

RIEF**Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

9 | 2019**E pluribus unum**

Ceci n'est pas un roman

*This is not a novel***Philippe Forest**

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/rief/4166>

DOI : 10.4000/rief.4166

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Philippe Forest, « Ceci n'est pas un roman », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 9 | 2019, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 18 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/4166> ; DOI : 10.4000/rief.4166

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2019.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Ceci n'est pas un roman

This is not a novel

Philippe Forest

1

- 1 Sans doute ne fait-on rien sauf à ne pas trop savoir ce que l'on fait.
- 2 Une certaine innocence, une relative ignorance sont indispensables à qui s'engage dans une entreprise quelconque, et qui ne s'y engage que pour autant qu'il n'a aucune notion de ce à quoi elle le conduira – de sorte qu'il lui faut précisément faire ce dont il ne sait rien afin de savoir enfin ce qu'il entendait faire. À supposer qu'il y arrive. Je veux dire : à supposer qu'il réussisse à donner forme et puis à donner sens à ce quelque chose qui lui était d'abord obscur et qui lui restera peut-être toujours inintelligible.
- 3 C'est le mot de Mallarmé dans *Igitur* : « Il peut avancer parce qu'il va dans le mystère »¹. Seul l'inconnu appelle chacun avec assez de force pour l'obliger à s'aventurer là où ses pas, auparavant, ne l'ont jamais conduit et où, s'abandonnant à une illusion dont il n'est pas complètement dupe mais qui lui est indispensable, il lui faut pourtant s'imaginer qu'il sera le premier à pénétrer.
- 4 Les questions ne se posent qu'après. Lorsque l'on considère la chose nécessairement singulière à laquelle on a abouti et que, devant son étrangeté, on en vient à se demander ce qu'elle peut bien signifier et quelle place lui trouver qui lui convient peut-être parmi toutes les autres. Certes, l'idée vague qu'on en a précède l'objet auquel l'on parviendra. Elle dépend des conditions de possibilité qui la définissent en partie mais auxquelles il s'agit de se soustraire autant que de se soumettre afin qu'advienne ce qui, pour exister authentiquement, ne devait se réduire à rien qui lui fût antérieur.
- 5 Un écrivain pense toujours en ces termes. Ils déterminent la relation entre l'œuvre qu'il écrit et le genre dans lequel celle-ci s'inscrit. Le genre, qui lui préexiste, commande à l'œuvre, certes. Mais l'œuvre ne se réalise qu'à la condition de ne pas souscrire tout à fait au programme dont, autrement, elle ne constituerait que l'exécution, remettant ainsi en cause le genre dont elle relève et qu'elle renouvelle – même modestement –,

jouant le jeu selon les règles mais y introduisant également du jeu dans les règles – et notamment en y jouant le jeu selon d'autres règles que celles auxquelles il lui faudrait, en principe, se conformer.

