

JOËLLE GLEIZE

C'EST IMPOSSIBLE [...] MAIS ON PEUT QUAND MÊME ESSAYER

Dans *Le Jardin des plantes*, Claude Simon fait répondre à son double, S. à qui un journaliste demande comment imaginer tout ce qui se passait simultanément, pendant la débâcle de mai 1940 : « C'est impossible en parlant ou en écrivant. Mais on peut quand même essayer¹ ». Cette formulation d'un principe d'écriture fondamental pour Simon entre en résonance – légèrement décalée – avec le haïku de Kobayashi Issa dont Philippe Forest fait la matrice de *Sarinagara* : « je savais ce monde – éphémère comme rosée – et pourtant pourtant² ». Certes, les deux propositions diffèrent, l'une énonçant l'impossible représentation de la complexité du réel et de l'Histoire, l'autre la vanité du monde, son impermanence et la persistance de l'espoir malgré tout. « Tout est néant, bien sûr, mais Issa ajoute Cependant³ ». Elles se rejoignent pourtant sur la nécessité de dépasser le constat désespérant de l'impossible et invitent à interroger plus avant cette mise en écho. L'expérience de l'Histoire comme « impossible », pour ceux qui y sont plongés d'une part et, tout autrement, pour le témoin très indirect qui tente d'écrire à la place des premiers, sont au centre de deux des derniers livres de P. Forest, *Sarinagara* et *Le Siècle des nuages*. Dans les deux cas, il s'agit d'écrire, au présent, un passé individuel et collectif et de donner à ressentir l'empreinte laissée par l'Histoire sur ceux qui ne peuvent en témoigner qu'à partir de traces erratiques et incertaines et par le détour d'autres vies que la leur.

Parmi les récits de témoins indirects de l'Histoire, nombreux à ce tournant du siècle, ces deux livres relèvent du biographique autant que de l'écriture de soi⁴ ; tous deux sont cependant tournés vers le monde, le Japon dans *Sarinagara*, et l'histoire du XX^e siècle vue à travers le prisme de la biographie du père dans *Le Siècle des nuages*. Né en 1962, l'auteur n'a connu que la paix tandis que son père,

¹ SIMON, Claude. *Le Jardin des plantes*. Paris : Minuit, 1997, p. 212.

² FOREST, Philippe. *Sarinagara*. Paris : Gallimard, 2004, coll. « Folio », p. 12 ; le titre signifie « pourtant » en japonais.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ Les livres non théoriques de Philippe Forest sont des livres de deuil disant la maladie puis la perte d'une petite fille de 4 ans et la confrontation à l'impossible de cette expérience.

né en 1921, mort en 1998, a vécu la Seconde Guerre Mondiale, et accompagné les développements de l'aviation en tant que pilote. Par deux fois, Forest recourt au modèle biographique, de manière très différente, mais en donnant une place majeure à l'histoire du XX^e siècle, en particulier dans *Le Siècle des nuages*. La question explicite récurrente, bien plus que celle du « dire ce qui n'a pas encore été dit » implicitement résolue, est celle du « comment raconter » : quel mode d'énonciation choisir, quelle relation établir avec les modèles historiographique, mémorialiste, autobiographique ? Mais aussi, d'abord, comment mettre à bonne distance la fiction et se démarquer du roman ? Les choix opérés dans ces deux « romans » paraissent significatifs de la façon dont les romans contemporains jouent avec les frontières entre littérature et Histoire, que ce soit dans l'évolution de la manière dont l'écriture de P. Forest prend en charge la matière historique du siècle précédent, que plus largement, dans le paradigme de ce qu'on appelle les récits de filiation, à partir de ceux de Claude Simon, par exemple.

Le Siècle des nuages, roman vrai d'une vie

Le livre – sous-titré « roman » – se présente comme une biographie du père du narrateur-auteur, Jean Forest, étroitement tissée à l'histoire de l'aviation. Le récit affiche son caractère référentiel ; tous les intertitres reprennent, à la suite de la date du premier décollage d'un avion en 1903 en Caroline du Nord, celles d'étapes marquantes de la vie du père et celle de sa mort : naissance, rencontre des parents, fiançailles, premier vol en solo, unique incident de pilotage, premier vol comme commandant de bord d'un Boeing 747. Etapes mais aussi bien naissances d'un homme « né à l'histoire de sa vie en chacun des moments de son existence et peut-être également en toute une série d'autres ...⁵ » Comme le premier, qui référerait aux débuts de l'aviation, le sixième chapitre s'écarte de cette série quasi chrono-biographique, pour marquer la mort du dernier des pionniers, Saint-Exupéry, avec qui finissent « les temps héroïques de l'Aéropostale » (390). Dates de naissance et mort de l'aviation mythique s'entrelacent avec celles des naissances plurielles et de la mort du père.

Ce récit de filiation comporte une part d'autobiographie : témoignages et expériences partagées, depuis la plus ténue, le bruit d'un rideau de métal⁶ jusqu'à la pire épreuve, celle de la mort de la petite fille évoquée ici du point de vue du grand-père (500). Cependant cette part autobiographique se limite aux deux derniers chapitres et à l'épilogue et se fait souvent sur le mode de l'humour, voire de l'autodérision, telles l'image riche de « spéculations théologiques » que l'enfant se faisait de son père presque toujours absent : un père « au ciel », « sorte de divi-

⁵ FOREST, Philippe. *Le Siècle des nuages*. Paris : Gallimard, 2010, p. 262. La pagination des citations sera désormais insérée dans le texte.

