



HAL
open science

Philippe Forest et les injonctions paradoxales du récit de deuil

Alexandre Gefen

► **To cite this version:**

Alexandre Gefen. Philippe Forest et les injonctions paradoxales du récit de deuil. Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann. Philippe Forest, Une vie à écrire, Gallimard, 2018, Les Cahiers de la NRF, 9782072755446. halshs-02433910

HAL Id: halshs-02433910

<https://shs.hal.science/halshs-02433910>

Submitted on 9 Jan 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.

Philippe Forest et les injonctions paradoxales du récit de deuil

En quelques décennies, le récit de deuil est devenu un sous-genre majeur de la production littéraire contemporaine, à la croisée, du tombeau mémoriel, du récit traumatique et des écritures biographiques :

Des livres sur la mort, il en paraît par dizaines tous les mois. Rien n'est plus commun. Le deuil oblige à dire. Auteur ou lecteur, on cherche des mots, car ils sont pour le disparu la seule obole pensable¹.

note Philippe Forest, bien conscient de la fonction sociosymbolique contemporaine du récit de deuil que dit sa banalisation. Rappelons que la diffusion du genre date des années 1980 : Cécile Yapaudjian-Labat a montré le resserrement du questionnement autour de la problématique du deuil et de la mélancolie des œuvres de Claude Simon, Robert Pinget et Samuel Beckett, qui s'éloignent d'une écriture critique, qui refusent désormais « d'être enfermés [es] dans une subjectivité close sur elle-même » et « dans un geste éthique [...] s'attache [nt] à prendre en charge, à assumer la perte² ». Il a été ensuite adopté par les écrivains du dernier XX^e siècle : je pense ici aux tombeaux donnés par Jacques Roubaud dans *Quelque chose noir* (1986) et Michel Deguy dans *À ce qui n'en finit pas* (1995)³, et à celui de Claude Esteban (*Élégie de la mort violente*, 1989), mais aussi à une quantité de témoignages très faiblement fictionnalisés sur le trauma de la mort et le travail de deuil, caractéristiques du nouveau millénaire. Il me paraît intéressant de faire la liste, car elle permet d'en dater la mode comme d'en comprendre la dimension monographique et réactionnelle : deuil de l'enfant, chez Philippe Forest donc, Camille Laurens, chez Laure Adler (*À ce soir*, 2001), Aline Schulman (*Paloma*, 2001), Anne-Marie Revol (*Nos étoiles ont filé*, 2010), Bernard Chambaz (*Martin cet été*, 1994), ou Jacques Drillon (*Face à face*, 2003). Mort de la mère, chez Arnaud Cathrine (*Sweet home*,

¹ P. FOREST, *L'Enfant éternel : roman* [1997], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 191.

² Cécile YAPAUDJIAN-LABAT, *Écriture, deuil et mélancolie : les derniers textes de Samuel Beckett, Robert Pinget et Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2010, p. 657.

³ Voir Dominique RABATE, « "Maintenant sans ressemblance" : le temps du deuil et du poème (Deguy, Éluard, Roubaud) », in Pierre GLAUDES et D. RABATE (dir.), *Deuil et littérature*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, série « Modernités » (n° 21), 2005, p. 319-332.