2

- 6 La roue est toujours à réinventer. Elle l'est pour qui souhaite avancer. Sous une forme toujours semblable et sans cesse différente. Ou le roman.
- 7 À ce titre, les vieilles idées autrefois formulées par Mikhaïl Bakhtine – et qui, finalement, correspondent encore assez à notre conception spontanée du roman – n'ont rien perdu de leur pertinence. Elles disent que le propre du roman, dépourvu qu'il est de canon, consiste à n'être contenu au sein d'aucune formule qui ne soit perpétuellement en mouvement – mouvement qu'il prouve du même coup en marchant. D'où les relations conflictuelles qu'il entretient avec les autres genres littéraires dont sa continuelle réinvention a pour effet de contester les hiérarchies et les classements sur lesquels ceux-ci reposent et qu'ils visent en vain à imposer alentour. Du roman, en 1941, Bakhtine déclare : « Il s'accommode mal des autres genres. Il combat pour sa suprématie en littérature, et là où il l'emporte, les autres genres se désagrègent »².
- 8 En un sens, du roman, il n'existerait ainsi aucune définition sinon celle qui le présente comme insusceptible d'être défini de quelque façon que ce soit. En raison de l'hégémonie qu'il a acquise, absorbant les autres genres, les subvertissant, se les appropriant tout en les marginalisant sans merci, le roman est désormais partout. Il n'est plus de livre – on l'a remarqué – qui ne se réclame de lui comme en témoigne la mention qui, désormais, figure rituellement sur à peu près toutes les couvertures des ouvrages, quels qu'ils soient, auxquels leur auteur, leur éditeur ne désespèrent pas de trouver un lectorat un peu large : « Ceci est un roman ». Mais cet avertissement a également valeur d'antiphrase. Car il n'est pas de roman qui vaille qui, afin de ne pas se perdre dans la masse auquel il appartient, ne revendique, en même temps, de constituer autre chose que ce qu'il prétend être : « Ceci n'est pas un roman ».
- 9 Après que mon premier roman a paru, je me suis demandé ce que j'avais bien pu faire. J'ai essayé de répondre à cette question dans un petit essai, *Le Roman, le Réel* qui, grâce à Gabriella Bosco, fut, il y a presque vingt ans, le premier de mes textes à être traduit en italien. J'y citais Jean-Luc Godard dans *Histoire(s) du cinéma* : « Quand j'aime un film, on me dit : – Oui, c'est très beau, mais ce n'est pas du cinéma... Alors, je me suis demandé ce que c'était... » En écho, j'écrivais à l'époque : « Quand j'aime un livre, on me dit : – Oui, c'est très beau, mais ce n'est pas du roman... Alors, je me suis demandé ce que c'était... »³.
- 10 Je me le demande encore.

3

- 11 Aragon – qui sera le premier des deux exemples que je citerai ici – déclare quelque part dans *La Défense de l'Infini*, cet ouvrage insensé auquel il se consacra pendant la flamboyante période du surréalisme, texte monumental, long de quelques milliers de pages, qu'il laissa inachevé, dont la légende raconte qu'il en brûla de ses mains le

manuscrit et dont ne nous restent que des fragments, des vestiges : « Je ne suis ni les règles du roman ni la marche du poème. Je pratique tout éveillé la confusion des genres »⁴.

- 12 Confondre les genres sans pour autant qu'ils disparaissent, les croiser, en faire la somme, les superposer de telle sorte que chaque texte participe de tous à la fois et ne se réduise à aucun, tel est bien le geste qu'accomplit Aragon, dans ses livres les plus expérimentaux comme dans ceux qui paraissent les plus conventionnels, mais également au plan de son œuvre appréhendée dans son ensemble et selon l'idée constante d'après laquelle il la développera, du début à la fin.
- 13 Le roman, certainement, est pour lui l'espace essentiel où s'opère cette « confusion des genres » qu'Aragon revendique avec le surréalisme et contre lui. Bravant par avance l'interdiction fameuse formulée par André Breton dans son *Manifeste* de 1924 (avec l'anecdote devenue légendaire du propos prêté à Paul Valéry et concernant la proverbiale marquise dont la sortie sur le coup des cinq heures ne mériterait pas qu'un poète s'abaisse à en faire le récit), Aragon se veut romancier et entend que la chose se sache si bien que le mot « roman » se trouve inclus par ses soins dans le titre même du livre qu'il signe en 1921 : *Anicet ou le panorama, roman*. Avec *Le Paysan de Paris*, cinq ans plus tard, il persiste et signe. Mais lorsqu'au soir de sa vie, il réunit ses livres, Aragon insère ce roman non parmi ses *Œuvres romanesques croisées* mais, contre toute attente, dans son *Œuvre poétique* au complet où il prend place ainsi aux côtés de toutes sortes de textes de circonstances (articles, conférences, souvenirs) qui n'ont en apparence rien de commun avec les recueils de vers auxquels, sans solution de continuité, ils se mêlent et au nombre desquels figure notamment ce *Roman inachevé* qui constitue sans doute son plus grand livre de poésie et que, non content de le baptiser « roman », il présente comme son autobiographie. La formule adoptée n'est pas très différente de celle à laquelle Aragon a recours dans ce grand livre trop méconnu, que certains tiennent pour son chef d'œuvre, monographie tardive consacrée à l'un des plus glorieux peintres français du XX^e siècle, à l'intérieur de laquelle alternent essais, poèmes et récits et où, une deuxième fois, le mot « roman » figure dans le titre même d'un livre qui pourtant n'en a guère l'apparence : *Henri Matisse, roman*. Tout comme ce mot figurera sur la couverture de ce qui constitue le dernier vrai livre d'Aragon, *Théâtre/Roman*, paru en 1974, soit plus d'un demi-siècle après *Anicet* et où, cette fois et comme pour que la démonstration se trouve accomplie, le roman, tout en faisant une place en lui pour l'essai et pour la poésie, se réinvente sous le signe éminemment baroque du drame et de la comédie.
- 14 Toute l'œuvre d'Aragon compose ainsi comme un long roman, revendiqué comme tel par son auteur mais de telle sorte que le roman s'y définisse par le refus apparent des règles qui le caractérisent, recueillant du même coup toutes les formes possibles de l'expression littéraire perpétuellement réenvisagées selon le principe, proclamé dans les pages de *La Défense de l'Infini*, de la « confusion des genres ».

