieux communs³ » (ce qu'on appelle les *topoi*) afin de favoriser la mémoire, une « léthotechnie » se construit par analogie sur des lieux atypiques, des non-lieux situés nulle part. Mais, si d'un point de vue plastique l'*ars memoriae* vise à construire des « images agissantes⁴ », un « *ars oblivionalis*⁵ » devrait s'inscrire en faux contre la mnémotechnie, tout en reposant sur l'effacement d'images⁶. À ce propos, l'écrivain lui-même affirme avoir construit *L'Oubli* sur la base d'un « retrait progressif du visible⁷ », à savoir sur « une manière d'assembler et de combiner des images qui sont celles du souvenir, afin de les faire disparaître finalement pour que le livre s'accomplisse par ce mouvement de disparition qui est ainsi mené à son terme⁸ ». En effet, ce procédé d'effacement relevant de l'oubli est à l'œuvre dans le dialogue que le roman établit entre les domaines artistiques de l'écriture, de la peinture et de la photographie.

E s'adonne à une description de l'oubli qui l'a frappé, mais au moment de rédiger son histoire « une autre histoire [est] aussitôt venue prendre place de celle qu'[il] avai[t] pensé raconter » (p. 238). Pareillement, la description que L donne du vide (« je décrivais le vide ») le porte à affirmer : « Un autre vide est venu qui s'est substitué à lui. [...] Chaque chose est susceptible de passer pour une autre. Il suffit de changer le nom qu'on lui donne. Tout se métamorphose. Et reste pourtant identique » (p. 27-28). Néanmoins, les images que L voit hors de la fenêtre de sa chambre, dans le tableau

¹ Il suffit de comparer, par exemple, un passage dans le récit E (« Le roman recommence. Il n'est finit pas, n'en a jamais fini de recommencer. Il ne vous laisse nulle part en paix » p. 12), à un autre dans le récit de L (« Maintenant, plus rien ne relie au monde ceux qui sont restés sur l'île. Elle prend l'apparence d'un navire qui, pour la nuit, aurait jeté l'ancre au milieu de nulle part », p. 66).

² À propos de « nulle part », l'importance de cette expression est relevable dans plusieurs textes de Forest, ce qui amplifie l'ambiguïté et la sensation de précarité du sens de l'histoire si l'on accueille la référence intertextuelle du fameux récit de James Barrie et de la traduction française de *Neverland* (« Pays de Nulle part ») (Sophie Jaussi « D'une marge à l'autre : écrire au seuil de l'impossible », art. cit., p. 41) De plus, l'intention de parvenir à cette sorte de non-lieu par le biais de l'écriture dans *L'Oubli* est soulignée par l'écrivain lui-même : « Il s'agissait de rompre avec les conventions du petit réalisme afin de montrer que la vie est elle-même une fable qu'elle ne vaut qu'en raison du regard qu'elle permet de poser sur l'impossible. Je ne crois pas que je suivrai davantage cette voie. Mais il me semble qu'elle m'a mené également, dans ces trois romans, là où j'avais l'intention d'aller. Nulle part peut-être. Mais c'était bien mon souhait » (« Entretien inédit avec Philippe Forest », art. cit., p. 296).

³ Harald Weinrich, *Léthé.*, op. cit., p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶ En prenant en considération l'opinion de Weinrich, Ricoeur affirme : « À suivre, en effet, les traités d'art mnémorique contemporains des prouesses de l'*ars memoriae* : écrire pour éteindre – le contraire du faire archive. [...] Ce saccage, qui est appelé une fois autodafé, se dessine à l'horizon de la mémoire comme une menace pire que l'oubli par effacement » (Paul Ricoeur, *La Mémoire, histoire, l'oubli*, op. cit., p. 654)

⁷ « Rencontre du 8 novembre 2018 avec Philippe Forest », art. cit.

⁸ *Ibid.*

accroché au mur et dans les photographies qu'il prend sur l'île, font toutes partie d'une *ekphrasis* du vide, c'est-à-dire d'une construction fragmentaire reproduisant le vide décrite par L¹. Un vide dans lequel, à la fin de son histoire, les images iront reprendre leur place : « Photographiant le vide au sein duquel dirait-on inmanquablement, j'avais fini par disparaître à mon tour. J'aimais mieux l'éviter. Après les avoir déchirées en morceaux, j'ai jeté à la mer toutes les images que j'avais rassemblées » (p. 243).

C'est par cette dialectique entre vide et oubli, image et récit, que la relation entre fragment et discours oublieux peut être aperçue dans son importance, comme faisant partie d'un projet majeur qui sous-tend l'ouvrage. Car à côté d'un discours oublieux, l'importance des fragments est identifiable dans la méthode décousue et fragmentaire que le peintre – figure fantomatique qui hante le récit et dont L remplacerait le rôle – assume afin de réaliser ses tableaux :

Il procédait par séries – d'où le code qui fournissait leurs titres à ses toiles –, commençant plusieurs tableaux en même temps, allant de l'un à l'autre, abandonnant une peinture, en reprenant une autre. Toujours en quête d'une seule et même image qui exigeait cependant qu'elle fût ainsi démultipliée pour qu'elle apparaisse enfin. [...]

Toujours la même histoire : la seule, en vérité. Le matin du monde. Chaque jour recommencé. [...]

Le visible se dessinant et puis s'effaçant.

Pour qu'il n'y eût jamais de fin (p. 224).

Cette construction par fragments, cette « oisiveté du bricoleur », est prise donc à son tour pour modèle par L dans la réalisation de ses photographies sur l'île :

Toutes les images qui m'entourent et qui, en recouvrant les murs, remplissent désormais l'espace de ma chambre, je les considère à nouveau. D'un œil différent. J'y repère maintenant la forme qui m'est apparue l'autre jour sur la plage : petite tache à peine perceptible parmi la pâleur qui l'entoure et où elle surnage vaguement. Se répétant de cliché en cliché de sorte que toutes ensemble, minuscules, aléatoirement dispersées sur le mur, comme dans une petite peinture pointilliste exposée aux cimaises d'un musée, ou bien disposées sur la plage d'un album de coloriage contenant une devinette visuelle destinée aux enfants, toutes ces taches paraissent s'assembler d'elles-mêmes en une sorte de grand dessin, l'œil traçant mentalement des traits de l'une et à l'autre, les rapprochant spontanément pour y

¹ Forest construit un parallèle entre la chambre obscure où L développe ses photos et la clarté de la chambre qu'il habite. De plus, le fait d'apporter subjectivement quelque chose à l'image photographique, et non pas le contraire, fait écho également à l'*ekphrasis* du vide que Barthes réalise devant la seule photo qui n'apparaît pas dans son propre texte (celle de sa mère). Nous pourrions affirmer qu'il est aussi question dans *L'Oubli* d'une réécriture de *La Chambre claire* de Barthes, dont Forest n'a pas manqué de souligner l'importance par rapport à sa propre écriture : « Je me livre à une expérience semblable, c'est-à-dire j'essaie, dans l'après-coup de ma lecture de Barthes, de penser à un roman qui soit comme un album dans lequel le récit naît de la composition d'éléments fragmentaires » (« Rencontre du 8 novembre 2018 avec Philippe Forest », art. cit.)

découvrir une image semblable à celle dont je me figure à présent que le tableau au-dessus de mon lit la contient (p. 171).

C'est à ce point que L crée une analogie entre les photographies et l'écriture qui fait allusion, de manière ambiguë, au texte que nous sommes en train de lire et à la matrice qui sous-tend sa structure :

Tout cela n'existe certainement que sous l'effet de mon imagination. Prise séparément, chaque photographie, je l'ai dit, ne montre presque rien. Et envisagées ensemble, la représentation à laquelle elles paraissent contribuer doit probablement tout à la manière dont je les unis. Comme ces informes pâtés d'encre jetés sur le papier et qui, soumis à l'interprétation de qui les observe, miment l'apparence de planètes lointaines et de nuages aberrantes, de continents inconnus, d'animaux fantastiques, de corps somptueux et étranges, pendus ou papillons, épinglés dans le vide et puis se découpant dans l'air (p. 172).

Car si ces « pâtés d'encre jetés sur le papier » se réfèrent de manière ambivalente au tableau du peintre et aux photographies de L, ils ne sont pas sans rapport avec le texte qui sort du vide, où l'image finit par céder la place à la parole, c'est-à-dire à une autre parole, une autre forme :

Il n'y a rien à y voir.

Et donc rien à en dire. [...]

Et puis j'ai réalisé qu'il en allait tout autrement. Moins on voit et plus on parle. [...] Du vide semblent sortir des fragments de phrase qui donnent des images et ces images, malgré soi, s'assemblent en débuts de récits qui eux-mêmes ne tardent pas à engendrer une sorte de vaste littérature vague qui prolifère alentour au point de remplir tout l'espace (p. 25-26).

Ainsi, dans une dialectique entre le voir et le dire déroulée par le biais d'un procédé d'effacement, ces fragments de phrase sont à tous les effets les fragments que nous voyons – lisons – dans le roman *L'Oubli* et par les biais desquels Forest a bâti son ouvrage. À ce titre, toujours dans le cadre d'une écriture « en marge », les espaces blancs du texte fragmentaire, qui reproduisent la « métaphore d'un gouffre de sens¹ » ou l'« écriture [...] apori[que]² » chez Forest, acquièrent à côté du discours oublieux, articulé au niveau textuel, leur valeur dans le texte fragmentaire qu'est *L'Oubli*. Car dans ce texte les trois opérations artistiques (peinture, photographie, écriture) se rejoignent dans le même projet d'effacement et de recommencement du spectacle auquel "nous" assistons :

Le même livre ne cesse de se faire et de se défaire dans son esprit. La matière mentale qui le forme s'assemble et puis se disperse sans répit. On ne peut même pas dire qu'il s'agisse d'un livre puisqu'il n'acquiert jamais la consistance nécessaire pour qu'un récit en sorte. La page reste blanche que hantent des fantômes dont les ombres affleurent à sa surface. Aussi blanche qu'est blanc le spectacle qui ici s'étend sous mes yeux (p. 26).