2005), chez Benoît Duteurtre (*Livre pour adultes*, 2016), dans la trilogie de Thomas B. Reverdy *La Montée des eaux* (2003), *Le Ciel pour mémoire* (2006) et *Les Derniers Feux* (2008), mais déjà chez Colette Fellous dans *Rosa Gallica* (1989) et évidemment Simone de Beauvoir, Jacques Derrida et Roland Barthes. Mort du père (Marie Nimier dans *La Reine du silence* en 2004 ou Stéphane Audeguy dans *Nous autres* en 2009). Mort de l'épouse (*Veuf*, de Jean-Louis Fournier, 2011 ; Pierre Pachet dans *Adieu*, Serge Doubrovsky dans *Le Livre brisé* ou très récemment *Vous n'aurez pas ma haine* d'Antoine Leiris, témoignage poétisé sur sa femme tuée au Bataclan). Mort du compagnon (*Perfecto* de Thierry Fourreau en 2004 ou encore *Claude* sur Claude Berri de Nathalie Rheims, sous forme d'une lettre adressée à un absent, 2009) ou encore de l'ami (« Caroline » dans *La Messe anniversaire* d'Olivier Adam, 2007, écrivain qui a fait du deuil un thème romanesque quasi unique ; l'exubérant « Thomas » pour Catherine Cusset, dans *L'Autre qu'on adorait*, 2016), du frère (Jérôme Garcin *Olivier*, 2011), etc. : ces récits se comptent par dizaines désormais. Une typologie générique plus fine pourrait opposer les dispositifs formels, mais qu'ils soient des récits de témoignage ou des déplacements romanesques, ces œuvres possèdent plusieurs caractéristiques fortes : à la différence des consolations anciennes de la littérature, la première personne est le foyer d'une expérience qui s'interroge non sur la mort en tant que question métaphysique que sur le travail du deuil lui-même. Ce travail de deuil est l'occasion paradoxale d'une célébration textuelle et d'une récréation mémorielle. Mais si « la littérature moderne, depuis la rupture romantique [...], se pense comme une expérience paradoxale du deuil où la perte de l'objet aimé (soi-même comme enfant, la femme-mère ou sœur, la patrie dont on est exilé, etc.) ouvre la voie à l'écriture comme chance de salut, de retrouvailles⁴ », comme le note Dominique Rabaté, c'est au prix d'une interrogation aiguë sur les pouvoirs de l'écriture et les conditions de possibilité d'une guérison de l'auteur ainsi que d'une salvation de la mémoire du défunt. S'opposent une écriture pensée comme réitération de la douleur et une écriture de la guérison, une conception orphique et résurrectionniste et une intransigeance refusant toute conversion littéraire ou toute réinterprétation fictionnelle du deuil pour en préserver la singularité, comme s'opposent une

⁴ Dominique RABATE et Yves CHARNET, « Épilogue. Entretien entre Yves Charnet et Dominique Rabaté », *ibid.*, p. 431-437, cit. p. 431.

vision de la littérature l'assimilant à une sotériologie vitaliste (« J'écrivais pour me sauver et pour la sauver⁵ », pour reprendre une formule de Colette Fellous à propos du récit de l'agonie de sa mère) et le ressassement funèbre d'un « poème du perdu » (« une intuition d'ordre inaugural [...] m'aura, dès l'enfance, fait confondre deuil et littérature⁶ », précise Yves Charnet). Je ferai l'hypothèse que c'est par un tel embarras que l'écriture du deuil de l'œuvre de Philippe Forest, qui a fait de la mort de sa fille, décédée à l'âge de 4 ans d'un sarcome, l'objet central de son œuvre (les récits *L'Enfant éternel* en 1998, *Toute la nuit* en 1999, puis plusieurs essais *Tous les enfants sauf un* en 2007, *Le Roman infanticide : essais sur la littérature et le deuil* en 2010), tout en niant à la littérature tout pouvoir de réparation, me semble déterminée.

Comment comprendre la position paradoxale de Philippe Forest, dénonçant sans cesse l'idéologie contemporaine de la résilience faisant l'écriture une réponse aux traumatismes et pratiquant une auto-analyse si étroite de sa propre expérience. Dénoncer le projet d'« assigner à la littérature une fonction thérapeutique », ce qui « 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 iniquité⁷ », alors que « la vraie littérature ne répare rien du désastre de vivre⁸ », c'est d'abord opposer une idéologie de la littérature à une autre, en préférant la conception négative portée par l'après-guerre liant la littérature et le mal, la littérature et l'indicible, aux redéfinitions positives du XXI^e siècle, en opposant implicitement l'intransitivité de la littérature restreintes à ses formes réparatrices communes. Il s'agit, aussi plus politiquement, de répondre aux discours qui proclament une positivation plus ou moins nuancée de la maladie, à la manière de *Le cancer, c'est ma chance* de Valérie Dax (1983). Cette philosophie est un renversement du discours culpabilisant associé à la maladie que Susan Sontag a étudié dans *La Maladie comme métaphore*, et en particulier des métaphores guerrières qui accompagnent la lutte contre le cancer⁹. Si l'on en croit Barbara Ehrenreich, une telle inversion participe d'une culture de la positivité, d'origine lointainement religieuse, imposant à l'individu de se ressaisir de son destin