4

- 15 Je dirais volontiers – mais la proposition serait certainement difficile à défendre jusqu'au bout sans une bonne dose de mauvaise foi critique – qu'il en va de même avec Roland Barthes – qui me fournira mon deuxième exemple. Néanmoins, ce à quoi

parvient Aragon avec sa « confusion des genres », Barthes n'aura cessé, à sa manière, de le penser même au travers de ce qu'il finira par nommer la « tierce-forme ».

- 16 L'expression apparaît, comme on sait, dans la conférence de 1978 que Barthes consacre à Proust et où il se penche sur la forme adoptée par l'écrivain dans le *Contre Sainte-Beuve* et reprise par lui dans *À la Recherche du temps perdu* : « [...] roman ? essai ? », demande Barthes, « Aucun des deux ou les deux à la fois : ce que j'appellerai une *tierce forme* »⁵.
- 17 Mais, si elle surgit aussi tardivement, l'expression « tierce forme » peut sans mal se voir prêter une valeur rétrospective afin de s'appliquer à ce qui fut l'objet constant de la pensée de Barthes : « le texte », ce que l'on nommait ainsi au temps défunt des avant-gardes et qui se refuse précisément à toute assignation de genre afin que se déploie, dans toute son amplitude, le mouvement même de l'écriture traversant les frontières à l'intérieur desquelles une conception plus convenue de la littérature voudrait la tenir enfermée.
- 18 Dans l'article qu'il consacre en 1965 à *Drame* de Philippe Sollers et qui constitue une étape essentielle dans le cheminement de sa réflexion sur de semblables questions, Barthes présente ce livre – que son titre semble destiner à la scène – à la fois comme un poème et comme un roman tout en ne manquant pas de souligner sa dimension d'essai⁶. Il le compare à la *Vita Nova* de Dante où prose, vers et commentaire alternent selon le vieux principe du « prosimètre » si peu attesté dans la littérature française moderne – sinon, précisément chez Aragon dans *Le Fou d'Elsa*.
- 19 Mais *Vita Nova*, comme on le sait aussi, est encore le titre que Barthes prévoira de donner au roman dont il rêve dans les dernières années de son existence et que, puisqu'il ne fut jamais écrit, nous ne connaissons pas davantage que *La Défense de l'Infini* sinon à travers la réflexion préparatoire que son auteur lui consacra et qui lui fournit la matière même de son dernier cours au Collège de France : un roman qui n'existe donc que sous les apparences de ce « roman du roman » auquel appartiennent si clairement d'autres textes qui furent composés à la même époque comme *La Chambre claire* ou *Journal de deuil*, qui conduit vers le moment de son écriture et qui, tout en se plaçant sous le signe de Proust, explore et étudie le champ de cette « tierce forme » qui relève à la fois du roman et de l'essai mais aussi de l'autobiographie et du poème, cherchant notamment, à partir du haïku japonais et de l'épiphanie joycienne, comment convertir le discontinu de la notation, du fragment en ce quelque chose susceptible de se trouver versé au sein de la continuité restaurée de la grande forme romanesque héritée du passé.
- 20 Un roman, certainement, mais qui n'en est pas tout à fait un au sens classique du terme puisqu'il se pense comme l'espace au sein duquel tous les possibles de l'expression littéraire – roman et essai, journal et poème – se trouvent convoqués afin de jouer ensemble et que le texte puisse répondre à « l'appel d'un nouveau sens » avec lequel « changer la vie » de qui lit, de qui écrit.