¹ Sophie Jaussi « D'une marge à l'autre : écrire au seuil de l'impossible », art. cit., p. 52.

² *Ibid.*, p. 50.

D'ailleurs, qu'il s'agisse de deux histoires différentes ou de la seule qui se répète, c'est la structure fragmentaire du texte qui a permis de renforcer cette ambiguïté tout au long du roman, aussi bien par le biais de chapitres décousus qui ont alterné de manière parallèle les deux récits (E s'exprime dans les chapitres impairs et L dans les pairs, tout en se partageant respectivement dix chapitres chacun), que moyennant des phrases brèves qui, affichant leur absence de sens et se contredisant mutuellement, ont été capables de reproduire un discours oublié.

Au demeurant, il est évident que ce motif de la répétition du spectacle qui s'efface et recommence dans un dialogue entre des disciplines différentes représente, à côté de la contestation du sens et de la mémoire qui s'opère au niveau discursif et de sa transposition au niveau linguistique, un procédé qui participe de la mise en relief de la précarité du sens de l'histoire de *L'Oubli*, qui brouille, à son tour, les frontières entre vérité et fiction.

Les derniers chapitres du roman nous éclairent l'enjeu et la structure sur lesquels il repose, ainsi que la manière dont l'oubli et la fragmentation font office de trait d'union entre vérité et fiction. E choisit de mettre sur papier sa propre histoire du mot oublié, mais le récit qui en découle prend la forme de l'histoire de L, c'est-à-dire de celle que Forest avait donné à croire qu'elle était relatée par le même narrateur :

L'intrigue que j'imaginai – ou plutôt : dont j'avais le sentiment qu'elle se développait sans que j'y sois pour rien – était tout simple, elle se situait quelque part sur une île perdue au milieu de l'océan : un homme s'y était retiré pour une raison dont il ne disait rien mais que l'on pouvait imaginer semblable à celle qui valait pour moi, il y passait ses journées à scruter l'horizon, étrangement convaincu de percevoir dans le lointain une sorte de signe qui s'adressait à lui et qui se matérialisait enfin sous ses yeux.

Je ne savais pas bien – et aujourd'hui je ne comprends pas mieux – ce que signifiait ce récit que je me faisais à moi-même (p. 240).

Néanmoins, étant donné qu'au dernier chapitre nous découvrons par L, personnage d'une histoire inventée, que le héros à la recherche d'un mot serait en réalité l'écrivain « oublié » d'un ouvrage « oublié » (p. 246), – donc lui-aussi un personnage faisant partie de la fiction de L –, nous nous retrouvons perturbés en raison de ce court-circuit diégétique déclenché sous le signe de l'oubli :

Le héros du roman – mais nul ne l'aurait pris pour un héros et le livre ne se présentait pas comme un roman – racontait l'expérience singulière qui avait été la sienne. Un matin, il s'était réveillé, persuadé d'avoir égaré un mot dans son sommeil. Une idée délirante s'était emparée de lui. Il avait acquis la conviction que le langage, sous ses yeux, était en train de disparaître et qu'il ne pourrait pas arrêter l'hémorragie verbale dont l'univers était victime qu'à la condition de retrouver dans sa mémoire le mot qui d'abord lui avait fait défaut. [...] Et lorsqu'il mettait enfin la main sur lui,

au lieu de révéler au lecteur le mot de l'énigme, il annonçait sa décision de renoncer à lui, de l'abandonner à l'oubli qui seul, disait-il, saurait le conserver en vie (p. 249-250).

La technique narrative de la métalepse qui est en jeu ici, en plus de montrer le caractère poreux existant entre vérité et fiction, est supportée tant par l'oubli de E que par celui de L. Ce qui fait aussi surgir l'idée, de manière paradoxale, que *L'Oubli* serait en même temps l'histoire d'un écrivain-narrateur qui, oubliant, réécrit sa propre histoire sous une autre forme, ou bien d'un lecteur qui, ayant oublié son histoire, commencera à l'écrire à partir d'un livre qui serait, en réalité, le sien. Cependant, la construction en miroir par laquelle Forest a érigé son roman, et qui a été permise à la faveur du caractère fragmentaire du texte et du discours oublieux, prend toute sa valeur dans la phrase de E : « Aucune des deux histoires – celle que je vivais, celle que j'inventais – n'était plus vraie que l'autre. Elles se réfléchissaient. Sans qu'il fût possible de dire laquelle des deux constituait le miroir où l'autre se reflétait » (p. 240). En plus de jouer sur la « *captatio illusionis*¹ » qui régit le roman, cette opération vise à effriter nos croyances par rapport au sens du récit, tout en étayant de la sorte au niveau diégétique l'idée que L avait argumentée au niveau discursif du roman : c'est-à-dire que "nous" serions tous des acteurs d'une même pièce qui recommence et « où chacun joue le rôle qu'un autre lui a laissé » (p. 227).

Par conséquent, l'oubli et la fragmentation qui ont fait office de décor à ce spectacle qui « recommence à chaque jour », et qui ont jusque-là soutenu l'ambiguïté entre la composante vraie et fictive des deux histoires sous le couvert d'un "je" ambivalent qui oublie et s'efface, se révèlent être les pivots autour desquels les deux histoires se rejoignent, ce qui est d'ailleurs confirmé par les mots finaux de E :

Le même vide dans toutes les histoires – qu'elles soient vraies ou inventées. Par lequel, communiquant les unes avec les autres, elle se ressemblent essentiellement alors même qu'elles sont chaque fois différentes et qu'elles ne cessent de se succéder, de se remplacer, de se métamorphoser. Un trou autour duquel, nécessairement, la conscience tisse sa toile d'images et de mots fin de lui conférer en creux la forme vide qui lui est indispensable et selon laquelle il existe mais que rien ne viendra jamais combler (p. 237).

Finalement, si le roman accueille et incarne l'enjeu et l'expérience de l'oubli et de l'effacement, s'il le traduit au niveau discursif, linguistique et diégétique tout en mettant en cause le rapport entre mémoire et oubli, sens et non-sens, image et récit, vérité et fiction, nous pouvons alors l'envisager comme une forme qui, paradoxalement, prend les apparences d'une « léthotechnie ». Car l'écriture et la réécriture – ou bien la reprise – du roman accordées par l'oubli et par le vide, dont la « blancheur

¹ Voir Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative dans le roman contemporain : exploitations et redéfinitions », *Protée*, n. 2-3, 2006, p. 139.

préserve des mensonges de la mémoire » (p. 237), se révèlent être la seule solution à même de « conserver en vie » (p. 250) le mot. En d'autres termes il s'agit dans *L'Oubli* aussi d'effacer et d'oublier pour « garder vivant le caractère déchirant de "reste"¹ ». Tout comme va faire à son tour le lecteur (L) en relisant le roman oublié et en cherchant le sens et la vérité que son écrivain oublié (E) a à son tour cachés, oubliés dans son texte :

J'ouvre le livre. J'en reprends la lecture au début. Comme si, mystérieusement, il s'agissait de mon propre roman et qu'il annonçait ce qui désormais m'attend, que je redoute et que j'espère en même temps. Me disant que vivant à mon tour l'aventure qu'il relate, même s'il me faut pour cela m'abandonner au délire qu'il décrit, j'aurai peut-être une chance de comprendre un jour enfin ce qu'il signifie et de deviner le mot dont il parle (p. 253).

¹ Philippe Forest, « Le Roman, le réel », *op. cit.*, p. 49.

Chapitre VI. Lire *L'Oubli*, ou quand lire c'est oublier

Parmi les notions qui ont caractérisé la critique barthienne, celle de la « mort de l'Auteur » a sans doute été des plus significatives. En constatant que « l'éloignement de l'Auteur [...] transforme de fond en comble le texte moderne » qui « est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente¹ », Barthes avance la fameuse proposition :

Le lecteur la critique classique ne s'en est jamais occupée ; pour elle, il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'antiphrases, par lesquelles la bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe, ou détruit ; nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur².

Barthes n'a jamais manqué de souligner la proximité de l'écriture avec la lecture, en faisant donc de cette proximité le fondement de sa propre critique. Si d'après Barthes la mort et l'effacement de l'auteur marquent l'avènement du lecteur, et que l'on puisse établir une analogie entre l'oubli et l'effacement, nous pouvons nous pencher sur le rapport entre l'effacement (l'oubli) de l'auteur et l'avènement du lecteur que l'ouvrage de Forest met en jeu. Car dans cette expérience de l'oubli, c'est-à-dire dans cette forme de « léthotechnie » articulée à plusieurs niveaux, c'est précisément la figure du lecteur qui est interpellée aux côtés de celle de l'écrivain. Avant de comprendre les raisons de cette proximité dans *L'Oubli*, ainsi que l'importance du lecteur chez Forest, il faut revenir sur l'expérience de l'écriture de l'oubli chez l'écrivain.

VI. I Descendants et revenants

Le roman se présentant comme une forme de « léthotechnie » paradoxale exige de la part de celui qui en rédige le texte un effacement, un « sacrifice » afin qu'il fasse preuve de l'expérience de vérité accordée par l'oubli : la capacité de conserver en lui la vérité. Ce qui est en phase avec la conception du « roman vrai » chez Forest, car « le roman vrai, dans la fidélité à l'expérience dont il naît, se donne comme le lieu d'un interminable sacrifice qui ne vient pas rétablir l'ordre défait du monde mais scandaleusement réveiller un désastre devenant à son tour expérience de vérité et de beauté³ ». Vu que ce qui fait autorité chez Forest est « l'expérience elle-même issue de l'épreuve de l'impossible⁴ » et que l'oubli aussi peut être envisagé chez l'écrivain en tant qu'expérience paradoxale de

¹ Roland Barthes, *La mort de l'Auteur*, dans *Œuvres complètes (1968-1971)*, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, t. III, 2002, p. 42.

² *Ibid.*, p. 45.

³ Philippe Forest, « De la reprise », dans *Le Roman, le réel et autres essais, op cit.*, p. 98.