⁶ « Si bien que c'est moi maintenant qui me souviens et qui par exemple, entends à sa place le bruit que faisait le lourd rideau de métal se déroulant devant la porte du magasin. » FOREST, Philippe. *Le Siècle des nuages*. Paris : Gallimard, 2010, p. 91.

nité distante et douteuse» (438–439), et l'analyse du prénom Philippe, suivie d'une adresse indirecte ironique au lecteur qui «désirerait affiner ses hypothèses d'ordre psychologique, sociologique et littéraire sur la signification du roman qu'il est en train de lire» (429).

Une autre histoire «vraie» domine, qui permet l'articulation, tout au long du livre, de l'individuel et du collectif: celle de l'aviation confondue avec celle du vingtième siècle. La singularité du roman tient à ce double emboîtement de l'histoire privée dans celle de l'aviation valant pour celle du siècle. «Comme si l'histoire de l'aviation et la sienne n'en avaient jamais formé qu'une seule, évoluant ensemble et du même pas, depuis l'époque antédiluvienne des hydravions et de l'Aéropostale... en passant par la parenthèse refermée et oubliée de la guerre, jusqu'à l'ère des longs courriers à réaction...» (416) L'articulation des deux histoires, privée et générale, est permise par la similitude de leur courbes narratives, apogée puis déclin ou naufrage⁷, et formellement par le caractère factuel de la biographie. Les dates et noms de lieux et de personnes, les sources orales ou écrites de certains récits sont précisés: souvenirs du père ou de la mère, livret de famille, notice sur la carrière de Jean Forest. Sa traversée de la guerre, le compagnonnage avec sa promotion de Maison Carrée comme avec les Français d'Afrique du Nord, puis avec les pilotes français engagés de 1943 à 1945 dans l'US Air Force, transforment l'expérience individuelle en une expérience représentative. Ainsi ses contradictions et ambiguïtés idéologiques sont-elles données pour communes à tous ceux qui, à Alger au moment de l'arrivée des Américains en 1942, hésitent entre le camp des Alliés et celui du gouvernement de Vichy.

En revanche, l'articulation des deux histoires ressemble parfois, fugitivement, à celle d'un roman historique où l'Histoire n'est guère que ce qui empêche ou favorise l'union des amants, quand l'exode réunit ceux-ci le 17 juin 40, puis les sépare: Jean part en Algérie, où les hasards de la guerre le font assister à l'opération américaine Torch⁸ avant de s'engager auprès des Alliés et de partir suivre une formation de pilote de chasse aux Etats-Unis. Celui qui voulait combattre dans les airs est ainsi écarté ironiquement de toute participation effective, et n'est qu'un «spectateur ébahi et désœuvré» (316) du débarquement de 1944 tandis que sa fiancée, à Mâcon, a vécu au quotidien les humiliations de l'Occupation.

Cette biographie sous-titrée roman se place à la croisée de la biographie historique et de la littérature, et, tout en recherchant la vérité, ne peut éviter le recours à la fiction – au sens de conjoncturel et relevant de l'imaginaire. Ainsi, raconter l'unique «pépin» vécu par Jean Forest commandant de bord implique de rechercher les causes hypothétiques de la panne sèche qui en est à l'origine, le 24 décembre 1952 (405). Le souci de limiter la part de fiction est explicite et lié à l'acception donnée à la notion, assimilée parfois au mensonge. Le narrateur taxe

⁷ L'histoire de l'aviation réalisant le rêve de l'unité du monde (418) et de la révolution du transport de masse, c'est-à-dire de la démocratisation du transport aérien connaît une apogée parallèle à celle de la carrière du père devenant commandant de bord de Boeing 747.

⁸ Opération qui va entraîner la volte-face de Darlan et la participation des Français d'Algérie à la guerre aux côtés des Américains (232).

de « fiction » le discours de dupes de l'amiral pétainiste Darlan : lors du débarquement des Américains à Alger du 8 novembre 1942, et de leur victoire remportée grâce à une poignée de résistants, Darlan, dans une « volte-face idéologique et stratégique » a fait passer son ralliement opportuniste à la résistance et aux forces américaines pour un acte d'obéissance au maréchal Pétain⁹.

Le soupçon porté par Forest à l'encontre de la fiction se nourrit de tous les débats de la fin du XX^e siècle sur l'autobiographie et sur l'écriture de l'Histoire¹⁰. Mais aussi, à la suite de Proust, Forest considère que, si toute remémoration reconstruit le passé, c'est parce que l'évolution coupe celui-ci du présent de telle manière que la « conscience même de ce changement s'en est trouvée effacée » (41). Et ce constat du narrateur vaut pour les événements passés, inintelligibles en raison de l'évolution des savoirs et du monde, autant que pour les mois successifs qui constituent l'identité de chacun. Le soupçon tient au fonctionnement de la mémoire mais aussi à la nature de l'écriture narrative qui « falsifie la formidable inconsistance du passé et lui confèr[e] la méthodique, mensongère et solide logique d'une intrigue » (101). Les liens de causalité peuvent dès lors être soupçonnés d'imposture. Le biographe littéraire qui veut éviter toute falsification se doit donc d'afficher la part de fiction possible dans sa narration, de signaler les certitudes et les incertitudes. En désignant des éléments comme fictionnels, en recherchant les possibles (206–7), il construit du vraisemblable. Toute conjecture sur les sentiments du père est faite avec une prudence appuyée, comme cette supposée exaltation « romantique » pour l'armée française vaincue en juin 40 : « au fond de lui, après tout, cela n'était peut-être pas secrètement pour lui déplaire » (147)¹¹. Ces hypothèses se réfèrent parfois à un souvenir ou à un récit, donc à une source qui en garantit la teneur. Le narrateur se garde de toute intrusion dans l'intériorité de son personnage, qui constituerait un indice de fictionalité¹². On peut cependant en trouver quelques exemples qui ne sont pas signalés à l'attention du lecteur. Tel le « vieux capitaine » un peu anarchiste, futur beau-père de Jean Forest, au beau milieu du repas des fiançailles de sa fille, en juillet 1942, pensant à ces « presque fantômes » à qui il a délivré des faux papiers pour leur permettre