⁵ Collette FELLOUS, « Discussion animée par Colette Fellous », in Gérard DANOU (dir.), *Littérature et médecine ou les pouvoirs du récit*, Paris, BPI/Centre Pompidou, 2001, p. 251-266, cit. p. 251.

⁶ Y. CHARNET, « Épilogue. Entretien entre Yves Charnet et Dominique Rabaté », texte cité, p. 435.

⁷ Philippe FOREST, *Tous les enfants sauf un : essai*, Paris, Gallimard, 2007, p. 165.

⁸ *Ibid.*, p. 168.

⁹ Voir Susan SONTAG, *La Maladie comme métaphore* [1977], traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-France de Paloméra, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1979, p. 78 et suiv.

avec optimisme, de le revendiquer avec sourire et fierté en refoulant tout sentiment négatif, quitte à lui imposer socialement de faire une bénédiction d'un licenciement ou d'un cancer¹⁰. Quoi qu'il en soit, le sujet se voit enjoint à raconter et à positiver la maladie qui l'afflige, acculé qu'il est par l'opinion « communément répandue selon laquelle la volonté de vivre est l'un des facteurs majeurs de la guérison¹¹ », doxa que Philippe Forest critique précisément avec vigueur au cours du récit du cancer de sa fille.

L'écrivain partage avec Camille Laurens, l'exigence de ne pas « démérit[er] à l'épreuve du réel et de [se vouloir] interminablement fidèle à ce dernier¹² ». Mais on y trouvera chez lui l'obsession d'une pensée négative de l'œuvre, refusant tout espoir de guérison ou de consolation :

Le deuil ne se transformera pas en épopée vide de consolation. Écrire est un travail modeste, un sauvetage inutile dans le désastre du temps : conserver l'épave d'un instant, d'un geste, d'un mot... Ne pas rêver de nécromancie héroïque, de résurrection triomphale¹³...

note Forest, dans une version négative du rêve de « résurrection de la vie intégrale » à la Michelet qu'a pu incarner Pierre Michon dans le néo-lyrisme des *Vies minuscules* — on se souviendra ici du grand défilé des morts à la fin du roman : « j'aurais voulu écrire du haut de ce vertigineux moment, de cette trépidation, exultation ou inconcevable terreur, écrire comme un enfant sans paroles meurt, se dilue dans l'été : dans un très grand émoi peu dicible. Nulle puissance ne décidera que je n'y suis en rien parvenu¹⁴ »). Tout au contraire, il se présente comme « n'espérant aucune consolation des mots. N'ayant d'ailleurs pas besoin d'être consolé. Sachant qu'aucun secours n'existe qui vienne d'eux. Mais qu'ils exigent pourtant d'être dits — ne serait-ce que sous la forme mutique d'une prière faite par n'importe qui et pour personne¹⁵ ». En d'autres termes : « La page n'est pas l'au-delà où se joue l'apothéose vide des vivants et des

¹⁰ Voir, de Barbara EHRENREICH, le formidable *Smile or Die : How Positive Thinking Fooled America and the World*, Londres, Granta Books, 2009 et en particulier le chapitre 1 sur l'expérience du cancer du sein.

¹¹ Philippe FOREST, *L'Enfant éternel*, op. cit., p. 307.

¹² Philippe FOREST, *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus, essais sur la littérature et le deuil*, Nantes, Éd. Cécile Default, 2010, p. 16.