5

- 21 Il y en aurait bien d'autres – exemplairement celui de Joyce, particulièrement dans *Ulysse* – mais ces deux noms-là suffisent ici – Aragon et Barthes – pour tenter d'approcher ce que l'auteur de *La Défense de l'Infini* revendique de son côté comme « confusion des genres » et ce que, pour sa part, l'auteur de *La Préparation du roman* se

donne pour modèle sous le nom de « tierce forme. » Et, en vérité, la matière qu'ils offrent est encore bien trop abondante pour pouvoir être appréhendée de manière quelque peu synthétique. Car c'est chaque livre qui demanderait à être examiné. Et au sein de n'importe quel livre, il s'agirait de prêter une attention un peu suivie à la façon dont chaque genre littéraire se trouve réenvisagé, réinventé depuis une position et selon des codes qui appartiennent à un autre, à plusieurs autres – voire à tous les autres en même temps.

- 22 Pour les raisons que l'on a exposées précédemment, c'est la catégorie du roman qui s'offre comme étant susceptible de subsumer toutes les autres. Parce qu'il est un genre capable, du fait de son absence de définition, de faire place en lui pour une altérité essentielle qui le rend toujours différent de lui-même et qui aménage en son sein le site possible d'une parole plurielle qui rayonne dans toutes les directions à la fois, parcourt tous les registres, convoque en elle tous les modes de l'invention littéraire.
- 23 C'est pourquoi l'expression « tierce forme » est, au fond, insatisfaisante. Elle réduit trop le jeu, laissant entendre que celui-ci ne concerne que deux genres à la fois, en l'occurrence : le roman et l'essai formant une sorte de couple, quand tous les autres se trouvent également concernés par l'opération qu'implique toute idée un peu avertie de la création littéraire. Elle ne rend pas raison, d'ailleurs, à Barthes et au mouvement de sa pensée qui va plus loin. En réaction à la vision simpliste à laquelle il s'oppose quand éclate la querelle dite de la « nouvelle critique », l'auteur de *Critique et vérité* met tactiquement l'accent sur le fait que ne se distinguent pas essentiellement l'écriture du créateur et celle du critique. Cela revient à insister sur la dimension critique de tout texte de création qui n'est complet qu'à la condition d'inclure le commentaire qui l'accompagne et sur le caractère authentiquement créateur de la parole critique lorsqu'elle s'assume comme telle.
- 24 En ce sens, il est vrai que la réflexion de Barthes porte d'abord sur le face-à-face du roman et de l'essai et sur l'éventuel dépassement de cette opposition à travers la « tierce forme ». Mais il ne s'agit là que de l'un des aspects d'une question plus large. L'attention portée par Barthes à l'autobiographie, au théâtre, à la poésie le démontre amplement. Tout texte se situe dans cet intervalle, cet espace paradoxal qu'appelle le dialogue auquel oblige la confrontation entre tous ces genres différents à la fois – et pas seulement deux d'entre eux. Ainsi, et c'est notamment ce que dit *La préparation du roman*, lorsque le récit fictionnel procède de ces « moments de vérité » à quoi correspondent le « satori » du haïku chez Bashô ou la « quidditas » de l'épiphanie chez Joyce mais aussi le « punctum » de la photographie – disons : la révélation du poème, de l'image – qu'il appartient au roman de prendre en charge et de dire, les insérant dans la continuité de son récit.
- 25 De même, l'expression « confusion des genres » ne rend pas justice à Aragon. Elle laisse supposer une sorte d'indétermination à la faveur de laquelle tout se perd et où rien ne vaut. De sorte qu'y prospéreraient toutes sortes de textes hybrides relevant, au choix, du poème narratif, de l'essai littéraire, du récit à thèse, de l'autobiographie romancée. Quand le dialogue entre les genres suppose au contraire que subsiste entre eux la distinction qui va autoriser leur confrontation. Le texte n'efface pas les frontières car elles sont nécessaires au jeu qui se joue de part et d'autre d'elles – ainsi que le prouve assez la barre qui, dans le titre de son dernier livre, s'inscrit entre le mot de théâtre de celui de roman, séparant et unissant ceux-ci. Aragon, à l'occasion, ne manque d'ailleurs pas de souligner la spécificité des formes littéraires auxquelles il a recours, signant des

