



HAL
open science

“À la littérature, on n’échappe jamais” : statut et usage des réminiscences intertextuelles chez Philippe Forest

Aude Leblond

► To cite this version:

Aude Leblond. “À la littérature, on n’échappe jamais” : statut et usage des réminiscences intertextuelles chez Philippe Forest. Aurélie Foglia; Catherine Mayaux; Anne-Gaëlle Saliot; Laurent Zimmermann. Philippe Forest. Une vie à écrire, Gallimard, p. 239-255, 2018, Les Cahiers de la NRF, 978-2-07-275544-6. hal-03089283

HAL Id: hal-03089283

<https://hal.science/hal-03089283>

Submitted on 28 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« À la littérature, on n'échappe jamais » :
statut et usage des réminiscences intertextuelles chez Philippe Forest

Aude Leblond
UMR 7172 THALIM
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

« Se prendre pour un écrivain », déclare Forest sans fard, « me semble de plus en plus être le comble du ridicule – un ridicule auquel je n'ai sans doute pas réussi à échapper tout à fait¹. » L'expérience de la perte de l'enfant, en effet, est la pierre de touche qui met en échec une stratégie lénifiante de consolation par l'écriture, visant à accomplir un illusoire « travail du deuil », passage obligatoire dans une « société de consolation » que Forest dénonce avec force². Ne pas écrire, cependant, est tout aussi impossible, et l'aporie se renouvelle à chaque parution. « Mais, bien sûr, à la littérature, on n'échappe jamais³. », conclut Forest à la fin de *Tous les enfants sauf un*. À la littérature, c'est-à-dire au geste de la mise en forme par l'écriture, mais aussi à la culture littéraire, à une certaine formation, à sa propre pratique professionnelle enfin.

Ce refus du roman et de l'écriture est donc prétéritif. Forest l'assume et emprunte une voie de traverse pour sortir de l'aporie : écrire, mais rester dans l'insatisfaction, écrire en revenant toujours sur ses pas. C'est ainsi qu'il s'approprie la notion de reprise⁴ – non sans souligner avec humour, à propos de *Toute la nuit*, son inefficacité comme argument de vente. La reprise, précise Forest, ne saurait être un retour au même : Kierkegaard, en effet, ne montre jamais la reprise comme accomplie. On s'arrête jamais qu'au seuil de la reprise, présentée comme ouverture vertigineuse et jamais comme effective⁵ : « Toute l'œuvre de Kierkegaard (...) se trouve ainsi tournée vers la perspective d'un événement qui n'a pas lieu en elle et dans le retrait duquel se tient une parole qui du coup ne cesse de se reprendre en vue d'une reprise qui lui reste interdite⁶. », résume Forest. La reprise ainsi fait à la fois l'objet d'une lecture et d'une construction théorique qui fournit une logique de développement interne à son œuvre⁷. Déployer les sens accordés à la « reprise », ainsi, peut nous permettre de relier les élans contradictoires d'une écriture prétéritive, tant dans le geste lui-même que dans le degré de littérarité qu'elle assume. On se demandera donc ici ce que fait la notion de reprise à la pratique de

¹ Philippe Forest, *Le Roman, le Réel : et autres essais (Allaphbed 3)*, Nantes, Cécile Defaut, 2006 (désormais *ALL 3*), p. 105.

² Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard coll. « Folio », 2008 (désormais *TE*), p. 159 : « Assigner à la littérature une fonction thérapeutique revient à lui confier la mission de justifier le monde, et d'aider les hommes à se résigner à son scandale, à se faire une raison de son iniquité. Si le livre soigne de la souffrance de vivre, s'il guérit de la douleur du deuil, alors il opère ce tour de passe-passe poétique qui consiste à faire disparaître le scandale dont il naît, à le résoudre en effet et à prohiber toute parole de révolte. Seule une telle littérature est jugée conforme par la société de consolation parce qu'elle accomplit très précisément le programme qui définit celle-ci. »

³ *TE*, p. 166.

⁴ Voir *TE*, p. 128-130 et *ALL3*, p. 91 sq.

⁵ Philippe Forest, « Reprise », in E. Bouju (dir.), *Fragments d'un discours théorique : nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 301.

⁶ Ph. Forest, « Reprise », in E. Bouju (dir.), *Fragments d'un discours théorique : nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 292.