¹³ P. FOREST, *L'Enfant éternel*, op. cit., p. 227.

¹⁴ P. MICHON, *Vies minuscules*, op. cit., p. 248.

¹⁵ Philippe FOREST, *Le Siècle des nuages : roman*, Paris, Gallimard, 2010, p. 31.

morts. Chaque phrase est un refus¹⁶. » L'écrivain ne peut représenter, toute image est oblitérée, il ne peut qu'indexer la présence, non la capturer, il ne peut que ressasser et non réinventer, désigner et non définir. L'autobiographie cherche à dissiper l'illusion de la souveraineté du moi « de manière à ce que se découvre le domaine impersonnel de l'impossible, celui de l'«intime» » qui, écrit Philippe Forest citant Bataille, « a l'emportement d'une absence d'individualité¹⁷ ». Le récit de deuil (comme le récit de mémoire généalogique que Philippe Forest pratique dans *Le Siècle des nuages*) se donne alors comme simple marque, une simple stèle, avec la pauvreté d'une sorte d'inscription funéraire :

Chaque inscription est une épitaphe, disant le passage de celui qui la trace. Les signes laissés se chevauchent, se recouvrent, s'effacent. Ils ne composent plus qu'un brouillon illisible de lettres et de chiffres. Mais toute marque, pourtant, conserve, en elle-même, le souvenir irrécusable de l'instant où elle fut laissée. J'écris au couteau dans l'écorce d'un arbre, l'épaisseur d'une pierre. Je dessine du doigt dans la poussière, le sable, la cendre. Des initiales, une forme, une date, un cœur, une flèche, que sais-je ? Rien de plus¹⁸.

L'écriture ne peut se jouer qu'à sa limite ou dans sa négativité : Philippe Forest évoque « un salut vide de sens¹⁹ », affirme que « toute opération mentale est trahison », affirme que « ceux qui survivent fabriquent des rituels d'illusion. Par eux, ils invoquent les morts, les rappellent vaguement au monde pour qu'ils les accompagnent sans fin de leur ombre », que « l'écriture est l'un de ces rituels de dérision²⁰ ». Certes, l'on retrouverait chez d'autres écrivains de telles contradictions entre une production textuelle abondante et un discours métatextuel relativisant les valeurs de la littérature, ce qui conduit à la coprésence des pratiques littéraires les plus riches et les plus ambitieuses (le roman de voyage, la fresque familiale, le récit biographique, l'essai) et de discours désespérés, défaitistes, sur les vertus et les pouvoirs de l'écriture. Forest n'est pas le premier grand écrivain à clamer l'inutilité de la littérature et sa vanité, c'est même une tradition française, allant de La Rochefoucauld, qui ironisait sur les pouvoirs salvateurs du discours en moquant l'espèce fabulatrice (« Ne pouvant éterniser leur vie, ils éternisèrent leur

¹⁶ P. FOREST, *L'Enfant éternel*, op. cit., p. 227.

¹⁷ Philippe FOREST, « Je & Moi : avant-propos », *La Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard, n° 598 (« Je & Moi », sous la dir. de P. Forest), octobre 2011, p. 7-20, cit. p. 19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 131.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 226 pour les trois dernières citations.