⁹ Il confond ainsi « l'obéissance à la pseudo légitimité dont se prévaut le régime de Vichy et l'injonction adressée à tous les Français afin qu'ils reprennent les armes contre les troupes du III^e Reich. » (239)

¹⁰ Voir notamment VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'Histoire*. Paris : Seuil, 1971 ; et DE CERTEAU, Michel. *L'Écriture de l'Histoire*. Paris : Gallimard, 1975.

¹¹ Autre exemple, l'amour supposé de Jean Forest pour « les paysages que le hasard fait avec les nuages » (465).

¹² Au sens de Dorrit Cohn (*signposts of fictionality*). Sa définition de la fiction semble cependant trop restrictive pour s'adapter au roman de Forest dont on ne peut pas réduire la visée à l'explication des éléments narratifs : « on peut proposer que [le terme de fiction] soit réservé aux textes dans lesquels le discours et la description sont *subordonnés* à la narration – à des textes où la fonction essentielle des généralisations est d'expliquer les personnages et les événements et où les descriptions servent à contextualiser ou à symboliser ces mêmes éléments narratifs. » COHN Dorrit. *Le Propre de la fiction*. Traduit de l'anglais par Claude HARY-SCHAEFFER. Paris : Le Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 12, c'est l'auteur qui souligne.

de fuir l'occupant. Ou encore, à la fin du livre, la révélation de l'âge et de la proximité de la mort et l'impression alors ressentie par le père : « L'ange mauvais de la mort posé sur son épaule » (480). Fugitivement, cela fait de ces personnages des personnages de roman.

Le statut de ce « roman » qui vise la vérité est donc complexe : ce n'est pas une fiction, si on entend par là la construction d'un monde autonome qui attend du lecteur qu'il « suspende son incrédulité » selon le mot de Coleridge. En revanche comme elle, il « ne relève pas d'abord d'un jugement de vrai ou faux » ; car si les éléments historiques sont exacts, l'important n'est pas là. Le statut littéraire de ce texte n'est en rien incompatible avec la recherche, moins de l'exactitude historique, que d'une vérité mêlée, constituée de faits vérifiables et de reconstructions hypothétiques.

Posture narrative et pacte testimonial

Si le narrateur constate le caractère inévitable d'une part de fiction, il se refuse à céder à ce qu'il dénonce ironiquement comme des fantasmes de romancier : aussi bien le détail qui détiendrait le secret de toute une vie, comme « rosebud ¹³ » (102), que le grandissement épique : raconter comment, à la vue d'avions de chasse dans le ciel algérien, le père, en train de jardiner – il est en formation d'agronomie – aurait décidé de « saisir sa chance pour devenir enfin celui qu'il a toujours voulu être » (228), un pilote. La tentation de transformer la biographie en « légende » est toujours tenue à distance.

Le livre commente son sous-titre dès le prologue : l'histoire de Jean Forest est « un roman comme un autre, celui d'un tout jeune homme, amoureux du ciel, dont la traversée des nuages eut pour seule particularité de se dérouler tandis qu'éclataient un peu partout sur le monde les mêmes orages d'acier » (19). Si une vie ressemble à un roman, la raconter consiste à la défaire de son romanesque et à la reconstruire comme littérature. Dans la part faite à la fiction, dans le soulignement de l'arbitraire auquel est contrainte la restitution, la recherche du vraisemblable n'est pas celle d'un roman. Les noms l'attestent : le narrateur est l'auteur et le fils du protagoniste, témoin très partial de sa vie et si l'on pose la question en terme de pacte, il est impossible de le dire romanesque. Mais il est difficile de le dire autobiographique, sauf à parler comme faisait P. Lejeune, d'espace autobiographique¹⁴. P. Forest a naguère proposé la notion de « pacte testimonial »¹⁵ en se référant à l'analyse que fait Giorgio Agamben de l'œuvre de Primo Levi et cette

¹³ Dans le film d'Orson Welles, *Citizen Kane*.

¹⁴ LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris : Seuil, 1986.