⁴ Gabriella Bosco, « Pour en finir avec le postmoderne en littérature. Entretien avec Philippe Forest » art. cit.

l'impossible et de la vérité éprouvée dans son « vertige¹ », nous pouvons considérer que « celui qui en passe par une telle épreuve accède à une vérité qui vaut même contre la vérité, donnée comme supérieure, que lui opposent le discours du sens commun, celui de la Raison ou de la Révélation² ».

Cependant, il faut être prudent sur cette idée d'une littérature porteuse de vérité, qui doit être précisée par les termes que Forest emploie dans *Reprendre et revenir*. L'écrivain fait référence dans son essai à une littérature qui correspondrait à ce genre, dont il accuse l'enjeu auto-référentiel, voire narcissique. Il s'agit d'une littérature proche de la conception orphique, où le poète est porteur d'une parole de vérité :

Il me semble que l'écrivain se fantasme le plus souvent dans la figure du vivant qui descend parmi les morts afin de les rappeler à la vie par le pouvoir de son œuvre, réactivant ainsi une très vieille mythologie romantique. On ne sort pas d'un imaginaire orphique ou dantesque solidaire au mieux d'une vision religieuse assez convenue de la littérature (l'écrivain comme prophète ou messie ressuscitant le monde par le seul charme de sa parole) et reconduisant au pire vers ce que l'idéologie française a pu produire de plus "moisi"³

D'après Forest le roman est bien le porteur d'une « contre-parole⁴ », mais seulement si l'on envisage l'expérience de l'écrivain comme celle d'un « revenant » à la place de l'expérience orphique du « descendant » :

Considérer le romancier non pas comme un vivant descendant parmi les morts mais comme un mort revenant chez les vivants, permet de renverser un peu les rôles et de lier l'esthétique littéraire à une expérience de la survie, de la reprise où il assume un rôle plus inquiet et moins assuré que celui que lui conféraient les idéologies héroïques et rédemptrices du passé⁵.

C'est alors au prisme de l'expérience d'un revenant – de celui qui témoigne de l'impossible tout en s'effaçant et dont « l'image manque au miroir⁶ » –, que nous pouvons envisager *L'Oubli* et l'expérience vécue par E et par L. Car la figure du « revenant » n'est pas sans rapport avec les « revenus » dont parle le narrateur de *Crue*, qui se réfère à des acteurs qui oublient qu'ils sont des personnages venus d'une pièce écrite par un écrivain oublié, à l'instar des personnages de *L'Oubli* :

¹ « La référence essentielle est pour moi Bataille. Moins le Bataille des romans que celui des essais, expliquant comment il est nécessaire d'en passer par ce qu'il appelle la "dramatisation" pour parvenir en ce lieu (le "point d'extase") où s'abolit la représentation et où le sujet fait l'épreuve souveraine de l'"expérience intérieure" dans une sorte de vertige qui, si vous voulez, est celui de l'absence du sens – mais aussi bien de sa plénitude » (Fabula, Atelier littéraire, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest réalisé par Laurent Zimmermann », https://www.fabula.org/atelier.php?Le_roman_et_le_r%26eacute%3Bel [consulté le 9 février 2022])

² Gabriella Bosco, « Pour en finir avec le postmoderne en littérature. Entretien avec Philippe Forest » art. cit.

³ Philippe Forest, « Reprendre et revenir », *op. cit.*, p. 102.

⁴ Philippe Forest, « Irrédimable et irrémisssible », *op. cit.*, p. 226.

⁵ Philippe Forest, « Reprendre et revenir », *op. cit.*, p. 102-103.

⁶ « Le "revenant" – comme le veut la légende – est celui dont l'image manque au miroir. Le roman n'offre donc de lui aucun portrait possible. Il relate seulement le mouvement nocturne qui le reconduit vers le lieu de son désir et fait se dissiper son ombre dans l'espace sans fond du monde » (*ibid.*, p. 103).

Rentrés d'un monde dont nous avons perdu tout souvenir mais qui nous avait marqués au front d'une lettre de feu que nous étions les seuls à ne pas pouvoir lire, faisant de nous des sortes de parias, impropres à vivre vraiment au sein du monde où nous semblions pourtant avoir repris notre place, des fantômes sur lesquels pesait une obscure et implacable malédiction, réunis pour l'éternité, condamnés à refaire de soir en soir les mêmes gestes, à répéter les mêmes discours, morts depuis bien longtemps et sans même en avoir conscience, prisonniers du cercle magique d'une maison hantée où nous tenions notre rôle dans une pièce qu'un autre avait écrite et dont nous ne savons rien¹.

VI. II Auteur et modèle

Parler d'autorité à propos de *L'Oubli* paraît donc impropre à l'égard d'un narrateur qui s'efface et oublie tout au long du texte, c'est-à-dire à l'égard d'une autorité narrative passive qui conteste ses propres affirmations et qui fait preuve d'autocritique jusqu'à s'estomper. Nous pouvons relever ce questionnement sous-jacent, par exemple, dans l'exploitation constante d'un vocabulaire qui relève de l'ordre de l'incertitude ou de l'hésitation (« peut-être », « j'avais l'impression », « il me paraissait », etc..). Marques de la mise à distance de l'autorité, ces expressions ont pour effet de traduire l'autocontestation que l'instance énonciative opère sur elle-même et sur ses propres actions. Car dans sa recherche du mot égaré E dénigre constamment sa propre « "aventure" » (p. 185) et ses « événements » (p. 186), alors que L constate tant l'amateurisme de ses photographies que les défaillances de sa propre culture (« je ne suis pas un lecteur très studieux » p. 181 ; « j'avais bien conscience d'avoir peu lu dans ma vie. Je manquais de points de comparaison » p. 248). Néanmoins, la mise en scène de l'autocritique à laquelle nous assistons tout au long du récit participe d'une opération générale qui vise à renverser le rapport paradigmatique entre modèle et auteur.

En premier lieu, cette question est abordée au niveau discursif car L, s'appuyant sur l'histoire de la femme qui a servi de modèle au peintre – dont la méthode fera à son tour office de modèle pour lui –, propose une réflexion qui met en cause la relation habituelle avec les modèles dans l'Histoire :

Formidablement passive.

Et pourtant, racontait-elle, elle était étrangement convaincue d'être, davantage que lui, l'auteur de la toile à laquelle il mettait la main. [...]

Les rôles s'échangeaient. Le modèle dictait mystérieusement ses gestes au peintre pour lequel il posait. Ce qui changeait assez sérieusement la donne. Et retournait comme un gant toute la vieille mythologie en vigueur depuis des siècles dans les académies et dans les ateliers (p. 223).

¹ Philippe Forest, *Crue*, op. cit., p. 169.

En deuxième lieu, ce bouleversement de perspective se matérialise dans la diégèse, car l'écrivain-narrateur (E) fait du personnage sortant de son écriture (L) un véritable modèle à suivre :

J'avais toujours plus profondément au sein du vide duquel lui s'en revenait, suivant dans la brume le chemin qui le ramenait vers une réalité que, doucement quant à moi je quittais. Me figurant qu'il m'indiquait ainsi la direction à suivre et dont il n'appartenait qu'à moi de l'emprunter après lui. Racontant son histoire afin qu'elle devienne la mienne. Ou bien : racontant mon histoire de manière à ce qu'elle devienne la sienne (p. 241).

Bien que E acquière une sorte d'état passif lors de sa propre écriture, la relation qui s'instaure avec son modèle est devenue indissoluble, au point que les deux histoires « se réfléchissaient. Sans qu'il fût possible de dire laquelle des deux constituait le miroir où l'autre se reflétait » (p. 240). De la même manière, le lecteur-narrateur (L) décide de s'abandonner à la lecture de ce livre, car il comprend que ce n'est qu'en vivant la même aventure – donc en l'émulant – qu'il pourra dégager le mot que son auteur avait caché et oublié : « J'ouvre le livre. J'en reprends la lecture au début. Comme si, mystérieusement, il s'agissait de mon propre roman et qu'il annonçait ce qui désormais m'attend » (p. 253).

Dans ce renversement du rapport entre modèle et auteur nous assistons à l'abolition de la distance entre les deux figures et les deux histoires, entre celui qui est prétendument l'écrivain de cette histoire (E) et celui qui en serait en réalité le lecteur (L). Les deux figures et les deux histoires parviennent à se réfléchir jusqu'au point de ne pas faire comprendre qui représente le miroir de l'autre et qui sert de modèle pour l'autre. Car tant E que L envisagent l'histoire relatée dans *L'Oubli* comme une sorte de modèle et de guide à suivre dans l'oubli d'une « nuit formidablement blanche » (p. 241) et dans l'oubli d'une « nuit [qui] naît en plein milieu du jour » (p. 253). En effet, il s'agit de deux nuits qui deviennent la même dans la citation de Musset reprise à la fois par E (« Cette nuit dont parle un vieux poète qui contient, dit-il, les deux grands secrets du bonheur : le plaisir et l'oubli » p. 241) et par L (« "La nuit seule renferme les deux grands secrets du bonheur : le plaisir et l'oubli" » p. 253).

Vu que ce livre devient tant pour E que pour L une sorte de « livre-guide¹ » comme si c'était leur propre histoire, mais aussi un moyen par lequel pouvoir se refléter, nous pourrions établir un lien avec la conception du roman chez Proust et avec la valeur pragmatique que l'écrivain accorde au roman à l'égard du lecteur : « Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un

¹ « Le Livre-Guide, c'est-à-dire un livre unique, secret ou non, qui guide la vie d'un sujet » (Roland Barthes, *La Préparation du roman, op. cit.*, p. 423).

acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes¹ ».

VI. III Le devoir d'inquiétude

L'ambition proustienne de faire du roman un « instrument optique² » à l'usage du lecteur et un miroir qui lui permette de se refléter se complique cependant à l'intérieur de *L'Oubli*. Car ce que le roman reflète est l'absence de quelqu'un qui s'efface et dont « l'image manque au miroir³ », c'est-à-dire un vide que l'oubli a créé.