⁷ « C'est sous le signe de la "reprise" que je me propose de "revenir" sur le sens de mon entreprise romanesque et critique. » (*ALL 3*, p. 91). Voir aussi *TE*, p. 128-130.

l'intertextualité, en l'envisageant successivement comme repentir, comme recommencement et comme retrouvailles.

Le repentir de la reprise : revenir sur ses pas

Tant dans les romans que dans les paratextes, l'auteur se ravise à maintes reprises. À partir de *L'Enfant éternel*, le repentir gagne peu à peu. L'insatisfaction est à l'origine de reprises inlassables et de plus en plus minimales au fil des réécritures. Une logique de l'épanorthose se déploie d'une version à l'autre, marquée par une volonté d'atténuation du littéraire. *Tous les enfants sauf un* fournit un résumé drastique du centre obscur de l'œuvre, la mort de l'enfant : « Je ne raconterai pas une nouvelle fois la mort de ma fille. Je l'ai d'abord fait dans *L'Enfant éternel*. Mais le tour lyrique que j'avais donné à mon récit m'a convaincu de tout reprendre une seconde fois. J'y avais mis trop de poésie. Dans *Toute la nuit*, je me suis donc essayé à tout dire de la façon la plus directe qui soit⁸. » Le refus de la sublimation, voire de toute esthétisation, est ainsi dicté par l'échec, constaté et assumé, de la consolation comme genre littéraire. L'enjeu de ce repentir, explicité dans *Tous les enfants sauf un*, est indissociablement éthique et esthétique.

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 livres⁹.

L'écriture reste une nécessité inévitable, mais l'écrivain n'est plus élu : il est simplement pris dans le cercle vicieux de la perte irrémédiable et de l'écriture compulsive, qui retombe sur du déjà connu ou du déjà écrit, impuissante à rendre compte du caractère unique et intime de la catastrophe. D'où une disqualification par Forest du discours littéraire en général, et du roman en particulier.

Ce que dit dans le monde d'aujourd'hui la mort d'une enfant, écrire a immédiatement constitué pour moi la manière de le comprendre et de l'exprimer. Mais, donnant une forme esthétique à l'inintelligible, le roman lui devenait aussitôt infidèle. Il en faisait de la littérature, c'est-à-dire peu de chose. Et tout se soldait par une vague poésie. Du coup, le roman devenait irrémédiablement complice du mensonge auquel il prétendait opposer la vérité de sa parole¹⁰.

Ce discours autocritique cible notamment le motif de la neige dans *L'Enfant éternel* – or ce motif n'est pas simplement évocateur ou poétique : il est aussi emprunté à la scène finale du plus grand texte peut-être de Joyce sur le deuil, « *The Dead* ». Le refus du littéraire implique ainsi un refus de ce qui serait une pratique-réflexe de l'intertextualité. Forest s'en explique dans un entretien avec Maïté Snauwaert :

Il s'agit (...) de vider le roman de toute référence littéraire explicite. Dans ce sens, (...) mon ambition est bien de faire de l'univers du roman l'univers le moins littéraire qui soit. Sans doute par réaction contre une certaine littérature d'aujourd'hui, dans la lecture de laquelle j'ai été formé, et qui ne conçoit le roman que sous la forme d'un "roman du roman" où l'écrivain se met en scène lui-même dans la compagnie des grands auteurs du passé et engagé dans l'entreprise sublime qui va lui permettre, par la création de son œuvre, de rejoindre ceux-ci dans

⁸ *TE*, p. 89.

⁹ *TE*, p. 162.

¹⁰ *TE*, p. 165.

le Panthéon où ils habitent. D'où, chez beaucoup, pour parler le jargon de l'université, une pratique envahissante de l'« intertextualité » qui s'en vient tout étouffer et constituer le roman en un exercice assez complaisant. C'est aussi sur ce terrain-là qu'il s'agit de rappeler le roman au réel afin de ne pas céder à une conception trop esthétisante de la littérature¹¹.

Alors que l'éthos d'écrivain qu'élabore petit à petit Forest se caractérise principalement par l'humilité et la fidélité, la réticence tient ici, il me semble, au statut problématique de tous les indices qui confirment le capital culturel, voire la domination symbolique exercée par un narrateur qui se trouve aussi le truchement d'un professionnel de la littérature. De fait, la réduction des signes ostensibles de littérarité (épanchement lyrique, références littéraires explicites), de *L'Enfant éternel* à *Toute la nuit* et jusqu'à *Tous les enfants sauf un*, qui renonce au roman, semble bien correspondre à ce repentir.