réputation ») jusqu'à la négativité ontologique de l'après-guerre. Mais peu d'auteurs ont adossé une telle théologie négative de la littérature non à un deuil fantasmé, mais à une expérience directe. Comment interpréter psychologiquement alors la position de Philippe Forest, inlassable écrivain du deuil refusant tout travail de deuil ? D'abord, en notant que le ressassement n'est pas sans positivité psychique : pour reprendre une formule du *Siècle des nuages*, « dans le ciel vide [...] une histoire existe malgré tout, même si on la sait mensongère : non pas dans l'espoir de vaincre l'oubli ou d'obtenir de lui un sursis, mais seulement afin de manifester une fois, une seule fois que quelque chose aura été dans le temps contre quoi le temps lui-même, quand il aura effacé cette chose, n'aura rien pu, n'aura rien pu contre le fait qu'elle ait été²¹ » : autrement dit, elle fait inscription et barrage symbolique contre l'oubli. Au risque de la mélancolie, le ressassement n'est pas non plus sans valeur psychique. L'écrivain se promet de « garder les yeux ouverts sur l'obscur inscrutable que le temps assombrit et y voir passer à jamais le visage aimé, oblitéré de noir²² », c'est-à-dire au fond d'écrire inlassablement le deuil de l'enfant pour le garder en vie. La conception psychanalytique du deuil fait de la répétition une manière d'incorporer l'objet mort engendrant une mélancolie elle-même mortifère, mais au lieu de refuser cette répétition (ou encore de la convertir en positivité comme le postfreudien J.-B. Pontalis suggérant que pour l'artiste « [q]uand la perte est *dans* la vue, elle cesse d'être un deuil sans fin²³ »), Philippe Forest s'y accroche en affirmant que l'écrivain « retient en lui la forme hallucinée de celui qui a été. Sur lui, la pensée commence son œuvre qui doit être, non d'accomplir, mais de différer, de saboter, voire d'interdire le travail du deuil²⁴ ». D'où ce paradoxe : l'écriture qui vient dire l'impossibilité et de substituer la présence par les signes est une écriture nécessaire pour « rendre compte de cette part d'impossible (le désir, le deuil) qui définit l'expérience humaine et que, sous la forme d'un récit qui consent à la fiction sans renoncer au vrai, il est seul à pouvoir dire²⁵ ». D'où, concurremment, l'exigence asymptotique

²¹ P. FOREST, *Le Siècle des nuages*, op. cit., p. 30.

²² P. FOREST, *L'Enfant éternel*, op. cit., p. 227.

²³ J.-B. PONTALIS, « Perdre de vue » [1987], in *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1988, p. 275-298, cit. p. 298.

²⁴ P. FOREST, *L'Enfant éternel*, op. cit., p. 226.

²⁵ Philippe FOREST, « Le roman-roman est en coma dépassé », *BibliObs*, 29 novembre 2011, URL : <http://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2011/20111123.OBS5198/le-roman-roman-est-en-coma-depasse.html>.

de cette parole vide : « Quelqu'un parle, donc. Très loin, très près, on ne sait jamais. [...] Auteur, lecteur, la vérité, quelquefois, passe ainsi, brouillée, dans la nuit. Il ne faut pas la taire²⁶. ». D'où aussi la réintroduction d'une illusion lyrique, ailleurs dénoncée, dans l'invocation à sa fille mourante :

Le temps d'un battement et nous t'aurons rejointe. Rappelle-toi ce dont nos livres te parlaient à mi-voix. Fais semblant, s'il te plaît... Et ce lit est une barque de fête, glissant entre les pierres, les nénuphars, les étoiles reflétées. Je n'ai pas su trouver de lanterne qui soit à la mesure de ta nuit. Il n'y en a pas. Pardonne-moi... Alors, prends tout ce qui brille et se détache sur le fond bleu sombre de l'oubli. Je te l'ai apporté. La lune et ses milliers d'étoiles... Passe, inexistante déjà, dans ma voix qui ne se taira pas²⁷.

D'où la conjonction entre le retour au témoignage réaliste et sa poétisation discrète (« La machine seule gère encore la respiration calculée qui anime le corps de leur enfant désormais déserté. C'est tout. Sachez-le : ainsi finissent les vivants²⁸ »), d'où enfin l'adjectivation et la métaphorisation puis l'invocation prophétique à l'éternité « L'enfant qui meurt est éternel. Ses heures sont comptées, mais le temps, pour lui, s'ouvre par le travers. Chaque seconde abrite en son sein des jours qui se comptent eux-mêmes en années, en siècles d'immensité²⁹ » : dans une problématique similaire à celle du témoignage sur la Shoah qui en constitue l'archétype caché, l'oblitération d'un certain type de représentation ne se fait pas au profit du silence de l'irreprésentable, mais d'une réorganisation cathartique de la mimésis.