À ce propos, la valeur pragmatique que l'on peut attribuer au récit de *L'Oubli* doit être plutôt étendue aux termes du « vrai roman » tels qu'Aragon les avance dans *Blanche ou l'oubli*, c'est-à-dire au « caractère hantant des grands, des vrais romans » et au « livre » entendu comme une « machine à modifier l'homme » : « Pour qu'il continue à lire, il faut que ce que j'écris, c'est-à-dire un autre *moi*, nommé l'auteur, soit perpétuellement l'amorce d'un problème et non sa solution, ou tout au moins une réponse à la question qui semble amorcer la solution sans pourtant la procurer⁴ ». Car c'est Forest lui-même qui, faisant écho à Aragon, affirme :

Pour les questions qui appellent des réponses, il y a la philosophie, les sciences, il y a le discours ordinaire, le discours positif qui produit du sens pour nos vies. Mais s'il y a de la littérature, c'est justement parce qu'il y a dans l'existence un certain nombre de questions qui sont sans réponse et qui doivent rester sans réponses. La littérature prend en charge ces questions-là, de sorte qu'elles restent sans réponse. C'est le trou dans la réalité [...]. Il y a une sorte de vide et c'est l'expérience de ce vertige qui correspond à la vérité spécifique dont la littérature peut venir porter témoignage. Je suis donc toujours hostile aux discours qui tentent de présenter la littérature comme fournissant des réponses, permettant au lecteur de se soigner, de se guérir, de construire une identité ou de trouver un sens à la vie, non la littérature c'est autre chose⁵.

D'ailleurs, l'auteur ne propose pas une théorie de l'oubli dans son ouvrage. Au contraire, il traduit le phénomène en mettant en cause l'autorité de toute théorie le concernant, de toute possibilité d'apporter une solution, un remède ou une réponse à ce phénomène. De plus, comme l'auteur ne nous révèle pas le mot à la fin du récit, il nous oblige à partager l'ignorance et l'oubli qui frappe à la fois

¹ Marcel Proust, *Le Temps Retrouvé. À la recherche du temps perdu*, éd. cit., p. 610.

² *Ibid.*, p. 490.

³ Philippe Forest, « Reprendre et revenir », *op. cit.*, p. 102.

⁴ Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, *op. cit.*, p. 751.

⁵ Voir « Rencontre du 8 novembre 2018 avec Philippe Forest », *art. cit.*

la figure de E et celle de L autour de l'oubli d'un mot dont « le mystère constituait à lui-même sa propre solution » (p. 252).

L'absence de ce mot révèle à ce point le but sous-jacent du roman, à savoir celui de confier à autrui le problème qu'il met en lumière, en l'occurrence de l'oubli. En effet, dans *Blanche ou l'Oubli*, où Aragon se donnait pour tâche de « décrire l'oubli, n'importe comment mais l'oubli¹ », il ajoute :

La prière, ou le roman si vous voulez, fait son chemin, et qui le recopie, je veux dire qui en rêve, en fait en reconnaît le pouvoir, et la mission, laquelle est de charger toujours *quelqu'un d'autre* de conclure. Ainsi, j'entretiens d'un lecteur à l'autre cet esprit d'enfance, qui ne se contente jamais de ce qu'un esprit borné lui répond, j'inaugure une chaîne sans fin de questions, je fais entrer l'infini dans ce qui ne semblait qu'une histoire humaine avec ses fort pauvres limites. [...] Mais au moins aurai-je rendu ceux qui me lisent à ce principe de toute science, *le doute*, dont il ne faudrait guère que vous me poussiez bien brutalement pour que je dise qu'il est aussi le principe même de la vie².

Ainsi, nous pouvons à juste titre considérer le roman de Forest en tant que forme de « léthotechnie » paradoxale, également dans la perspective de la lecture. Mais sous réserve de souligner que l'oubli et l'écriture ne se joignent pas chez Forest au sens cathartique et thérapeutique. Car ils s'unissent dans la double ambition de conserver tout en effaçant – de garder du « réel » son « caractère déchirant de "reste"³ » –, et de rendre délibérément le lecteur inquiet, au sens où Forest l'entend d'après Kierkegaard : « Kierkegaard écrit, en substance, que la plus grande chose qu'un individu puisse faire pour un autre est de le rendre inquiet en lui faisant apercevoir le désespoir dans lequel il est et au sein duquel il ignore être. Le seul devoir de la littérature [...] est un devoir d'inquiétude. Le tragique est l'objet d'une dénégation constante⁴ ». L'ambition de rendre le lecteur inquiet acquiert précisément, comme le souligne Forest, une valeur pragmatique dans son œuvre : « Alors que c'est seulement si l'on s'affronte à cette vérité que l'existence cesse d'être consentement passif à l'aliénation et à l'illusion pour devenir cette épreuve par laquelle l'individu peut-être et parfois, accède à la possibilité joyeuse, destructrice et sidérante d'un certain rapport à l'Absolu⁵ ».

C'est pourquoi dans *L'Oubli* l'autre figure qui est appelée en cause aux côtés de l'écrivain est celle du lecteur. En effet, l'ambiguïté qui existe au sein du système créé par Forest à l'intérieur de son ouvrage, et que l'on peut retrouver dans les trois niveaux de traduction de l'oubli (discursif, linguistique, diégétique), vise à mettre délibérément en jeu le lecteur et à l'engager dans un parcours labyrinthique. D'ailleurs, c'est l'écrivain lui-même qui signale son intention de créer un système

¹ Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, op. cit., p. 517.

² *Ibid.*, p. 753.

³ Philippe Forest, « Le Roman, le réel », art. cit. p. 49.

⁴ Gabriella Bosco, « Pour en finir avec le postmoderne en littérature. Entretien avec Philippe Forest » art. cit.

⁵ *Ibid.*

capable de permettre au lecteur de « mettre son propre mot, son propre nom dans le vide [qu'il] a aménagé au cœur du livre¹ ».

Au niveau discursif, cette intention est visible aussi bien dans l'anonymat des personnages caractérisés par des pronoms personnels, que dans les citations dépourvues de références explicites. D'après Forest lui-même, il s'agirait de stratégies d'effacement qui permettent à la fois au lecteur de s'identifier et de « se reconnaître » et au romancier d'abolir l'autorité de celui qui les emploie². De plus, d'après Barthes l'emploi du « je » acquiert toujours un « sens inédit » par le « je » qui lit, en raison de la « dissymétrie fondamentale du langage », c'est-à-dire en raison du fait que « le *je* de celui qui écrit *je* n'est pas le même que le *je* qui est lu par *tu*³ ». Ce qui se traduit alors selon le critique – dans le cadre de l'« intersubjectivité » qui est en jeu dans la littérature – par une « descente profonde, patiente et souvent détournée, dans le labyrinthe de sens⁴ », qui met en cause tant le narrateur que le lecteur autour de l'espace du texte et du langage. Cette « dissymétrie » qui résulte du passage de l'écriture à la lecture dans *L'Oubli* est observable dans le jeu polysémique auquel les mots « lit », « signe » et « pièce » sont soumis⁵. Car l'abolition de sens qui résulte de ce jeu crée une sorte de labyrinthe sémantique que le lecteur est appelé à parcourir, voire à se perdre.

Du point de vue de la diégèse, l'oubli du narrateur et son effacement ont pour effet de créer une ambiguïté entre les composantes fictives et vraies des deux histoires grâce à la technique de la métalepse. Comme selon Genette cette figure a non seulement la capacité de faire entrer l'auteur dans la fiction, mais aussi le but de donner au lecteur l'illusion de faire partie d'une fiction, elle met en jeu l'idée élargie dans le roman selon laquelle nous – lecteurs – serions tous des acteurs-spectateurs devant le spectacle du monde qui recommence, à savoir devant l'histoire de *L'Oubli* qui recommencerait dans les deux récits⁶.

En dernier lieu, la fragmentation qui crée des espaces blancs tout au long du texte ne favorise pas une forme de lecture susceptible de combler les vides. Au contraire, le vide de l'appareil péricliphique du roman reproduit visuellement l'oubli dont il est question au niveau discursif, tout

¹ Forest n'a pas caché cette ambition lors d'un entretien radiophonique sur RTS. Voir à ce propos « *L'Oubli* de Philippe Forest : une esthétique de la disparition », *Radio Télévision Suisse*, 4 février 2018. Disponible en ligne : <https://www.rts.ch/info/culture/livres/9308068--l-oubli-de-philippe-forest-une-esthetique-de-la-disparition.html> [Consulté le 9 février 2022]

² L'écrivain explique cette démarche à propos de l'anonymat dont il fait usage dans *Le Nouvel Amour* « Si j'ai supprimé tous les noms propres d'écrivains et si j'ai limité les références littéraires aux épigraphes, c'était avec le souci de construire une épure à l'intérieur de laquelle tout le monde pourrait se reconnaître » (Marie-José Latour, « Entretien avec Philippe Forest », 2008, art. cit., p. 62.

³ Roland Barthes, *La linguistique du discours*, dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. cit., p. 622.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir chapitre 5 de notre étude.

⁶ À propos des effets et des fonctions de la métalepse voir Gérard Genette, *Figure III* (1972), dans *Discours du récit*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2007, p. 97-88 et *Nouveau Discours du récit* (1983), dans *ibid.*, p. 360-361.

en nous obligeant à faire face à une forme d'oubli et d'ignorance ultérieures¹. À ce titre, il faut rappeler que d'après Forest :

Parole et écriture ne valent que dans la mesure où elles constituent – c'est la thèse que je n'ai cessé de décliner – une réponse à l'appel que l'impossible réel nous adresse et que le bavardage – que ce soit celui du roman ou de la conversation – recouvre de manière à le rendre proprement inaudible. Pour cela, un protocole est nécessaire, en effet, qui soit accordé à la nature aporétique de l'œuvre littéraire, ne visant le vrai qu'à la condition de consentir à la fiction, se constituant en impossible témoignage afin de témoigner de l'impossible. Fragmenter le texte, par exemple, en séquences relève d'un tel protocole. Il s'agit de contrarier le cours de l'œuvre qui conduit spontanément celle-ci vers un accomplissement factice².