Et pourtant, cette reprise par l'essai que constitue *Tous les enfants sauf un* rend pour finir la parole à Ivan Karamazov :

Je cite pour finir ce très célèbre passage des *Frères Karamazov* et les mots que Dostoïevski met dans la bouche d'Ivan et dont personne ne peut dire s'ils expriment ou non sa pensée : « Et si la souffrance des enfants sert à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité, j'affirme d'ores et déjà que cette vérité ne vaut pas un tel prix... (...)»¹²

Ce retour à la référence littéraire n'est pas aussi paradoxal qu'on pourrait le croire : le recours à l'écriture des autres peut en effet être au contraire une manière de se déprendre du narcissisme de l'artiste¹³.

En réalité, la revendication d'une humilité auctoriale ne peut pas passer par un effacement pur et simple de l'intertexte : ce serait basculer dans une autre forme d'*hubris*, en revendiquant l'unicité d'une expérience en réalité partagée. La mise en réseau intertextuel participe donc à la mise à distance de l'écrivain. La vie même de l'auteur est toujours déjà tissée de textes. « De même que l'archéologie des lectures d'un individu façonne une certaine histoire de la littérature, celle-ci est conçue comme le vaste réservoir d'expériences antérieures susceptibles d'informer nos vies¹⁴. » : cette affirmation de *L'Enfant éternel* ne sera pas récusée par les livres suivants.

De sorte que Forest peut ainsi formuler le projet de son œuvre entière en partant de la réflexion philosophique de Kierkegaard sur la reprise, et en lui donnant comme figure tutélaire Ôé Kenzaburo, dont l'œuvre fut également marquée par le grave handicap d'un enfant :

Si bien que chez Kierkegaard – tel que je le lis en tout cas – c'est l'épreuve qui se trouve reprise dans la reprise qui seule abolit l'épreuve. Il s'agit donc de tourner la littérature vers le futur mais de le faire dans la fidélité à un événement passé par lequel se trouve fondée une éthique tragique de la survie – dont aujourd'hui aucune œuvre romanesque ne me paraît davantage exemplaire que celle de Ôé Kenzaburo à laquelle j'ai consacré un essai qui interprétait le parcours de l'écrivain japonais en ce sens (l'art considéré non pas sur le mode nietzschéen comme entreprise conduite pour ne pas mourir de la vérité mais comme tentative toujours répétée afin de survivre à celle-ci)¹⁵.

¹¹ Maïté Snauwaert, *Philippe Forest : la littérature à contretemps*, Nantes, Cécile Defaut, 2012, p. 454.

¹² *TE*, p. 167-168.

¹³ Maïté Snauwaert, *op. cit.*, p. 122.

¹⁴ *L'Enfant éternel*, Paris, Gallimard coll. « Folio », 1998, p. 164.

¹⁵ *ALL 3*, p. 94.

La déflagration d'une reconnaissance peut ainsi se produire entre un texte connu et un événement vécu. C'est le cas pour le motif de la neige annonciatrice de mort – cliché récuse dès *L'Enfant éternel*, mais sur le mode prétéritif :

Dans ce récit, la neige revient, je le sais, avec l'obstination d'un procédé grossier de romancier. Comme s'il fallait souligner avec insistance la cohérence froide d'un destin déjà joué. Qu'y puis-je si depuis trois mois Paris s'est installé dans un hiver inhabituel ? Devrais-je taire cette pluie perpétuelle de flocons qui, depuis le début, nous accompagne ? Et les précipitations glacées qui ont marqué le recommencement de la maladie ? Dois-je omettre cette image qui ne s'efface pas : la couche blanche épaisse recouvrant les terrasses de l'Institut et l'ovale creusé des pas dans la nappe de neige salie ? Faut-il par souci de vraisemblance psychologique taire au lecteur les pensées du narrateur, ne pas lui confier qu'au volant de sa Clio bleu marine, ce jeune père de famille, alors qu'il rétrograde et décélère, tandis qu'il emprunte la bretelle de sortie qui conduit à Eurodisney, se cite mentalement et pour lui-même les dernières lignes de *Dubliners* : "The snow falling faintly and faintly falling like the descent of their last end upon all the living and the dead"¹⁶ ?