De telles reconfigurations peuvent néanmoins laisser le lecteur perplexe : à quoi bon finalement conjoindre le déni de tout espoir de survie scriptural et l'invocation métaphysique, dénier toute positivité au travail du deuil en s'en prenant à son « instrumentalisation » comme une « sorte de doxa » par la psychanalyse et en fustigeant « la si populaire et si néfaste “religion de la résilience” avec Boris Cyrulnik et ses disciples³⁰ » et n'écrire pourtant que sur le deuil ?

²⁶ P. FOREST, *L'Enfant éternel*, op. cit., p. 148.

²⁷ *Ibid.*, p. 390.

²⁸ *Ibid.*, p. 391.

²⁹ *Ibid.*, p. 383-384.

³⁰ Philippe FOREST et Vincent DELECROIX, *Le Deuil : entre le chagrin et le néant*, dialogue animé par Catherine Portevin, Paris, Philo éditions, 2015, p. 32. Sur les écritures contemporaines du deuil, on pourra consulter Bernadette HIDALGO-BACHS et Catherine MILKOVITCH-RIOUX (dir.), *Écrire le deuil dans les littératures des XIX^e-XX^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, Collection « Littératures », 2014.

Pourquoi vouloir « témoigner de ce qui a été », mais refuser « faire sens de l'expérience³¹ » et y consacrer des centaines de pages d'analyse ? À quoi bon rappeler en permanence la vanité de la littérature face à l'exigence de silence (à la rigueur en témoignage brut) et trahir ce principe ? Travailler dans la contradiction, à la limite, posture que l'on retrouve dans bien des écritures du trauma on l'a vu, possède des bénéfiques éthiques, politiques et métaphysiques : c'est une manière de maintenir coprésente l'horizon d'une littérature critique, celle de l'école Sollers, tout en pouvant trouver secours dans l'écrit ; c'est tenir la posture d'un scepticisme athée sans s'exposer au risque du nihilisme, ne trahir ni la sécularisation contemporaine ni la trahison humaniste ; c'est continuer à vivre sans oublier ou dépasser l'événement. Sur un plan esthétique, c'est éviter de recourir aux « mots de la tribu » face à l'expérience commune du deuil, en produisant une narration dont la richesse est destinée à délivrer l'expérience de sa banalité tout en évitant le double écueil esthétique de la frontalité et d'une poétisation éculée. Alors que la résilience textuelle serait autant que le silence une forme d'oubli, déclarer s'interdire à soi-même toute guérison littéraire et pourtant composer d'immenses tombeaux à sa fille est une solution psychiquement et symboliquement efficace.

De tels embarras ne sont pas idiosyncrasiques à Philippe Forest : on peut les retrouver par exemple chez Annie Ernaux pour qui écrire sur la mort de sa mère, c'est penser « je ne veux pas faire de littérature³² », ou encore, au seuil de l'ère contemporaine du récit de deuil, dans les notations de Barthes réunies et publiées sous le titre *Journal de deuil*. Dans ce texte intime, le critique avait explicité de manière extrêmement forte la configuration paradoxale du genre : « Je ne veux pas en parler par peur de faire de la littérature — ou sans être sûr que ce n'en sera pas — bien qu'en fait la littérature s'origine dans ces vérités³³ » : il s'agissait autrement dit de refuser d'une part la transformation du deuil en un objet esthétique, qu'elle soit volontaire par l'écrivain, ou conduite par le langage, et, d'autre part, affirmer que la littérature était pourtant,

³¹ P. FOREST et V. DELECROIX, *Le Deuil*, op. cit., p. 12.

³² A. ERNAUX, *L'Atelier noir*, op. cit., p. 50.