¹⁵ Dans « Notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire », Philippe Forest commente l'analyse que fait G. Agamben de l'œuvre de Primo Levi dans « Ce qui reste d'Auschwitz », *Littératures sous contrat*. Ed. Emmanuel BOUJU. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », 2002.

notion semble pouvoir être opératoire ici, malgré l'écart des expériences dont il est porté témoignage. Car elle fait intervenir, outre celle du lecteur, une double instance, celle qui a vécu l'expérience et qui a disparu et celle qui la rapporte, le «pseudo-témoin»; ces deux instances sont liées par un engagement éthique autant qu'esthétique: le pseudo-témoin s'engage à dire le vrai, au plus près de ce qui est possible. Or le narrateur-auteur du *Siècle des nuages* écrit par procuration, à la place d'un père absent; et dans un déplacement significatif apporté par l'épilogue où s'énonce tardivement ce pacte, il dit écrire aussi bien le livre que lui dictait sa mère quand, très malade, elle répondait à ses questions par des récits de sa vie, de leur vie, puisque c'était elle la mémoire du couple. La promesse aux disparus entraîne l'implication éthique du narrateur, qui se garde cependant de tout pathos, disant écrire non «pour acquitter une quelconque dette» mais «afin de (se) débarrasser enfin et à (son) tour de l'encombrant fardeau d'une vérité vide, sans objet ni usage.» (543)

Corollaire de ce contrat testimonial, la présence du narrateur qui commente la crédibilité de son récit, assure un va et vient constant entre le passé reconstruit et le présent de la narration: toute prétention à l'objectivité, à la neutralité historique est écartée. Le narrateur n'hésite pas à porter des jugements, par exemple sur Saint-Exupéry (153), ou à afficher des valeurs: liberté, démocratie, comme dans cette évaluation de l'image que se fait son père des Etats-Unis: «Car il avait intuitivement compris que se ranger dans le camp des Etats-Unis voulait dire aussi rejoindre celui de la liberté et que la haine de l'Amérique ne sert toujours qu'à masquer celle de la démocratie. En dépit de tout – et même du pire» (278). Cependant les jugements portés manifestent le souci de ne pas céder à la facilité de juger «depuis un futur confortable», par exemple en condamnant son aveuglement devant la Collaboration (225). Le narrateur se refuse également à juger naïve la foi de son père dans l'aviation comme dans une «sorte de religion sociale» (401), ou simplet son optimisme, qui peut paraître «scandaleux» après Hiroshima et Auschwitz (396). Ainsi parle-t-il doublement pour son père confronté au devenir historique, à la fois à sa place et en sa défense. Par cette posture narrative, par la critique des «grandes et fuyantes perspectives de l'Histoire, considérées depuis la plate-forme hautaine d'un point de vue détaché» (225), ce récit de filiation se démarque tout autant du discours historiographique que du roman et se place dans un entre-deux délibéré.

L'«envers à jamais indécis» de l'Histoire

Le déplacement imposé par le modèle biographique impose une contrainte à la perspective historique: la place de l'événement est fonction de ses implications pour le protagoniste. La seconde guerre mondiale, le fait historique majeur du siècle, n'occupe paradoxalement qu'une place restreinte dans ce parcours du XX^e siècle. Car Jean Forest n'y a participé que passivement, condamné par le hasard à attendre en vain de combattre. L'Histoire est comme vue depuis le bord du

chemin. C'est une histoire des épisodes secondaires et néanmoins significatifs, comme cet épisode du retournement des forces françaises en Algérie et du rôle de la Résistance dans la « libération » d'Alger. Une Histoire tenue à l'écart de la geste des manuels, comme sont tenus à l'écart par l'armée américaine les Français qui combattent à leurs côtés au moment du débarquement (312). Une Histoire sans faits ni personnages héroïques, comme dans l'histoire de l'aviation qui dit la disparition de ses héros et celle des rêves de fraternité des peuples qu'elle avait suscités.

Le narrateur critique de façon récurrente le discours historique traditionnel, celui des livres d'Histoire qui racontent une « longue et transparente épopée entre la France et des oppresseurs dont elle finissait par triompher » (146). Autant que sur l'idéologie sous-jacente, l'ironie porte sur la logique causale simpliste qui la guide et ne peut qu'« expliquer après coup ce qui s'est passé hier », « si bien que n'importe quel événement – une fois qu'il a eu lieu – devient totalement explicable tout en demeurant définitivement incompréhensible » (118–119). Cette critique, qui fait écho à la réflexion des historiens eux-mêmes sur l'écriture historiographique, détermine le mode d'inscription de l'Histoire dans le récit. Pour un narrateur qui refuse d'écrire « depuis le confort d'un futur impensable » (120–1), l'appel du 18 juin, entendu par Jean Forest et sa future fiancée dans le « brouillard épais d'épisodes épars » (122) qu'est la guerre, ne peut pas être dit un « martial message d'espoir » (167). Il s'agit de restituer à l'événement, fût-il secondaire, infime, son caractère de surgissement, sans cause apparente, incompréhensible : ce qui interrompt la continuité du temps. A la différence d'une biographie qui chercherait à expliquer le devenir, ce récit de filiation veut tenter de saisir l'expérience de l'ignorance du futur, compte tenu de l'état de confusion, d'incertitude, d'aveuglement propre au présent : « tandis que les livres d'Histoire disent ce qui a effectivement été [...] la vérité consisterait à en rêver l'envers à jamais indécis, restituant à chaque moment vécu cette sensation de halo immotivé à l'intérieur duquel flottent [...] toutes les poussières du possible... » (189).