La réticence devant la littéarité n'empêche pas l'emprunt. Forest ne s'interdit pas le recours à l'image de la neige sous prétexte qu'elle ne serait ni neuve ni propre – il prend aussi soin de compléter la référence à Joyce par une autre, qui soit accessible à Pauline : cette neige est aussi présente dans la scène liminaire de *Bambi*¹⁷.

Il y a donc ici une ligne difficile à tenir, du fait de cet impératif contradictoire : sans verser dans la littérature, encore faut-il reconnaître que c'est d'elle que nous sommes faits. L'insatisfaction structurelle qui pousse le texte à toujours se recommencer, le cercle incertain de la reprise, tient ainsi à l'hésitation entre le refus d'un référentiel littéraire « complaisant » et le besoin d'y recourir, de reconnaître son influence, pour contrer la posture narcissique qui consisterait pour l'écrivain à croire son expérience unique.

Reprendre le fil : ce que fait la reprise au travail de l'intertexte

Aussi la notion de reprise marque-t-elle le travail de l'intertexte, qu'elle vient remotiver. La référence ici est assumée comme recommencement, une fidélité au passé orientée vers l'avenir, comme le résumait plus haut Forest. Le « monsieur qui dit Je » d'un livre à l'autre de 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 s'avèrera le protagoniste – cette « histoire parfaite » qui entrera un jour en résonance avec sa vie et l'éclairera en retour, comme l'affirme le narrateur du *Chat de Schrödinger* :

Si bien que tous ces signes qui, en rêve ou en réalité, s'adressent à lui, au lieu de renvoyer à cette histoire passée dont ils constitueraient les restes éparpillés, annonceraient, à la façon de miettes prophétiques, l'histoire à venir de sa vie. Comme les cailloux blancs du conte qui luisent dans la nuit, dont on ne sait trop quel chemin ils tracent dans la forêt et si c'est vers hier ou vers demain qu'ils mènent¹⁸.

¹⁶ *EE*, p. 325.

¹⁷ Scène évoquée par ce résumé-ekphrasis : « (...) l'enfant-cerf a franchi la lisière du bois, il se retourne mais sa mère n'est plus auprès de lui, il ne comprend pas, il erre longtemps sous les voûtes sombres de la forêt, il appelle d'une voix claire et douce puis la neige tombe enfin sur lui. », *EE*, p. 168.

¹⁸ *CS*, p. 200.

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 histoire. Ce motif du refus de choisir entre passé et avenir voyage entre fiction et œuvre critique – on le retrouve ainsi dans *La Beauté du contresens* :

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 vie¹⁹.

Les textes littéraires sont donc autant de viatiques, accompagnant l'auteur-narrateur vers le « roman de sa vie ». Une personnification bienveillante assimile œuvres et auteurs, envers qui Forest affirme une dette :

J'ai toujours été frappé par la patience dont font preuve les grands livres du passé. Je ne cesse de m'émerveiller de la générosité et, pour user d'un mot un peu démodé, de la mansuétude avec laquelle ils traitent les trop négligents lecteurs que nous sommes souvent. On les ignore, on les oublie, on les dédaigne mais, après nous avoir attendus parfois pendant des siècles, à chaque fois ils sont à l'heure exacte au rendez-vous que, de toute éternité, et sans même le savoir, nous leur avons fixé²⁰.

Parmi ces figures tutélaires, Forest met en parallèle les deux qui conscientisent le plus, peut-être, cette rencontre future avec un lecteur : Kierkegaard et Proust. Ce lecteur, ils parient que leur livre le rendra capable de reprendre à son compte et à son tour leur tentative. Faire de la référence intertextuelle une reprise consiste aussi à reprendre le fil d'un discours provisoirement interrompu par la mort de l'auteur. « Sans doute toute grande œuvre littéraire se laisse-t-elle réécrire sans fin au fil des lectures successives dont elle fait l'objet. », affirme Forest. « Mais peut-être aucune œuvre autant que celle de Proust n'a-t-elle prévu et pensé à l'intérieur d'elle-même une telle possibilité, faisant même une nécessité de celle-ci et invitant du coup à sa réinvention perpétuelle²¹. » Le texte proustien, à ce titre, est la matrice intertextuelle par excellence : il a pour ambition de donner au lecteur l'instrument optique qui lui permettra de regarder en lui-même²². L'expérience du Narrateur pressé par le temps doit être renouvelée par un lecteur qui devra retourner au commencement. Proust affirmait déjà dans le *Contre Sainte-Beuve* :

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 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 a tout à faire. Il n'est pas beaucoup plus avancé qu'Homère²³.