Ces procédés à l'œuvre dans le roman visent non seulement à répondre à un projet d'effacement et de réécriture que l'oubli demande à son écrivain, mais aussi à abolir les distances à la fois d'espace et de temps qui relèvent de l'oubli, c'est-à-dire qu'ils visent à vouloir délibérément permettre au lecteur de s'identifier avec l'histoire, de se perdre dans le labyrinthe du roman, de partager activement cette expérience de l'oubli. En d'autres mots, il s'agit de faire l'expérience d'« un moment d'oubli, [d'] un oubli partagé par le narrateur et le lecteur³ » comme dans la scène du miroir dans *Sarinagara*, où c'est l'image du narrateur qui manque :

Mon reflet avait disparu. Je n'étais plus là. Face à moi, il n'y avait, sur le blanc du mur, qu'un carré approximatif dont la couleur ne réfléchissait rien et à l'intérieur de laquelle toute trace de mon visage se trouvait perdue, une large et irrégulière tache de "jaune" marquant sur la peinture la place désormais disparue du miroir⁴.

D'après Éric Marty, cette image manquante nous permet de rencontrer chez Forest « le réel [...] sous des formes les plus attestées : le manque, l'absence, le défaut⁵ ». Nous pouvons alors soutenir que la trivialité qui résulte du fait d'avoir oublié un mot nous permet aussi de retrouver le caractère « épiphanique » du roman telle que le conçoit Forest, c'est-à-dire de retrouver la possibilité de partager en tant que lecteurs une vérité qui s'exprime par « moments⁶ » et par fragments dans le roman et dans l'oubli : « L'épiphanie est l'instant précis du "cela" dont la trivialité même est

¹ Barthes emprunte à Antoine Compagnon le mot « périgraphie » (voir Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979) afin de définir « le dispositif visuel des romans, c'est-à-dire les paragraphes, les alinéas, les blancs » (Roland Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 62).

² José-Marie Latour, « Entretien avec Philippe Forest », 2011, art. cit., p. 181-198.

³ Voir Éric Marty, « Photographier l'absence. La fiction photographique », dans *Philippe Forest : une vie à écrire*, op. cit., p. 187.

⁴ Philippe Forest, *Sarinagara*, op. cit., p. 116.

⁵ Éric Marty, « Photographier l'absence. La fiction photographique », art. cit., p. 187.

⁶ Cette idée de « moments de vérité » est le fondement de la « théorie pathétique de la littérature » telle que l'esquisse Barthes dans la conférence *Longtemps je me suis couché de bonne heure* et que l'on peut retrouver aussi à plusieurs reprises dans la poétique forestienne : « "Le moment de vérité", à supposer qu'on accepte d'en faire une notion analytique, impliquerait une reconnaissance du *pathos*, au sens simple, non péjoratif, du terme, et la science littéraire, chose bizarre, reconnaît mal le *pathos* comme forme de lecture » (Voir Roland Barthes, *Longtemps je me suis couché de bonne heure* dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. cit., p. 468).

révélation : conversations entendues, paysages ou scènes entr'aperçues, fragments fuyant et balbutiés du monde¹ ».

VI. IV Lire c'est oublier

La dépersonnalisation, le délabrement de la *persona* et la disparition de l'auteur dans *L'Oubli* montrent en réalité le devoir éthique auquel le roman de Forest cherche à répondre, à savoir celui de faire appel au lecteur : « Car l'expression de soi est bien destruction de soi mais en vue d'une survie qui transforme le texte en une scène où se propage seul l'appel d'une parole adressée à autrui² ». Or, d'après Forest la figure du lecteur et celle de l'écrivain ne peuvent pas être scindées (« Écrire, c'est lire. Lire, c'est écrire³ »), comme l'affirmait Barthes, repris à ce titre par Forest dans l'un de ses essais : « "Il faut concevoir l'écrivain (ou le lecteur : c'est la même chose) comme un homme perdu dans une galerie de miroirs : là où son image manque, là est la sortie, là est le monde"⁴ ».

Cette référence est d'un côté très proche du passage de *L'Oubli* où E sort du labyrinthe mnésique grâce au souvenir de la mère (« toujours aller dans la direction où cessaient les reflets, où manquaient les images, [...] où [...] l'œil ne voyait rien » p. 192-193) et de l'autre de la figure du « revenant » dont « l'image manque au miroir⁵ ». En effet, le renvoi à Barthes vise à définir la « dépersonnalisation dissipant l'image de soi » comme la forme la plus extrême de ce qu'on peut appeler le « moderne⁶ » en littérature. À vrai dire, cette référence ne nous permet pas seulement de remarquer le rapport entre oubli et écriture chez Forest, mais aussi d'envisager la lecture de l'ouvrage de Forest comme une forme de « léthotechnie ». Car faire appel au lecteur signifie en réalité se fier à son oubli.

À cet égard, Pierre Bayard affirme : « Lire, ce n'est pas seulement s'informer, c'est aussi – et peut-être surtout – oublier, et c'est donc se heurter à ce qui en nous est oublié de nous⁷ ». En posant les jalons d'une théorie de la lecture basée sur l'oubli et la méconnaissance des lecteurs, Bayard s'appuie

¹ Philippe Forest, « "Cela" ou le sens du réel », *op. cit.*, p. 70.

² Citant Blanchot, Forest ajoute : « Écrire son autobiographie soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel – mort totale en tant que fragmentaire. S'écrire, c'est cesser d'être pour se confier à un hôte – autrui lecteur – qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence » (Philippe Forest, « *Ego-littérature, autofiction, hétérographie* », *op. cit.*, 135-136).

³ José-Marie Latour, « Entretien avec Philippe Forest », 2011, art. cit., p. 181-198.

⁴ Philippe Forest, « *Ego-littérature, autofiction, hétérographie* », *op. cit.*, p. 136.

⁵ Philippe Forest, « Reprendre et revenir », *op. cit.*, p. 103.

⁶ Philippe Forest, « *Ego-littérature, autofiction, hétérographie* », art. cit., p. 136.

⁷ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 62.

sur l'exemple de Montaigne – « un lecteur oublieux¹ » – et sur la dépersonnalisation que l'oubli provoque chez lui, tout en remarquant :

Plus que de lecture, c'est de *délecture* qu'il faudrait alors parler à la suite de Montaigne, pour qualifier ce mouvement incessant d'oubli des livres dans lequel nous sommes entraînés : un mouvement fait à la fois de disparition et de brouillage des références, qui transforme les livres, souvent réduits à leurs titres ou à quelques pages approximatives, en ombres vagues glissant à la surface de notre conscience. Que les livres ne soient pas seulement liés à la connaissance, mais aussi à la perte de mémoire, voire d'identité, est un élément qui doit demeurer présent à toute réflexion sur la lecture, faute de quoi elle ne prendrait en compte que le côté positif et accumulatif de la fréquentation des textes².

Cette équivalence entre oubli et lecture dont parle Bayard, qui peut être définie comme un facteur universel de l'acte de lire, est bien représentée par le passage où L – qui peut à ce point être envisagé comme l'hypostase du lecteur virtuel de *L'Oubli* – choisit de suivre l'exemple donné par le livre qu'il a à la main afin de rechercher le mot qu'il ignore: « Désormais, j'attends l'oubli, puisque seul il conserve sauf le souvenir de ce que l'on a vécu, de qui l'on a aimé, il viendra, il vient déjà, oui, j'ai confiance en lui » (p. 254).

Devenues désormais synonymes, la lecture et l'écriture sont donc strictement liées dans l'expérience de l'oubli proposée par Forest. La passivité de l'oubli est réévaluée à l'égard d'une expérience qui se veut à la fois subjective et universelle. D'un côté, cette réévaluation met en jeu, dans une autre perspective, l'idée avancée par Augé selon laquelle l'oubli ne serait pas une expérience qui concerne l'individu dans sa singularité, mais dans son rapport avec autrui, car « il faut être au moins en deux pour oublier³ ». De l'autre, elle traduit l'aspiration éthique du roman, qui pousse le lecteur à répondre à l'appel du réel dont parle Forest dans ses essais, c'est-à-dire à l'inviter à découvrir le sens du roman « comme si⁴ » c'était le sien.

C'est pourquoi nous pouvons considérer la composante éthique d'un roman qui prend la forme d'une « léthotechnie » paradoxale non seulement à condition de considérer l'oubli en termes

¹ *Ibid.*, p. 56.

² *Ibid.*, p. 61-62.

³ Augé souligne l'importance du facteur collectif dans le phénomène de l'oubli. Il parvient à cette conclusion à la suite d'une analyse concernant le phénomène dont il en dégage trois formes : « Le retour », « le suspens », « le recommencement » (Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, *op. cit.*, p. 90).

⁴ Nous pouvons affirmer à ce point que l'expression "comme si" qui termine l'ouvrage acquiert la valeur que Barthes lui a donné lors de la conférence *Longtemps je me suis couché de bonne heure*, et dans laquelle il envisage le projet de s'adonner à l'exploration du désir qui soutient l'écriture du roman : « Ce Roman utopique, il m'importe de faire comme si je devais l'écrire. [...] "Comme si" : cette formule n'est-elle pas l'expression même d'une démarche scientifique, comme on le voit en mathématiques ? Je fais une hypothèse et j'explore, je découvre la richesse de ce qui en découle : je postule un roman à faire, et de la sorte je peux espérer en apprendre plus sur le roman qu'en le considérant seulement comme un objet déjà fait par les autres » (Roland Barthes, *Longtemps je me suis couché de bonne heure*, éd. cit., p. 470).

forestiens (effacer et oublier pour garder du « réel » son « caractère déchirant de "reste"¹ »), mais aussi sous réserve de l'envisager comme une manière par laquelle le lecteur puisse à son tour garder vivant ce caractère, en raison de l'oubli qui détermine sa propre lecture. En effet, la prise en compte de l'oubli au sein de l'écriture et de la lecture chez Forest est en phase avec ce qu'il affirme dans *Le Roman, le réel* : « en littérature comme en n'importe quel autre domaine, chacun doit refaire pour lui-même et en son nom propre la même démonstration. Elle le reconduit devant la vérité à laquelle l'appelle l'expérience partagée de l'impossible qui inexplicablement exige à chaque fois d'être dite² ». Car comme il le remarque dans *Reprise* :

Il s'agit de conduire le lecteur, par toute une gamme de moyens proprement romanesques parmi lesquels la mise en fiction ou le recours à l'ironie, à prendre par lui-même une décision qui n'appartient qu'à lui – conviction qui n'est pas très éloignée de celle qu'expose Proust lorsque celui-ci explique que la lecture se situe seulement au seuil de la vie spirituelle et ne peut se substituer à celle-ci. En ce sens, la reprise dont traite Kierkegaard concerne aussi le lecteur 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'appelle³.