La perturbation de l'ordre chronologique relève de cette même critique de la causalité historique linéaire. Cet ordre est certes suivi globalement dans le livre mais non à l'intérieur des chapitres : les dates retenues comme titres font office de point nodal ou initial autour duquel viennent s'amalgamer récits ou descriptions. Et l'usage en basse continue du participe présent contribue à perturber le lien causal et temporel, en installant les phénomènes dans une durée plutôt que dans une succession qui mimerait une mise en perspective historienne. Même si ce récit de filiation s'écrit à partir de la mort du père, le narrateur défait les liens de causalité trop simples, souligne la pluralité des motivations, des choix possibles, l'incertitude des causes, et le rôle majeur du hasard. Le récit se fait par épisodes détachés qui segmentent et défont le flux romanesque, une disposition qui établit des césures entre les faits et délie les successivités dont on induirait trop vite des causalités, selon la confusion logique de la consécution et de la conséquence dont R. Barthes disait que c'était le ressort de l'activité narrative et que ce pourrait être

la devise du Destin¹⁶. Déjouer l'induction d'une causalité unilinéaire, c'est tout à la fois refuser la facilité du jugement porté à partir du présent et celle de l'explication téléologique ou de ce qu'on a appelé la causalité régressive¹⁷.

Dès lors, c'est une sorte d'envers de l'histoire contemporaine qui nous est présentée, une Histoire ni événementielle, ni orientée, ni dialectique : privée de sens au double sens du terme. Il s'agit d'ailleurs plutôt, pour le narrateur, de donner à percevoir l'écoulement du temps, un écoulement inexorable et destructeur, qui s'impose à tous, hommes et rêves, et qui détruit le mythe du progrès technologique, scientifique ou social tout autant que les énergies individuelles. L'Histoire ne peut être le récit d'un accomplissement, et l'espoir de l'avènement d'un avenir meilleur – tel celui du père – semble illusoire. Sans signification ni direction, elle est « un grand recommencement pour rien »¹⁸ et calque son rythme sur la vie et la mort de l'individu : « le seul trésor est le rien dont procède toute vie et avec lequel elle s'achève » (197). Le refus des modèles biographique et historique traditionnels procède ainsi chez Philippe Forest d'une même conception du vivant basée sur l'entropie et la renaissance cyclique et engage une redéfinition du roman qui circonscrit ou évite tout recours à l'imaginaire.

Autobiographie, biographie et désubjectivation

Pour Forest, littérature et roman sont synonymes, car seul celui-ci peut témoigner de cette part d'« impossible », d'« irrémédiable » qu'il appelle réel et « dont l'épreuve est au cœur de toute expérience un peu radicale de l'existence¹⁹ ». Il oppose ce « réel » à la réalité, qui n'est qu'une version du réel édulcorée par le discours : « ... le roman répond à l'appel du réel tel que cet appel s'adresse à chacun dans l'expérience de l'« impossible », dans le déchirement du désir et celui du deuil. Quelque chose arrive alors qui demande à être dit et ne peut l'être que dans la langue du roman car cette langue seule reste fidèle au vertige qui s'ouvre ainsi dans le tissu du sens, dans le réseau des apparences afin d'y laisser apercevoir le scintillement d'une révélation pour rien²⁰. » Ses deux premiers romans, *L'Enfant*

¹⁶ BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale du récit. In *Communications*, n°8, rééd. Paris : Seuil, coll. «Points», p. 16.

¹⁷ ESCOLA, Marc. Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive [online]. In *La Partie et le tout. Les moments de la lecture romanesque sous l'Ancien Régime (XVII^e–XVIII^e siècles)*; In : http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive.

¹⁸ FOREST, Philippe. *Sarinagara*. Paris : Gallimard, 2004, coll. «Folio», p. 46.

¹⁹ FOREST, Philippe. Introduction [online]. In *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*. Nantes : Cécile Defaut, Allaphbed 5, 2010. In : http://www.fabula.org/atelier.php?Roman_infanticide.

²⁰ FOREST, Philippe. *Le roman, le réel et autres essais*. Nantes : Cécile Defaut, Allaphbed 3, 2007, p. 8.

*éternel et Toute la nuit*²¹, tentent ainsi de dire l'expérience extrême de la perte d'un enfant.

Ce roman sans romanesque, qui se soumet à un « devoir de vérité »²², repousse, efface les limites de l'autobiographie et fait place (restreinte) à la fiction sans pour autant jamais tomber dans l'ambiguïté de l'autofiction, on le trouvait déjà en 2004, dans *Sarinagara*, où s'entrelacent chapitres autobiographiques et chapitres biographiques. Trois chapitres biographiques relatant la vie de trois créateurs japonais alternent avec quatre chapitres autobiographiques, les deux séries répondant au désir de « changer d'espace », de sortir de soi²³. L'éloignement recherché est à la fois géographique, historique et culturel puisqu'il s'agit du Japon et de sa culture. Parmi ces biographies, celle du photographe Yosuke Yamahata semble préfigurer celle du pilote Jean Forest en liant biographie, histoire de la photo et histoire de la seconde guerre mondiale : le récit de l'introduction de la photographie au Japon, à partir de 1857, sert de prologue à une biographie succincte où intervient l'histoire sous la forme du paroxysme de la guerre, le « réel » le plus irréconciliable. Car Yamahata, photographe de guerre, est le photographe de Nagasaki, le témoin de la première aube après l'explosion atomique du 10 août 1945, celui qui a photographié morts et survivants. Le narrateur décrit ce reportage, et après avoir souligné l'étrange détachement du photographe devant l'horreur – « tout ce qu'il voit semble au témoin affecté d'une sensation inexpiable d'étrangeté²⁴ » – imagine que c'est seulement en développant ses photos que lui apparaît la « vérité » de Nagasaki, ce réel dans ce qu'il a d'impossible, d'inaccessible : « il sent juste souffler autour de lui le grand vent calme de la vérité, celui qui à un moment ou à un autre de chaque vie, finit toujours par se lever, laissant chacun seul dans le vide²⁵. » Spectateur de la destruction massive pendant le geste photographique, il n'en est touché que lors de la lecture après-coup des clichés qui, seule, peut en révéler la profondeur, le « réel » bouleversant.