romans qui sont bien des romans – et qui assument les codes hérités du réalisme ou du naturalisme, de Balzac et de Zola –, des poèmes qui sont bien des poèmes – et qui remettent en usage et en circulation toute la rhétorique démonétisée par la modernité du vers et de la rime –, des essais qui sont bien des essais – et qui ne répugnent pas à l'énoncé franc et parfois brutal d'un message idéologique confinant à la propagande. Mais ses livres les plus aboutis – des premiers aux derniers – se caractérisent par la manière dont ils assemblent en leur sein les formes littéraires dont ils usent selon un principe qui vaut à l'échelle de l'œuvre tout entière – ainsi qu'en témoigne la récapitulation ultime que proposent les *Œuvres romanesques croisées* et *L'Œuvre poétique* au complet. En ce sens, il s'agit moins de confondre les genres que de les combiner à l'intérieur d'un texte qui, selon un principe de « mouvement perpétuel », assure la continue métamorphose de l'un en l'autre.

6

- 26 Je m'arrêterai sur un seul exemple car il concerne exemplairement Aragon et Barthes – que l'on rapproche pourtant rarement l'un de l'autre et, particulièrement, sur un tel terrain. Il concerne le jeu qui se joue chez l'un et chez l'autre entre la parole romanesque et la parole autobiographique et qui rend indissociables l'un de l'autre les deux genres auxquels elles renvoient.
- 27 On trouverait chez Aragon de nombreuses déclarations qui soulignent à quel point la seconde – la parole autobiographique, donc – s'exprime partout et à travers toutes les formes qu'elle emprunte, donne seule le sens et fait le prix exclusif de toute œuvre qui vaut. Ainsi à l'époque du dadaïsme : « Dans tout ce que je lis, écrit Aragon, l'instinct me porte trop vivement à rechercher l'auteur, et à le trouver ; à l'envisager *écrivain* ; à écouter ce qu'il *dit*, non ce qu'il conte ; pour qu'en définitive je ne trouve infimes les distinctions qu'on fait entre les genres littéraires, poésie, roman, philosophie, maximes, tout m'est également parole »⁷.
- 28 Du roman qui n'est qu'un roman, *La Défense de l'Infini* dénonce le caractère falsificateur en des remarques d'une vertigineuse profondeur : « À force d'écrire des bouquins où tout se passait paraît comme dans la vie, on a fini par savoir si bien la prendre, la vie, que de nos jours tout s'y passe comme dans les romans. Et ça aussi compince. Parce qu'alors, logique écrasante : pour que dans les romans tout se passe comme dans la vie, si dans la vie tout se passe comme dans les romans, dans les romans tout se passe comme dans les romans »⁸. Ce qui se laisse sans doute paraphraser comme suit. Le roman, en raison de son réalisme revendiqué, prétend produire une image vraie de la vie. Mais la vie elle-même n'existe plus que sous l'apparence que les fictions lui donnent et qui commande inconsciemment à la conscience que nous en avons – c'est aussi la thèse d'Oscar Wilde, au fond, dans « La Décadence du mensonge » lorsqu'il déclare que c'est la vie qui imite l'art et non l'inverse. Prétendant nous donner accès à la réalité, la fiction se réfléchit elle-même indéfiniment. On se retrouve à errer dans une sorte de palais des glaces où chaque miroir démultiplie le monde et lui donne l'allure d'un labyrinthe infini à l'intérieur duquel il s'agit à la fois de s'égarer et de ne pas renoncer à découvrir – c'est-à-dire : à inventer – son chemin.
- 29 Renouant avec ces questions qui ont été à son principe, l'œuvre tardive d'Aragon pose essentiellement le problème des rapports entre fiction et réalité – ce qui constitue assez l'objet même de toute littérature. Elle le fait selon le principe fameux du « mentir vrai »