Ce qui donne 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

¹⁹ Philippe Forest, *Allaphbed 1 : La Beauté du contresens*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p. 27.

²⁰ Philippe Forest, *Allaphbed 7 : Retour à Tokyo*, Nantes, Cécile Defaut, 2014, p. 25.

²¹ Philippe Forest, « Avant-propos », NRF n° 603-604, « D'après Proust », mars 2013, p. 7.

²² Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. IV, p. 489 : « L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. » ; ou encore p. 610.

²³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 220.

inexplicablement exige à chaque fois d'être dite²⁴. » La pensée proustienne est complétée par la lecture de Kierkegaard, pour qui la reprise est aussi inaccomplie que nécessaire. Cela fait écho à l'ambiguïté fondamentale de la fin du *Temps retrouvé* : le livre du Narrateur n'est pas en fait entre nos mains, il est encore à écrire. La phrase célèbre du *Contre Sainte-Beuve* continue de faire écho lorsque Forest revient sur la notion de reprise dans le collectif *Fragments d'un discours théorique*, en 2015 :

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 propre le texte littéraire et à en devenir en quelque sorte à son tour l'auteur en accomplissant le mouvement auquel il l'appelle²⁵.

Il ne s'agit donc pas que de se découvrir une vocation d'écrivain, mais de découvrir la nature textuelle de sa vie et la forme qu'elle peut prendre – c'est la leçon de Proust – et de parvenir à faire de sa propre vie son œuvre – c'est la leçon de Kierkegaard. C'est pourquoi « reprendre pour son compte propre » ne signifie pas poursuivre – mais refaire pour soi, c'est-à-dire repartir de zéro. Autrement dit, précise Forest, renoncer à ces textes tutélaires.

Que toute la littérature soit ainsi l'œuvre unique d'un seul auteur réécrivant à travers les siècles toujours le même livre sous des formes sans cesse différentes, Proust, on le sait, l'a lui-même déclaré, indiquant bien de ce fait que son roman devait indifféremment et simultanément être considéré comme la reprise de tous ceux qui l'avaient précédé et la matrice de tous ceux qui l'allaient suivre. Si bien que lire ou écrire – puisqu'il s'agit là du même geste – revient pour chacun d'entre nous à rappeler la *Recherche* à la vie mais aussi, selon une vérité plus amère, à exécuter celle-ci (au sens qu'a ce seul verbe pour le bourreau et pour l'interprète) et à en porter le deuil. Car, nous dit Proust, « on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant ». Et il faut un tel sacrifice afin que le miracle s'accomplisse et qu'« on se retrouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné »²⁶.

Perdre et retrouver ce qu'on aime en y ayant renoncé : ces deux citations de Proust fournissent un résumé saisissant de *La Reprise*. Dans quelle mesure la pratique intertextuelle de Forest se conforme-t-elle à ce programme ? Assiste-t-on chez lui à un sacrifice du texte proustien, du texte joycien ? Voyons comment se joue ce mouvement suggéré de perte et de retrouvailles.

Reprendre, c'est sacrifier

Il s'agit ainsi d'envisager la référence comme une manière de « refaire en renonçant », qui concilie donc réécriture et mise à distance. Un processus de désamorçage accompagne ainsi la logique d'hommage inhérente à la pratique intertextuelle. « L'expérience prouve à chaque fois que même les pages les plus célèbres demandent à être relues et qu'elles peuvent l'être indéfiniment dans une perspective sinon entièrement neuve du moins légèrement décalée²⁷. », affirme Forest dans *Le Roman, le réel*. Ressassement et déplacement sont ainsi conjugués dans la

²⁴ ALL 3, p. 16.

²⁵ Philippe Forest, « Reprise », art. cit., p. 298.

²⁶ Philippe Forest, « Avant-propos », NRF n° 603-604, « D'après Proust », mars 2013, p. 10.

²⁷ ALL 3, p. 101.

pratique de la reprise intertextuelle. Les références sont à la fois conscientisées et atténuées – ou plus exactement, comme on va le voir, expliquées et floutées.