D'un livre de Forest à l'autre, il semble dès lors que la confrontation à l'événement historique comme un « réel » dont on peut seulement indiquer l'effet de sidération, vient se substituer à cet impossible intime qu'est la perte d'un enfant,

²¹ Parus chez Gallimard en 1997 et 1999.

²² FOREST, Philippe. Introduction [online]. In *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*. Nantes : Cécile Defaut, Allaphbed 5, 2010. In : http://www.fabula.org/atelier.php?Roman_infanticide.

²³ FOREST, Philippe. *Sarinagara*. Paris : Gallimard, 2004, coll. « Folio », p. 26 et 27. Les quatre chapitres autobiographiques, beaucoup plus courts, encadrent les trois biographies d'artistes qui constituent la matière principale du livre. L'une imagine la vie du poète Kobayashi Issa, ou plutôt en rapporte la légende et en décrit la poésie, une poésie de la démystification disant « la nudité des choses » (82). L'autre raconte la vie d'un romancier à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, au moment où le Japon s'ouvre à l'Occident. Forest en analyse l'œuvre comme disant « l'expérience amère et sans merci d'aimer » (206) et le roman « une parole de rien, une parole pour rien » (118).

²⁴ FOREST, Philippe. *Sarinagara*. Paris : Gallimard, 2004, coll. « Folio », p. 290.

²⁵ *Ibid.*, p. 300.

selon un processus de «désobjectivation²⁶» qui se retrouve, non dans le roman suivant, *Le Nouvel Amour*, mais dans *Le Siècle des nuages*, sous la forme d'une histoire de la destruction longue et lente. Dans les deux cas, il s'agit d'indiquer ce «réel» qui ne peut se saisir, surtout quand on en est un témoin doublement indirect, par la médiation d'un témoin. Le fils parle pour le père pris dans l'Histoire, tentant en vain d'en devenir acteur et d'en comprendre le sens ou l'absence de sens, ce qui ne peut surgir qu'ensuite, dans le récit qui en est fait. Expérience certes moins violente que celle d'autres acteurs de la guerre ou du siècle, mais expérience respectable dont le fils tente de dessiner les contours possibles. *Sarinagara* était placé sous le signe de l'acceptation de l'impermanence et de la leçon du poème inaugural que Forest commente ainsi : «(il) dit le recommencement perpétuel du temps – rien d'autre –, du temps qui déchire et défait mais qui ouvre du même coup, dans l'espace suffocant du monde, une brèche par où s'insinue, au plus noir du désespoir, le sens possible d'une vie nouvelle» (93). Depuis ce même lieu paradoxal où le Je ne se pose que pour se perdre, *Le Siècle des nuages* construit à Jean Forest «une sorte de mémorial un peu vain» (488) qui est à la fois constat de la vanité de sa vie – comme de toute vie – et hommage filial à cet «étranger» qui, tandis qu'il volait, n'avait plus «à cœur que les nuages, les merveilleux nuages qui passent là-bas» (471). Le récit de filiation en ce cas apparaît moins comme une façon de poursuivre l'autographie sur le mode du détour²⁷ que comme une façon de mettre à distance le Je, de se tourner vers l'autre et vers l'Histoire du monde.

Récits de filiation et Histoire

Tout un pan de la littérature des deux ou trois dernières décennies interroge la relation aux ascendants et à l'Histoire récente, avec une prééminence forte de la seconde guerre mondiale. Il s'agit souvent d'une expansion de l'enjeu autobiographique, de l'interrogation sur les origines et la transmission; mais aussi bien parfois, d'une extension vers le biographique, de la quête d'un passé collectif, sur le mode ou non de la fiction. Dans les deux cas, le sujet narrateur décrit son inscription dans le contexte familial et/ou historique. Ces récits ou romans de filiation font une large place à la seconde guerre mondiale, mais aussi à la guerre d'Algérie et au resurgissement de la barbarie que ces guerres signifient; comme si, pour la génération qui n'en a pas l'expérience, la tentative de restitution de

²⁶ FOREST, Philippe, «[...] l'attachement au réel que ce genre (le roman) suppose, un attachement au réel qui implique que la littérature soit le lieu paradoxal où se nouent procès du subjectivation et de désobjectivation: le Je s'y pose et s'y perd à la fois.» *La beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*. Nantes: Cécile Defaut, Allaphbed 1, 2005, p 182. Voir ZIMMERMANN, Laurent. Passer les frontières [online]. In *Acta Fabula*, Automne 2005, volume 6, n°3. In: <http://www.fabula.org/revue/document1103.php>.

²⁷ C'est ainsi qu'elle est souvent considérée, ainsi par VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent*. Paris: Bordas, 2005.

celle qu'ont vécue, subie les ascendants, était un devoir, celui d'un témoignage indirect.