qui démontre quelles formidables affinités relient ces activités mentales que constituent « raconter » (ou « se raconter »), « rappeler » (ou « se rappeler »), « imaginer » (ou « s'imaginer »). Dans ces grands romans que sont *La Mise à Mort*, *Blanche ou l'oubli* et *Théâtre/Roman* – qui sont des romans sans être des romans – l'auteur donne à voir et à lire cet extraordinaire mécanisme de conversion par lequel la fiction se fait réalité et la réalité se fait fiction de telle sorte que le texte revendique simultanément et successivement son caractère romanesque et autobiographique. Car, comme l'avoue Aragon, « l'honnêteté sans nul doute exigerait que tous livres intitulés *Mémoires* soient considérés comme des romans, ou pour mieux dire comme *du roman* »⁹.

- 30 Le même mouvement en raison duquel remémoration et imagination, réalité et fiction s'appellent perpétuellement l'une l'autre occupe pareillement le dernier Barthes. Les textes autobiographiques qu'il signe se donnent pour des romans – c'est le sens du célèbre avertissement placé de la main de l'auteur en tête du *Roland Barthes par Roland Barthes* : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman »¹⁰. Mais l'aveu personnel s'insinue progressivement au sein de l'essai – comme en témoignent *Fragments d'un discours amoureux* et surtout *La Chambre claire*. Et le roman auquel Barthes rêve enfin procède pour lui du journal dans lequel il consigne le récit de sa vie. D'où le modèle que constitue à ses yeux le monument laissé par Proust et qui lui ouvre la voie de ce qu'il nomme « écriture de vie » de sorte que, sous la forme du roman, exprimant la « vie de l'auteur » mais « désorientée », se donnant comme « un étoilement de circonstances et de figures », l'intime puisse « faire entendre son cri, face à la généralité, à la science »¹¹. Afin que retentisse en lui cette pathétique parole de pitié en laquelle tient toute la morale de la littérature.

7

- 31 Qui pourrait dire à quel genre – sinon celui du roman, du roman qui n'est pas un roman, entendu comme susceptible de contenir tous les autres – appartiennent tous les livres que je viens rapidement d'évoquer ?
- 32 Je me suis naturellement arrêté sur l'exemple qui précède et qui porte sur l'indissociabilité du romanesque et de l'autobiographique – plutôt que sur un autre qui aurait pareillement établi ce qu'il y a de relatif et de contingent dans la distinction des genres littéraires – parce qu'il me concerne un peu. Il me concerne en tant que romancier et en tant qu'essayiste. Encore que je ne sache plus très bien et depuis longtemps quand je suis l'un et quand je suis l'autre. D'où ma difficulté, mon embarras à remplir l'un de ces rôles lorsque l'on me demande de parler de littérature. Et les attitudes variables que j'adopte afin de me sortir comme je peux du mauvais pas dans lequel je me suis mis moi-même.
- 33 L'« autofiction » – à laquelle en dépit de mes protestations, de mes dénégations, on me rattache depuis vingt ans – a tenté de penser la question du rapport entre parole autobiographique et parole romanesque. Mais le débat théorique tourne depuis longtemps en rond. On se demande interminablement si l'« autofiction » constitue un genre en tant que tel et quelle place lui attribuer au sein d'une hypothétique nomenclature qu'elle obligerait à réviser. Le brillant néologisme autrefois forgé par Serge Doubrovsky invitait remarquablement à penser la possibilité d'un texte qui relèverait en même temps de l'un et de l'autre des deux genres dont elle se réclame. Mais la critique, plutôt que de tenter de penser une telle complexité, s'emploie le plus