Nous pouvons aussi comprendre le sens de la phrase finale de l'histoire de L et de E, ainsi que celui du témoignage de l'impossible chez Forest. Car tant l'auteur que le lecteur peuvent se retrouver ensemble dans un « point d'impossible⁴ », dans un « lieu dérobé⁵ », dans un degré zéro de l'écriture et de la lecture grâce à l'oubli et au roman qui le traduit.

Par conséquent, nous voyons surgir en creux de cet ouvrage la conception universaliste de « l'expérience littéraire⁶ » et la « beauté [de son] contresens⁷ » telles que les définit Forest, car nous assistons bien dans *L'Oubli* au passage d'un roman du « je » à un « roman de Tous⁸ » dont parle Arribert-Narge. C'est pourquoi *L'Oubli* joue sur l'ambiguïté d'être à la fois une histoire relevant

¹ Philippe Forest, « Le Roman, le réel », art. cit. p. 49.

² *Ibid.*, p. 16.

³ Philippe Forest, « Reprise », dans Emmanuel Boujou (dir.), *Fragments d'un discours théorique*, Nantes, Éd Cécile Defaut, 2015, p. 298.

⁴ « Tout tient à ce point exclusif d'impossible dont dépend tout travail authentique sur la langue. Point d'impossible qui contraint auteur et lecteur et à l'appel duquel répond le texte romanesque » (Philippe Forest, « Les Neiges de demain », op. cit., p. 299).

⁵ « Je dis souvent que la vie elle-même est un roman et qu'en conséquence seul le roman sait dire la vie. Je ne parle donc aucunement contre la fiction. Simplement, je défends l'idée que celle-ci n'a de valeur qu'à la condition de se trouver en quelque sorte gagée sur cette épreuve du réel dont j'ai parlé plus haut. Toute histoire, même vécue, d'une certaine manière, est inventée dès lors qu'elle se trouve racontée. Ce qui compte, c'est qu'elle conduise jusqu'en ce lieu dérobé où l'auteur et le lecteur font ensemble l'expérience de l'impossible ». Voir « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest réalisé par Laurent Zimmermann », art. cit.

⁶ Philippe Forest, *Haikus, etc. suivi de 43 secondes (Allaphbed 4)*, op. cit., p. 23.

⁷ Nous rappelons la citation de Proust dont Forest fait usage afin d'esquisser sa théorie littéraire : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot, chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. » (Philippe Forest, *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, op. cit., p. 11).

⁸ Fabien Arribert-Narce, « Du "watakushi-shôsetsu" au "roman du Je" : influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest », art. cit., p. 163.

d'une expérience subjective qui fait autorité, mais aussi celle d'une expérience universelle que « chacun a fait » (p. 17) et qui nie paradoxalement cette autorité, vu que chacun doit refaire la même expérience avec ses propres mots, en l'occurrence oubliés. Le texte doit être réécrit pour qu'il ne reste qu'une image morte à l'instar de la photographie (« par définition, toute image est morte¹ »), ce qui demande à la fois une réécriture de la part de l'écrivain et une procuration au lecteur afin qu'il fasse comme si c'était son propre texte, en raison de l'oubli qui soutient sa lecture. Car d'après Forest, dans le domaine littéraire il faut réécrire et relire le texte comme si nous étions les premiers et les derniers à le faire et avec nos propres mots : « Écrire suppose à la fois se rappeler toute la littérature antérieure et l'avoir oubliée. Sinon, on est dans l'ignorance satisfaite ou bien dans la citation perpétuelle. Ce qui ne donne jamais rien de bon. Il faut écrire comme si l'on était le premier et le dernier à le faire – tout en sachant, bien sûr, que ce n'est pas le cas² ». Ainsi que l'affirmait Proust dans le *Contre Sainte-Beuve*, en opposant la littérature à la science :

Or, en art, il n'y a pas (au moins dans le sens scientifique), d'initiateur, de précurseur. Tout est dans l'individu, chaque individu recommence, pour son propre compte, la tentative artistique ou littéraire ; et les œuvres de ses prédécesseurs ne constituent pas, comme dans la science, une vérité acquise dont profite celui qui suit. Un écrivain de génie aujourd'hui à tout à faire. Il n'est pas beaucoup plus avancé qu'Homère³.

Ainsi, dans l'ouvrage de Forest il ne s'agit pas seulement d'une esthétique de l'oubli, mais aussi d'une éthique de l'oubli en raison du dialogue établi avec « l'incertain avenir⁴ » et dont le roman peut être le témoin à la place du récit de la mémoire.

Finalement, il est question dans cet ouvrage d'une éthique de l'oubli qui s'apparente à une éthique du roman, qui consiste chez Forest à témoigner d'une « vérité vide⁵ » et « sans usage⁶ ». Une vérité que nous pourrions à ce point définir « léthique⁷ », à l'opposé donc de son étymologie et de l'exploitation dont elle a été l'objet dans la philosophie :

¹ Philippe Forest, « Reprendre et revenir », *op. cit.*, p. 107.

² « Entretien inédit avec Philippe Forest », *art. cit.*, p. 297-298.

³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 220.

⁴ « Ce que je dois à Tsushima ? la confirmation émouvante de ce que m'avait révélé l'œuvre de Ôé. La certitude qu'il n'y a jamais de point final au roman de sa vie, que celui-ci rayonne dans toutes les directions du temps, à la fois vers le passé le plus lointain et vers le plus incertain avenir. Cet encouragement aussi : ne jamais désespérer de ses rêves, les suivre en toute confiance jusqu'au point inouï où ils vous reconduisent vers le récit vrai de votre vie » (Philippe Forest, *La Beauté du contresens*, *op. cit.* p. 27.)

⁵ « Un bon roman, même et surtout s'il ne s'agit pas d'un roman à thèse, doit donner à son lecteur le sentiment de lui révéler une vérité, même si c'est cette vérité vide que seule la littérature, parce qu'elle touche à l'impossible, est à même de lui montrer. Ainsi tous les textes authentiques relèvent-ils sans doute de cette tierce forme dont Barthes parlait, entre le roman et l'essai » (Laurent Zimmermann, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest réalisé par Laurent Zimmermann », *art. cit.*)

⁶ Philippe Forest, « Éthique du roman I, II », *op. cit.*, p. 272.

⁷ Nous nous référons ici au terme grec de la vérité (« *Alétheia* ») sur lequel Heidegger a bâti sa théorie pour montrer la manière dont Forest s'insère, par la littérature, dans le discours sur l'oubli et la vérité. Voir le premier chapitre de notre étude.

Il y a bien une morale – si l'on veut user ce terme – de la littérature qui est de nous inviter à un tel mouvement impossible et de le faire à travers des fictions qui nous donnent comme modèles des individus qui découvrent dans l'épreuve de la déréliction la plus haute le gage paradoxal et miraculeux d'une vérité sans usage. De cette vérité témoigne la littérature. Tel est son unique devoir, son éthique à elle, son engagement dans le monde. La seule promesse, aussi, qu'elle puisse tenir puisque, Kierkegaard l'écrit encore "le summum de ce que peut faire un homme pour un autre, là où chaque individu n'a affaire qu'à lui-même, est de le rendre inquiet"¹.

VI. V L'inexemplarité de la fiction

En conclusion, oubli, écriture et lecture s'entremêlant jusqu'à devenir des équivalents dans le domaine romanesque, posent *L'Oubli* comme un « livre-guide », à savoir comme un modèle qui demande à être paradoxalement oublié afin d'être réécrit et relu.

À ce titre, chercher à faire un modèle de ses propres fictions répond à ce que Jouve appelle « l'exemplarité pragmatique de la fiction² », c'est-à-dire à quand « la fiction [...] est censée peser sur le comportement du lecteur qu'elle entend modifier par la vertu de l'exemple³ ». Jouve affirme que l'une des raisons pour lesquelles la fiction cohabite difficilement avec l'exemplarité pragmatique relève justement de la difficulté de comprendre qui parle dans un roman⁴. C'est le cas, bien évidemment, de l'instance énonciative de *L'Oubli*, c'est-à-dire d'une autorité narrative « dynamique⁵ » qui s'efface et qui oublie sous couvert d'un "je" ambigu et autocritique. Or, nous savons que la composante éthique d'un « livre-guide » consiste à faire de l'expérience que propose le texte une « "hache qui brise la mer gelée qui est nous"⁶ ». C'est pourquoi l'éthique d'un roman qui traduit l'oubli consiste à montrer la seule vérité dont le texte peut être porteur : une vérité de nature impossible, paradoxale, vide, sans usage et oublié. Car donner à l'oubli, à l'impossibilité et au

¹ Philippe Forest, « Éthique du roman I, II », *op. cit.*, p. 272. Cette conception éthique de la littérature est soulignée aussi dans l'essai *Tous les enfants sauf un* : « Je continue de penser pourtant que la vraie littérature ne répare rien du désastre de vivre. Qu'elle est l'expression d'une fidélité insensée à l'impossible et qui ne transige jamais sur le non-sens qu'il lui revient de dire, vers lequel il lui faut sans fin retourner. Toute mon éthique tient dans cette conviction. Et d'elle dépend mon esthétique aussi – si je veux user de ces termes dont la grandiloquence fera légitimement sourire, rapporté à mes pauvres livres » (Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, *op. cit.*, p. 162).