Parmi ces récits de filiation qui pensent la guerre comme expérience²⁸, les livres de Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur* et *Des hommes illustres* racontent des fragments de la vie des parents et grands-parents, et leurs expériences d'acteurs mineurs de la guerre. Ces récits tentent de réparer l'absence ou le silence des pères, de restituer – au sens de rendre un dû – une expérience et le don de la vie et de la parole. On pourrait sans doute considérer Patrick Modiano comme initiateur de cette sorte d'enquête sur les traces d'une Histoire récente qu'il n'a pas vécue directement mais à laquelle il se sent étroitement lié. On se souvient que *Dora Bruder* racontait la quête patiente de traces infimes de la vie de cette jeune juive disparue pendant l'Occupation, que Modiano se donne pour devoir de sauver de l'oubli²⁹. Dans l'extrême lucidité et le scrupule du biographe qu'est P. Forest, se retrouve quelque chose de la lutte menée par Modiano contre la fragilité des traces, et tous deux sont soucieux à l'extrême d'être clairs sur leur implication dans leur récit.

Forest s'inscrit dans cette littérature qui témoigne de la crainte que soit rompu le lien avec le passé, et que les mutations soient telles qu'elles le transforment en un passé mort incapable d'être transmis ou même saisi³⁰. Il s'inscrit aussi dans ce renouveau de la biographie tant historique³¹ que littéraire, placé sous le signe du halo de possibles autour des choix d'une vie, de la pluralité des identités en jeu, et du rôle majeur de l'autre, des autres : on pense aux fictions de Pierre Michon, bien sûr, ou encore à *D'autres vies que la mienne* d'Emmanuel Carrère³².

Cependant le livre de Forest se singularise par le regard rétrospectif et synthétique porté sur le siècle, celui des génocides et des pires violences, mais aussi, simultanément, celui de l'optimisme et des utopies : il donne à voir non le retour de la barbarie, qui fascine tant de romans historiques récents, mais la faillite des idéaux de fraternité et de liberté représentés par l'aviation. À travers ce récit que l'on pourrait dire « local » plutôt que global, il raconte l'écroulement de l'édifice du progrès technologique et de la civilisation. Et dit ainsi la naïveté, l'erreur mais aussi la valeur d'un optimisme mineur et têtue. Dès lors, au risque de sembler occulter ou éluder les crimes et génocides du siècle, il interroge moins la « parenthèse » des guerres qu'une Histoire sans limite ni dans le temps ni dans

28 Voir les travaux de D. VIART et récemment l'ouvrage, de DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris : José Corti, 2008.

29 Voir le récent livre de Bruno Blanckeman : « Tout roman de Patrick Modiano peut se lire comme une métaphore du travail de l'historien, confronté à la triple nécessité de lutter contre l'effacement de ses sources de construire un récit qui donne rétrospectivement sens aux événements » (*Lire Patrick Modiano*. Paris : Armand Colin, 2009, p. 141).

30 Selon l'analyse de Pierre Nora dans *Les Lieux de mémoire* (Paris : Gallimard, 1997), et celle de D. Viart, « Topiques de la déshérence » dans *Lieux propices. L'Énonciation des lieux/ Le lieu de l'énonciation* (Québec : Presses de l'Université de Laval, 2005).

31 Voir DOSSE, François. *Le pari biographique. Ecrire une vie*. Paris : La Découverte, 2005.

32 CARRÈRE, Emmanuel. *D'autres vies que la mienne*. Paris : P.O.L., 2009.

ses effets, pour reprendre les termes de Claude Simon³³. Une Histoire qui relève de ce que Forest appelle le «réel intraitable», moins parce qu'elle oblige à faire l'expérience de la mort et de l'horreur que parce qu'elle contraint le témoin à rester spectateur de la destruction et plongé dans un vide et une absence de sens.

Dès lors, c'est peut-être Claude Simon et plus particulièrement *L'Acacia*, ce «roman» sans fiction à la fonction paradigmatique, qu'il semble intéressant de mettre en perspective avec les livres de Forest. *L'Acacia*, qui est un des points d'aboutissement de la tentative, toujours renaissante parce que toujours inaboutie, de restitution d'un passé familial et personnel, peut en effet être lu comme un texte fondateur, indirectement, de nombreux récits ultérieurs, parmi lesquels *Le Siècle des nuages*. Forest partage avec Simon la conscience de l'impossible restitution de l'expérience, de l'événement et du passé familial dont les traces sont rares et le souvenir incertain, ainsi qu'une conception non hégélienne de l'Histoire qui n'est dotée d'aucun sens. Certains principes fondamentaux d'écriture leur sont communs : le refus de l'ordre chronologique comme artifice trompeur masquant la pluralité des possibles, la pratique d'un récit de l'expérience passée au présent et dans le présent, qui avance en tâtonnant vers un futur hypothétique, comme la vie même. Certains choix narratifs et stylistiques précis se font écho : matière non fictionnelle auto-bio-graphique pour un «roman», entrelacement des expériences du fils et du père³⁴ et usage d'un participe présent qui plonge le récit dans une durée étale et discontinue à la fois, transformant la narration en description, et enlisant tout devenir.