³³ Roland BARTHES, *Journal de deuil*, Paris, Éd. du Seuil-IMEC, coll. « Fiction & Cie », 2009, p. 33. Sur les pratiques thérapeutiques personnelles de lecture de Barthes, on consultera l'article de Sylvie MATHE, « Caritas : la littérature comme guide de vie selon Roland Barthes », in, *Enseigner la littérature à l'université aujourd'hui*, actes du colloque d'Aix-en-Provence (10-11-12 mars 2011), *Fabula/Les colloques*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1516.php>.

par essence, une écriture du deuil, ce que confirmait une des plus belles définitions qu'on en ait jamais, à mon sens, données :

La littérature, c'est ça : que je ne puis lire sans douleur, sans suffocation de vérité, tout ce que Proust écrit dans ses lettres sur la maladie, le courage, la mort de sa mère, son chagrin, etc.³⁴.

Barthes refusait donc lui aussi la médicalisation du deuil autant que l'idée de son dépassement, il réfuta par anticipation l'idée d'une littérature comme « mood-repair³⁵ » (« Irritation. Non, le deuil (la dépression) est bien autre chose qu'une maladie. De quoi voudrait-on que je guérisse³⁶ ? »), ce qui le conduisit à émettre le projet de *La Chambre claire*, où le recours à la photographie valait cénotaphe discret et éternité par provision :

Je voulais, selon le vœu de Valéry à la mort de sa mère, « écrire un petit recueil sur elle, pour moi seul » (peut-être l'écrirai-je un jour, afin qu'imprimée, sa mémoire dure au moins le temps de ma propre notoriété)³⁷.

Cette injonction morale d'une écriture « modeste », pour reprendre le mot de Philippe Forest, convoque la littérature à rendre compte de son utilité et à s'affirmer comme une forme de mémoire permettant à la fois le partage affectif et la singularisation non négociable de l'expérience. « À quoi donc sert-elle [la littérature] », récapitule Barthes après s'être étonné de la « puissance [du] langage inutile » déployé par Chateaubriand : « À quoi sert de dire *chat jaune* au lieu de *chat perdu* ? d'appeler la vieille *voyageuse de nuit* ? [...] peut-être à ceci : à moins souffrir³⁸ ». Chez Forest comme chez Barthes, le récit de deuil ne parvient donc à sortir d'une injonction paradoxale que par des solutions esthétiques instables et par un repli sur une autothérapie minimale et tragique du sujet : citant Kierkegaard et se remémorant sans doute aussi Proust à la fin du *Temps retrouvé*, Philippe Forest explique : « comme Schéhérazade sauve sa vie en racontant des histoires, ainsi je sauve la mienne ou la maintiens à force d'écrire³⁹ ».

³⁴ R. BARTHES, *Journal de deuil*, op. cit., p. 189.

³⁵ Pour reprendre une expression de Patrick Colm HOGAN, *What Literature Teaches Us about Emotion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, notamment p. 112 et suiv.

³⁶ R. BARTHES, *Journal de deuil*, op. cit., p. 18.

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

³⁸ Roland BARTHES, « Chateaubriand : *Vie de Rancé* » [1965], in *Nouveaux essais critiques* [1972], *Œuvres complètes*, nouv. éd. revue, corrigée et présentée par Éric Marty, tome IV (1972-1976), Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 23-121 (livre), 55-65 (texte), cit. p. 65.

³⁹ Philippe FOREST, « Vrai témoin de la vérité », *La Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard, n° 598 (« Je & Moi », sous la dir. de P. Forest), octobre 2011, p. 80-98, cit. p. 98

Loin d'adopter sans suspicion les propositions réparatrices ou rédemptrices de ses contemporains, Philippe Forest invente des solutions « poétiques » dont la dialectique originale peut donc s'interpréter en terme psychologiques, mais aussi comme la problématique émergence d'une culture thérapeutique dans un contexte littéraire profondément marqué par l'apparition de valeurs transitives (adresse, compensation, substitution, transformation de l'être perdu), dans une pratique culturelle dont la définition reste tributaire de l'idée d'intransitivité.

Alexandre GEFEN, CNRS-Sorbonne université