² Vincent Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », dir. Emmanuel Bouju, *Littérature et exemplarité* [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 (généré le 07 février 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/39463>>. ISBN : 9782753547391. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.39463>

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature : Genèse d'un genre littéraire en Grèce* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010 (généré le 02 janvier 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/40534>>. ISBN : 9782753547193. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.40534>

⁶ Barthes cite la lettre de Kafka à Oskar Pollak (1904) pour donner un exemple de « livre-guide », voir Roland Barthes, *La Préparation du roman*, *op. cit.* p. 425.

paradoxe une langue, c'est montrer que « l'exemplarité de la fiction¹ » passe par son « inexemplarité² » ; c'est « montr[er] qu'il n'y a pas de sens certain ni de vérité définitive³ ». Ce qui fait écho non seulement au « plaisir du texte⁴ » dont L fait l'expérience grâce à la lecture du texte de E (« Le plaisir pour lui. L'oubli pour moi. L'inverse, également » p. 241) mais aussi au « texte de jouissance » tel que le définit Barthes : « Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage⁵ ».

Finalement, le roman de Forest se charge d'une valeur pragmatique et d'une éthique en raison de l'expérience de l'oubli qu'il accorde au lecteur. Car le texte invite à faire face à la vérité para-doxale dont il est porteur, c'est-à-dire à une vérité telle que l'entend Barthes dans les *Fragments d'un discours amoureux* : « La vérité : ce qui est à côté⁶ ».

¹ Vincent Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », art. cit.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Le degré zéro de la lecture dont nous avons parlé plus haut est très proche de ce que Barthes dit à propos du « plaisir du texte » : « Quelque chose de neutre ? On voit bien que le plaisir du texte est scandaleux : non parce qu'il est immoral, mais parce qu'il est *atopique* » (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1973, p. 39).

⁵ Voir Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 25-26.

⁶ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, éd. cit, p. 282.

Conclusion

Chercher à définir l'oubli d'une manière univoque s'avère être aujourd'hui une entreprise complexe. L'oubli peut être considéré à la fois comme un phénomène actif et passif, volontaire et involontaire, une forme d'effacement et de réserve, de pardon et de faute, une source de mensonge et de vérité. En fonction de la discipline qui prend ce phénomène en considération et du protocole que l'on assume pour l'étudier, les conclusions sont différentes et la plupart du temps paradoxales, ou vouées au contre-sens. En effet, aujourd'hui la définition qui semble s'approcher davantage de l'oubli l'envisage comme un paradoxe en soi, étant à la fois un phénomène impossible et nécessaire. Néanmoins, un autre protocole s'est placé aux côtés des sciences tout en accueillant le paradoxe et en compliquant l'enjeu : la littérature. Or lorsque l'oubli est abordé au niveau littéraire, il ne s'agit pas seulement d'un phénomène paradoxal, mais aussi d'un phénomène indicible.

La littérature met en jeu cette aporie et cette indicibilité, en tentant de les traduire par l'écriture. De plus, la littérature s'appuie sur la polysémie de l'oubli et surtout sur l'écriture qui est l'un de ses équivalents. L'écriture semble paradoxalement être une forme d'oubli en soi, en phase avec la pensée platonicienne traditionnelle. Si les exemples de Baudelaire et de Mallarmé nous ont permis de signaler la manière dont l'oubli devient une source poétique fondamentale, celui de Proust nous a montré la façon dont le paradoxe sous-tend l'écriture de la *Recherche*. L'exemple proustien représente de la sorte la matrice des tentatives de mise en écriture de l'oubli au XX^e siècle, qui nous montre que c'est au prix de la traduction de l'indicible que le paradoxe de l'oubli peut prendre sa place dans le cadre littéraire. Si dire l'oubli touche à l'impossibilité, nous pouvons donc affirmer que la littérature peut parler de l'oubli, car c'est à la faveur du langage et de sa réflexivité qu'elle met en jeu ce paradoxe, tout en nuancant les perspectives du phénomène.

C'est à ce titre que Philippe Forest prend le relais de cette impossibilité de dire le paradoxe, tout en la liant à sa propre théorie littéraire et à sa méthode rédactionnelle. En particulier, chez Forest c'est le protocole romanesque qui, étant capable d'englober tout genre littéraire, tout domaine artistique, tout discours disciplinaire, peut traduire l'oubli par un discours et par une forme fragmentaire qui mettent en jeu les savoirs concernant le phénomène. Ce n'est pas une rhétorique qui émerge du roman de Forest, mais au contraire un anti-discours négatif et apophatique, tributaire de la pensée de Bataille et de Barthes.

La traduction de l'oubli articulée à plusieurs niveaux dans *L'Oubli* nous a permis de comprendre la manière dont Forest assume cette démarche apophatique : dans un discours oublieux qui nie toute autorité ; dans un langage qui affiche l'absence du sens ; dans les deux récits qui brouillent la frontière entre fiction et vérité, entre sens et non-sens ; dans le fragment qui permet de conserver cette

ambiguïté. Le discours oublieux et la forme fragmentaire du roman ne traduisent donc pas seulement la composante esthétique et poétique de *L'Oubli*, mais présentent aussi une démarche apophatique qui s'oppose au protocole d'autres disciplines.

Certes, parler de l'oubli ne touche pas seulement à des questions d'ordre philosophique, psychologique ou littéraire, mais peut toucher aussi à l'inconscience et à l'amoralité dans la proximité de l'oubli avec une culture de l'effacement. Comme le roman se donne pour but de « garder » du « réel » son « caractère déchirant du "reste"¹ » par une tentative d'effacer les images par le récit, c'est bien au moyen d'une poétique de l'effacement, de l'oubli, du fragment, que le projet romanesque peut s'accomplir. Néanmoins, ce qui est mis en cause en creux dans les romans forestiens et dans sa théorie littéraire est également le risque de passer d'une société de la mémoire à une société qui spectacularise la mémoire, à savoir à une société du spectacle bâtie sur « les fiction consolantes² » de la mémoire, du monument, de l'image³. Dès lors, la spectacularisation du récit de la mémoire est remplacée par le « spectacle du monde » qui, pour garder vivant le caractère déchirant du « reste », s'efface et recommence « chaque jour » (p. 224-225) dans l'oubli.

À la morale de la mémoire Forest semble opposer une éthique de l'oubli qui n'est pas sans rapport avec une éthique du roman, car d'après Forest « à la morale sociale du "reality-show" à quoi toute entreprise esthétique désormais conduit (la réalité comme spectacle, le spectacle comme réalité) s'oppose l'éthique du roman entendu comme fidélité à l'impossible du réel⁴ ». À partir de la tentative de traduire l'oubli, une éthique du roman et de l'oubli surgit chez Forest aux dépens de l'image et de la mémoire. Comme l'éthique romanesque ne peut pas acquérir de valeur en soi, c'est une autre nuance que cette éthique acquiert pour devenir concevable : « le roman vrai répond au réel. Mais il répond également du réel. Laissant résonner dans l'espace du récit l'appel que ce réel adresse à chacun, le roman fait signe vers cet impossible par quoi l'individu envisage l'expérience exclusive d'une vérité répétée⁵ ».

Le discours oublieux et les fragments du roman ne représentent alors pas seulement la composante esthétique de *L'Oubli* et sa démarche apophatique, mais aussi son caractère éthique. C'est le lecteur qui est invité à partager cette expérience de vérité et d'oubli et à la refaire avec ses propres mots, en raison de son propre oubli et de l'oubli dans lequel il est porté par le récit. Assumer la posture du « comme si » l'on avait oublié que c'était sa propre histoire permet de suivre le chemin de cette

¹ Philippe Forest, « Le Roman, le réel », *op. cit.* p. 49.

² Philippe Forest, *Sarinagara*, *op. cit.*, p. 316.

³ Candau parle à ce propos du « tourisme de la mémoire » et de la « capitalisation à l'infini de la mémoire » qui hanterait notre société. Voir Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, *op. cit.*, p. 69 et p. 86.

⁴ Philippe Forest, « Ego-littérature, autofiction, hétérographie », *op. cit.*, p. 142.

⁵ *Ibid.*

démarche apophatique dont parle Barthes et que Forest semble reprendre dans un texte qui s'en veut l'exemple.

Cela nous permet d'avancer l'idée selon laquelle le roman pourrait être envisagé comme un art de l'oubli, dans la manière où tant son écriture que sa lecture représentent à leur tour des formes d'oubli. En d'autres termes, non seulement un « *ars oblivionis* » pourrait exister en forme de roman, mais cet art pourrait acquérir aussi une valeur éthique dans son appel au lecteur. La littérature peut donc assumer l'autorité de parler d'une question qui relève d'autres autorités, mais seulement à la condition qu'elle prenne en compte le lecteur et qu'elle assume en elle une valeur pragmatique agissant sur lui. Loin d'incarner à son tour une contre-autorité en raison d'un discours qui s'avoue lacunaire et oublieux, le roman de Forest assume, dans la tentative de dire plutôt que de parler de l'oubli, une contre-parole et une valeur exemplaire par rapport à la parole de la mémoire, de la vérité, de la *doxa*. Si chez Barthes l'écrivain « doit avoir l'entêtement du guetteur qui est à la croisée de tous les autres discours, en position triviale par rapport à la pureté des doctrines¹ », chez Forest « la forme romanesque » se veut « nécessaire [...] par le fait que seule la fiction peut faire apparaître le caractère de fiction de toute vérité² ». La métaphore qu'Aragon établit dans *Blanche ou l'oubli* est représentative à ce titre : « ils me diront tout ce qu'ils voudront, mais alors pourquoi refusent-ils au roman, au mensonge appelé roman, sa valeur d'exemple, pourquoi, structure ou pas, le laissent-ils à la porte de leur science, refusent-ils d'acheter ce chapeau chez le chapelier ?³ ».

La littérature s'avère être nécessaire et impossible pour dire un phénomène à son tour nécessaire et impossible, pour témoigner de l'impossible, pour éprouver la vérité dans le vertige de la répétition de la même l'histoire mais toujours différente que nous retrouvons dans *L'Oubli*. L'expérience de la littérature – et donc de l'oubli – chez Forest n'est pas une expérience thérapeutique, c'est une expérience partagée de l'inquiétude. Sa démarche et sa vérité ne sont pas celles de la science, elles sont à chaque fois susceptibles d'être reprises, recommencées. Ce qui lui donne une autorité, au sens où son autorité consiste à mettre toujours en discussion ce qu'elle prend en compte, jusqu'à soi-même.