La pratique pédagogique de la référence reconnaît une dette tout en désamorçant l'autorité que procure la référence dans la relation d'auteur à lecteur – manière d'abdiquer en partie la littéarité, sans pour autant méconnaître son caractère matriciel. Dans *L'Enfant éternel* ainsi, la référence intertextuelle est massivement présente, mais sous forme dépliée, explicitée – il s'agit de dédramatiser la référence en la passant au filtre de l'explication. Forest cite *Finnegan's Wake*, Hugo, Mallarmé de façon circonstanciée et explicite, souvent pour conclure un chapitre. En pédagogue, il donne les éléments de compréhension, esquisse la figure de l'auteur et interroge le rapport de sa biographie à son œuvre, autorisant ainsi lecteur à développer le parallélisme. Quand d'aventure l'œuvre n'est pas nommée (c'est le cas pour la description de l'enfant mort dans *L'Œuvre*), le narrateur prend appui sur un fond commun. Il évoque dans la même veine le Lagarde et Michard ou les notes de la Pléiade²⁸, sans aller jusqu'à une mention explicite. Il joue ainsi la connivence par rapport à une culture scolaire supposée partagée, tout en renvoyant le lecteur aux références nécessaires.

Cette connivence est bien sûr accentuée lorsque la reprise intertextuelle se déplace du pôle de la répétition vers celui d'une rectification tantôt ludique, tantôt sérieuse. Prenons par exemple cette traduction fantaisiste d'un haïku de Issa consacré aux poux :

« petites bêtes – ceci est mon corps mon sang – venez et buvez²⁹ »

L'appropriation blasphématoire du haïku, la rencontre incongrue de deux univers culturels prête à sourire. La référence exhibe ainsi le jeu introduit par le narrateur : elle a sa part d'irrévérence, et c'est le cas dès *L'Enfant éternel*.

Lorsque Forest déclare par exemple que « Le roman est révélation du Temps, dans le Temps³⁰. », il déplace les trois derniers mots du *Temps retrouvé* pour les réinsérer dans le cours du roman. Ce n'est plus le mot de la fin. Là où le Narrateur proustien affirmait sa volonté de montrer le passage du temps, à travers la longévité qui métamorphosait les personnages, la phrase de Forest évoque, en contexte, l'inscription de la mort dans la naissance même. Dans les deux cas, il s'agit de révéler un travail de la mort dans la vie même, mais là où Proust conclut à une discontinuité du moi exhibée par le passage du temps, la conclusion de Forest est plus pathétique : il s'agit de regarder en face une mort qui vient interrompre la vie, avant même que le passage du temps ait pu accomplir son travail de métamorphose.

À rebours, la correction peut se faire lénifiante : soucieux de détourner l'attention de sa fille, le père corrige également les fins potentiellement traumatisantes des contes, et jusqu'au « Dormeur du Val » :

On passe parmi le plus odoriférant jardin et l'on se croit au milieu des bouquets de céramiques qui ornent les tombes. Vivants ? Je ne dis pas. Mais les parfums ne font plus frissonner la narine. On dort dans le soleil... Nous, c'est éveillés que nous passons dans l'herbe et que nous nous penchons sur chaque parterre³¹.

²⁸ Voir par exemple *TE*, p. 131.

²⁹ Philippe Forest, *Sarinagara*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 72.

³⁰ *EE*, p. 138.

³¹ *EE*, p. 164.

La focalisation progressive sur le cadavre du jeune soldat est ici soigneusement évitée, et le poème rendu à l'innocence bienheureuse d'un poème comme « Sensation ».

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

Dans le cas de Hugo et Mallarmé – et je l'ai fait de manière un peu sauvage parce que quand j'ai écrit *L'Enfant éternel* je n'avais pas de bibliothèque à portée de la main, enfin j'avais très peu de livres autour de moi, donc je n'ai pas du tout abordé ces deux grands poètes sur lesquels il y a eu des centaines de travaux érudits, je ne les ai pas du tout abordés dans une telle perspective érudite ou universitaire – j'en ai fait des personnages de fiction et je les ai réinventés comme j'ai réinventé dans *Sarinagara* les artistes japonais sur lesquels on dispose en Occident de très peu de livres les concernant³².

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, la citation de mémoire s'inscrivent 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'écriture.

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 – 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 littérature³³.