Loin de l'idée reçue du formalisme des romans dits «nouveaux», on comprend que lorsqu'il s'agit d'Histoire – et de l'histoire du siècle plus que d'une histoire événementielle – une forme romanesque qui se cherche entre littérature, (auto)biographie et Histoire en se donnant un «devoir de vérité» se place dans la continuité des écritures néo-romanesques, du moins de celle d'un Claude Simon, plutôt que de celle des romans de la représentation d'une réalité historique, fût-elle encore non écrite. Car comme Simon, Forest fait du roman la forme qui peut tenter de restituer au plus près une expérience de l'Histoire dans ce qu'elle comporte d'impossible, et que Forest appelle «réel».

Le roman ainsi conçu, entre roman vrai et biographie, entre mémoires et écriture de soi, dément par son existence même les images stéréotypées, formalisme ou nombrilisme, qu'on a données parfois de l'écriture «moderne»; il témoigne de la recherche de ce lieu où s'articulent les visées de vérité et d'élaboration littéraire. Les romans de Forest exécutent le programme d'écriture qu'il leur assigne

³³ «[...] l'Histoire n'est pas, comme voudraient le faire croire les manuels scolaires, une série discontinue de dates, de traités et de batailles spectaculaires et cliquetantes [...], mais au contraire sans limite, et non seulement dans le temps [...]; ms aussi dans ses effets...» SIMON, Claude. *L'Herbe*. Paris : Ed. de Minuit, (1958) rééd. 1986, p. 35.

³⁴ La différence entre leurs deux expériences est soulignée par le mode de narration : d'une part une tentative de récit de la vie du père à partir de traces et un récit de sa mort déconstruisant les discours historiques officiels, d'autre part une tentative de restitution du chaos de sensations du cavalier menacé de mort imminente.

dans son ouvrage critique *Le Roman infanticide* : « se refusant obstinément à donner un sens à ce qui n'en a pas mais ne se résolvant pas davantage au silence, manifestant ainsi ce déchirement de la conscience irréconciliée avec elle-même, avec le monde et qui n'aboutit à rien sinon à la pure profération dans le vide d'une parole de compassion³⁵. » Comme ceux de Simon, ils sont écrits au cœur même du paradoxe « c'est impossible, mais quand même ».

Bibliographie

- BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale du récit. In *Communications*, n°8, rééd. Paris: Seuil, coll. «Points».
- BLANCKEMAN, Bruno. *Lire Patrick Modiano*. Paris: Armand Colin, 2009.
- CARRÈRE, Emmanuel. *D'autres vies que la mienne*. Paris: P.O.L., 2009.
- CERTEAU, Michel de. *L'Écriture de l'Histoire*. Paris: Gallimard, 1975.
- COHN, Dorrit. *Le Propre de la fiction*. Trad. Claude HARY-SCHAEFFER. Paris: Le Seuil, coll. «Poétique», 2001.
- DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris: José Corti, 2008.
- DOSSE, François. *Le pari biographique. Ecrire une vie*. Paris: La Découverte, 2005.
- DOSCOLA, Marc. Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive [online]. In *La Partie et le tout. Les moments de la lecture romanesque sous l'Ancien Régime (XVII^e-XVIII^e siècles)*; In: http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive.
- FOREST, Philippe. Introduction [online]. In *Le Roman infanticide: Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*. Nantes: Cécile Defaut, Allaphbed 5, 2010. In: http://www.fabula.org/atelier.php?Roman_infanticide.
- . *La beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*. Nantes: Cécile Defaut, Allaphbed 1, 2005.
- . *Le Siècle des nuages*. Paris: Gallimard, 2010.
- . *Le roman, le réel et autres essais*. Nantes: Cécile Defaut, Allaphbed 3, 2007.
- . Notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire. In *Littératures sous contrat*. Ed. Emmanuel BOUJU. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, Collection «Interférences», 2002.
- . *Sarinagara*. Paris: Gallimard, 2004, coll. «Folio»
- LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.
- NORA, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.
- SIMON, Claude. *Le Jardin des plantes*. Paris: Minuit, 1997.
- . *L'Herbe*. Paris: Ed. de Minuit, 1986.
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'Histoire*. Paris: Seuil, 1971.
- VIART, Dominique. Topiques de la déshérence. In *Lieux propices. L'Énonciation des lieux/ Le lieu de l'énonciation*. Québec: Presses de l'Université de Laval, 2005.
- VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent*. Paris: Bordas, 2005.
- ZIMMERMANN, Laurent. Passer les frontières [online]. In *Acta Fabula*, Automne 2005, volume 6, n°3. In: <http://www.fabula.org/revue/document1103.php>.

³⁵ FOREST, Philippe. Introduction [online]. In *Le Roman infanticide: Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*. Nantes: Cécile Defaut, Allaphbed 5, 2010. In: http://www.fabula.org/atelier.php?Roman_infanticide.

Abstract and key words

Whether it be biographies, autobiographies, history or fiction, numerous contemporary pieces of writing meet difficulties in relating a historical event (or a war) that has not been personally experienced. How can one relate another's experience without resorting to fiction? In two of his latest books, *Sarinagora* and *Le siècle des nuages*, Philippe Forest attempts to relate in the present an individual and collective past and to enable the reader to feel the mark left by the historical event on one who cannot provide a first-hand account, who has only indistinct traces at his disposal and who uses the detour of lives other than his own. How can one write for and instead of the witness?

Autobiography; biography; history; fiction; pseudo-witness; relating relation; novel; real; Philippe Forest; Claude Simon;