En fin de compte, le rapport entre écriture et lecture qui est développé dans *L'Oubli* nous permet de comprendre que la valeur exemplaire du roman doit plutôt être envisagée en termes d'« inexemplarité⁴ », car la seule vérité qu'elle peut montrer au lecteur c'est que, grâce à la littérature et à l'oubli, il ne peut y avoir ni « de sens certain, ni de vérité définitive⁵ ». C'est cette vérité que le

¹ Barthes souligne : « *s'entêter* veut dire affirmer l'irréductible de la littérature : ce qui, en elle, résiste et survit aux discours typés qui l'entourent : les philosophies, les sciences, les psychologies : agir comme si elle était incomparable et immortelle » (Roland Barthes, *Leçon*, dans *Œuvres complètes*, t. V, éd. cit., p. 437).

² Philippe Forest : « Le roman entre irrédimable et irrémisissible », *op. cit.*, p. 225.

³ Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, *op. cit.*, p. 748.

⁴ Vincent Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », *art. cit.*

⁵ *Ibid.*

roman de Forest semble chercher à exprimer par ses fragments d'un discours oublié. Une vérité dont le lecteur est appelé à prendre le relais, à témoigner à son tour tout en la répétant par la lecture. Une vérité éthique et « léthique » que la littérature prend en son compte par rapport à d'autres disciplines : dans le spectacle du monde qui recommence chaque jour et dont parle Forest à propos de l'oubli – dont nous tous ferions partie –, et dans la beauté de la « révolution permanente du langage » dont parle Barthes à propos de la littérature :

Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos. On ne peut en sortir qu'au prix de l'impossible : par la singularité mystique, telle que la décrit Kierkegaard, lorsqu'il définit le sacrifice d'Abraham comme un acte inouï, vide de toute parole, même intérieur, dressé contre la généralité, la grégarité, la moralité du langage ; ou encore par l'*amen* nietzschéen, qui est comme une secousse jubilatoire donnée à la servilité de la langue [...]. Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature*¹.

¹ Roland Barthes, *Leçon*, dans *Œuvres complètes*, t. V, éd. cit., p. 433.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCE PRIMAIRES

FOREST, Philippe, *Sarinagara*, (2004), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006

- *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise (Allaphbed 1)*, Éd. Cécile Defaut, 2005.
- *Le Roman, le réel et autres essais (Allaphbed 3)*, Éd. Cécile Defaut, 2007.
- *Tous les enfants sauf un*, (2007) Gallimard, coll. « Folio », 2008.
- *Haikus, etc. suivi de 43 secondes (Allaphbed 4)*, Éd. Cécile Defaut, 2008
- « Reprise », dans Emmanuel Boujou (dir.), *Fragments d'un discours théorique*, Nantes, Éd Cécile Defaut, 2015.
- *Crue* (2016), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017.
- *L'Oubli* (2018), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2019.

SOURCE SECONDAIRES

ARAGON, Louis, *Blanche ou l'Oubli* (1967), dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. Daniel Bougnoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 2012.

AUGÉ, Marc, *Les Formes de l'oubli* (1998), Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2019.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Les Éditions du seuil, coll. « Tel quel », 1973.

- *Œuvres complètes (1968-1971)*, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, t. III, 2002.
- *Œuvres complètes (1977-1980)*, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, t. V, 2002.
- *Le Degré zéro de l'écriture : suivi de Nouveaux essais critiques* (1953), Paris, Points, coll. « Essais », 2014.
- *La Préparation du roman : Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2019.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Épaves* (1866), dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975.

BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

- *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Paradoxe », 2007.
 - *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Attente, L'oubli* (1962), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1962.
- BODEI Remo, *La Sensation de déjà vu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du xxi^e siècle », 2014.
- BONNEFOY, Yves, *Baudelaire : la tentation de l'oubli*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2000.
- BORGES, Jorge Louis *Fictions*, (1965 & 1960), trad. P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.
- BOSCO, Gabriella, « Pour en finir avec le postmoderne en littérature. Entretien avec Philippe Forest », *Tumultes*, n.34, 2010, p. 211-221.
- BOURDIN Dominique, *De l'oubli. Dynamique du fonctionnement psychique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2004.
- CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996.
- DELARUE, Catherine, « De la mémoire oubliée à la mémoire trouée... », *Analyse Freudienne Presse*, n. 21, 2014, p. 55-62.
- DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour : scénario et dialogues* (1960), dans *Œuvres complètes*, éd. Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2011.
- DURAS, Marguerite, *La Douleur* (1985), dans *Œuvres complètes*, éd. Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 2014.
- FOGLIA, Aurélie, MAYAUX, Anne-Catherine, SALIOT, Anne-Gaëlle, ZIMMERMANN, Laurent (dir.), *Philippe Forest : une vie à écrire*, Actes du colloque international Duke University & Universités de Paris 3, Paris 7 et Cergy-Pontoise, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2018.
- FORTIER, Frances, MERCIER, Andrée, « L'autorité narrative dans le roman contemporain : exploitations et redéfinitions », *Protée*, n. 2-3, 2006, p. 139–152.
- FREUD, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne* (1901), traduit de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch, Ebooks libres et gratuits, 1922.

- *Introduction à la psychanalyse*, (1916), traduit de l'allemand par le Dr S. Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, « Bibliothèque scientifique », 1921.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2007.
- JAUSSI Sophie, « *Il était deux fois* ». *Philippe Forest écrivain-professeur : l'entaille du roman dans le bois du savoir*, Thèse de doctorat de Littérature Française et Comparée, co-dirigée en co-tutelle par Thiphaine Samoyault (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, France) et Thomas Hunkeler (Université de Fribourg, Suisse), 2020.
- LATOURE, José-Marie, « Entretien avec Philippe Forest », *L'en-je lacanien*, n. 16, 2011, p. 181-198.
- « Entretien avec Philippe Forest », *L'en-je lacanien*, n. 11, 2008, p. 181-200.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres Complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003.
- MODIANO, Patrick, *Du plus loin de l'oubli* (1995), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014.
- NICOLAS, Serge, « Hermann Ebbinghaus et l'étude expérimentale de la mémoire humaine », *L'année psychologique*, n°4, 1992, p. 527-544.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Généalogie de la morale* (1887), dans Henri Albert (dir.), *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1900.
- *Seconde considération inactuelle. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* (1874), traduction de Henri Albert, Édition électronique, Les Échos du Maquis, 2011.
- PARROCCHIA, Daniel, *Ontologie fantôme, essai sur l'oeuvre de Patrick Modiano*, Paris, Encre Marine, 1996.
- PLATON, *Phèdre ou de la beauté*, dans « Œuvres de Platon », traduites par Victor Cousin, Paris, Rey, t. VI, 1849.
- *République*, dans « Œuvres de Platon », traduites par Victor Cousin, Paris, Rey et Gravier, t. X, 1833.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- *Le Temps Retrouvé. À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989.
- RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2000.
- SNAUWAERT, Maïté, *Philippe Forest. La littérature à contretemps*, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2012.

WEINRICH, Harald, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, traduit de l'allemand par Diane Meur, Paris, Fayard, 1999.

SITOGRAPHIE

« *L'Oubli* de Philippe Forest : une esthétique de la disparition », *Radio Télévision Suisse*, 4 février 2018. Disponible en ligne : <https://www.rts.ch/info/culture/livres/9308068--l-oubli-de-philippe-forest-une-esthetique-de-la-disparition.html> [Consulté le 9 février 2022]

BOSCO, Gabriella, « Philippe Forest et la tierce forme, ou bien le roman (auto)critique », *Revue italienne d'études françaises*, n. 8, 2018, mis en ligne le 15 novembre 2018, consulté le 02 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/2054>

DECOUT, Maxime, « Maurice Blanchot : une phénoménologie du récit », *Cahiers de Narratologie*, n. 22, 2012, mis en ligne le 20 juillet 2012, consulté le 16 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6572> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6572>

Fabula, Atelier littéraire, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest réalisé par Laurent Zimmermann », https://www.fabula.org/atelier.php?Le_roman_et_le_r%26eacute%3Bel [consulté le 9 février 2022])

FOREST, Philippe « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », Emmanuel Boujou (dir.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002. (pp. 213-225) <http://books.openedition.org/pur/33158> > DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33158>

FOREST, Philippe, « Ceci n'est pas un roman », *Revue italienne d'études françaises*, n. 9, 2019, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 12 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/4166> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.4166>

JOUBE, Vincent, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », dir. Emmanuel Bouju, *Littérature et exemplarité* [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 (généré le 07 février 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/39463>>. ISBN : 9782753547391. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.39463>

Rencontre du 8 novembre 2018 avec Philippe Forest à l'Université Polytechnique des Hauts-de-France, à l'occasion de la parution de son roman *L'Oubli* :
<https://www.uphf.fr/CALHISTE/sites/default/files/pdf/philippe-forest-retranscription-rencontres-8-nov-2018.pdf>

Table des matières

Introduction	3
Chapitre I. Le paradoxe de l'oubli : un dialogue interdisciplinaire entre impossibilité et nécessité	5
Chapitre II. Écrire l'oubli, ou quand écrire c'est oublier	9
II. I Baudelaire et Mallarmé	10
II. II Proust	11
II. III Aragon, Duras, Modiano, Blanchot	12
Chapitre III. Philippe Forest : écrivain de l'impossible et du paradoxe	16
III. I Une poétique de l'impossible	16
III. II Une poétique du paradoxe	19
Chapitre IV. Fragments d'un discours oubliés	23
IV. I Un discours oublié, ou une poétique de l'oubli	23
IV. II Le fragment, le reste	33
Chapitre V. <i>L'Oubli</i>	39
V. I Le texte	39
V. II Un récit de l'hypomnésie : le discours oublié	40
V. III L'autorité de la mémoire	42
V. IV La précarité du sens : une traduction linguistique de l'oubli	47
V. V Une « léthotechnie » : oubli, vérité et fiction	51
Chapitre VI. Lire <i>L'Oubli</i>, ou quand lire c'est oublier	58
VI. I Descendants et revenants	58
VI. II Auteur et modèle	60
VI. III Le devoir d'inquiétude	62
VI. IV Lire c'est oublier	66
VI. V L'inexemplarité de la fiction	70
Conclusion	72
BIBLIOGRAPHIE	76