Oublions pour l'instant cette « bibliothèque mentale », pour mieux pouvoir y revenir. Comme le prescrivait Proust, c'est ici parce que les références sont perdues qu'elles peuvent être retrouvées. Les lectures oubliées en viennent à se confondre avec les rêves, qui comme elles font obscurément signe :

C'est ainsi que tous les livres réels de ma « bibliothèque japonaise » sont devenus pour moi un peu comme des livres rêvés – dont je ne conserve plus que le souvenir très vague de la lecture que j'en ai faite autrefois. D'ailleurs, il en va ainsi de tous les livres, japonais ou non, dont ne reste plus, dans le meilleur des cas, que le rappel du rêve en quoi consista leur lecture³⁴.

Les réminiscences intertextuelles se présentent ainsi comme autant de souvenirs 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. C'est par exemple le cas lorsque *Le Chat de Schrödinger* donne, au chapitre « De corne et d'ivoire », une variation quantique sur le fauteuil magique de l'ouverture de *Swann* :

³² Maïté Snauwaert, *op. cit.*, p. 448.

³³ Laure Murat, *Relire*, Paris, Flammarion, 2015, p. 183.

³⁴ Philippe Forest, *ALL 7*, p. 30.

Quand les paupières s'abaissent, c'est le couvercle de la boîte qui se ferme. Et, du coup, tous les phénomènes se trouvent rendus à leur indifférenciation première, à leur labilité originelle. Un vaste nuage d'ombres tourne sur lui-même à la manière d'une toupie qui contiendrait dans sa sphère tous les morceaux du monde, mélangés les uns aux autres, se prêtant à toutes les possibilités d'arrangements sans s'arrêter jamais à aucun pour longtemps. Un seul univers virant à toute vitesse et laissant défiler sous le regard le spectacle sans cesse s'accéléralant de toutes les histoires successives et simultanées qui sont et qui auront été, leur somme insensée de silhouettes s'ajoutant les unes aux autres, s'effaçant les unes les autres³⁵.

Où on entend sans trop de mal :

Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. (...) Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée.

Tous les morceaux du monde tournoyant autour du dormeur coïncident dans *Le Chat de Schrödinger* avec toutes les versions possibles de la même histoire. Ce qui nous ramène à notre « bibliothèque mentale ». Il ne s'agit plus ici de la bibliothèque oublieuse qu'on a vue plus haut, mais plutôt ici d'une bibliothèque intériorisée et réappropriée sans complexe. L'écrivain se constitue un panthéon dans lequel les auteurs se configurent comme dans une constellation les uns par rapport aux autres, faisant petit à petit apparaître le dessin de vies parallèles. En resserrant petit à petit un réseau intertextuel où il met en évidence les coïncidences, Forest rend ainsi aux récits, comme aux rêves, leur caractère commun³⁶.

La référence intertextuelle chez Forest ne peut être pensée en dehors de l'éthique, et c'est pourquoi elle est placée sous le signe de la reprise. Le cercle vicieux de la reprise, qui imprime à son œuvre son élan, ramène toujours à l'impossibilité de la consolation, réitère également l'hommage, à la fois à l'enfant perdu et aux écrivains de la perte. Cette écriture se peuple ainsi de revenants que l'auteur cherche à rejoindre : « Reprendre est aussi revenir. Et ce dernier terme, si je l'utilise, c'est pour faire entendre que c'est à la façon d'un revenant que le romancier, dont le texte répond à l'appel repris du réel, doit faire retour perpétuellement vers le lieu de son expérience la plus vraie³⁷. », affirme Forest. Ce retour au renoncement ouvre ainsi la possibilité des retrouvailles.

³⁵ Philippe Forest, *CS*, p. 261.

³⁶ « Comme les rêves, passant par leurs portes de corne et d'ivoire, dont on a tort d'imaginer qu'ils appartiennent à ceux qui les font puisque, de toute éternité, la nuit les contient et qu'elle les laisse au hasard visiter ceux qui dorment – ceux-ci s'imaginant les avoir inventés de toutes pièces alors qu'ils en ont simplement recueilli dans leur sommeil la même et perpétuelle rumeur de récits ressassés. De telle sorte que la somme des histoires qui constituent la mémoire humaine est certainement fixée depuis toujours et que celui qui rêve ou se souvient ne fait jamais que réciter à son insu une fable qui lui a été dictée ou bien soufflée, qui fut celle de milliers d'autres avant lui et à l'exclusive propriété de laquelle il n'est personne qui puisse finalement prétendre. », *Le Siècle des nuages*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 96-97.

³⁷ *ALL* 3, p. 101.