souvent à la défaire en se demandant quelles sont, au sein de l'objet sur lequel elle se penche, les parts relatives de l'autobiographie et de la fiction, laquelle prime sur l'autre, comment elles cohabitent et en quelles proportions. Au plan pratique, le bilan que l'on peut tracer n'est guère plus brillant. L'« autofiction » règne, dit-on, mais elle ne le fait que sous la forme d'un néo-naturalisme de l'intime qui a renoncé à tout questionnement authentiquement poétique et qui donne lieu à des livres en série témoignant essentiellement d'un narcissisme postmoderne en phase avec l'idéologie triomphante de la presse people, de la télé-réalité et des réseaux sociaux.

- 34 Tout est à reprendre. La pensée de Barthes peut y aider et à rendre à l'« autofiction » les propriétés paradoxales qu'elle n'aurait jamais dû perdre. De la « tierce forme » dont il parle, Barthes dit qu'elle ne relève ni de l'un ni de l'autre des deux genres auxquels elle se rapporte : « Aucun des deux ou les deux à la fois »¹². Cela vaut aussi pour l'autofiction qui est en même temps et totalement autobiographie et fiction, aucun des deux ou les deux à la fois. Et il me semble qu'une telle formule complète utilement celle qui donne son titre à notre colloque « E pluribus unum » et éclaire pourquoi, en matière de littérature, un seul genre ne suffit jamais car toute forme en contient une autre, plusieurs autres en même temps sans, d'ailleurs, que l'on puisse dire laquelle – que, par commodité, j'ai choisi d'appeler « roman » – recueille toutes les autres.

8

- 35 « Aucun des deux ou les deux à la fois. »
- 36 L'expression est certainement curieuse. Comment une chose pourrait-elle être à la fois elle-même et une autre, ni une chose ni la chose contraire et pourtant l'une et l'autre de ces choses en même temps ? Une telle affirmation va contre toutes les règles de la logique. Elle heurte le sens commun.
- 37 Dans l'un de mes romans, *Le Chat de Schrödinger*, – livre qui raconte une sentimentale histoire de chat mais vaticine très sérieusement du côté des théories les plus délirantes, celles qui concernent la notion de « plurivers » c'est-à-dire d'« univers parallèles » tout en constituant un effort raisonné et systématique pour dire en termes romanesques la question du rapport de la littérature au réel – j'ai essayé de penser un pareil paradoxe au prix d'un détour par le domaine de la physique quantique. Je ne suis pas assez naïf, bien sûr, pour soutenir que les vérités établies par la science – à supposer d'ailleurs qu'il s'agisse de « vérités » – aient vocation à s'appliquer en dehors du champ à l'intérieur duquel elles furent d'abord pensées – et particulièrement en art et en littérature. Mais je suis convaincu qu'elles procèdent essentiellement, chez les savants, d'un effort pour penser l'énigme même de la réalité – entreprise qui, par analogie, peut rejoindre celle dans laquelle, avec la même visée, s'engagent les philosophes, les poètes et les romanciers.
- 38 L'équation d'ondes de Schrödinger, comme on sait, établit qu'au niveau sub-atomique, tant qu'elle n'est pas observée, une particule doit être considérée comme se trouvant simultanément dans des états contraires et que l'on dit superposés de la matière. C'est pourquoi le fameux chat, enfermé dans sa boîte, doit être pensé comme étant à la fois mort et vivant – selon, en tout cas, la morale que l'on tire en général de la fable qu'ironiquement son inventeur fabriqua afin d'en démontrer l'absurdité.

- 39 Qu'une chose puisse en même temps en être une autre étonne naturellement. Pourtant, on nous l'a enseigné dès les bancs du lycée. L'expérience dite des fentes de Young – qui date quand même de 1801 – établit comment. Elle montre que la lumière qui se présente dans d'autres circonstances comme si elle était constituée de corpuscules se comporte comme si elle était formée d'ondes dès lors qu'on la soumet à un protocole approprié d'observation. Si bien que, par extension, tous les objets physiques doivent être considérés comme s'ils étaient en même temps de nature corpusculaire et de nature ondulatoire. J'ajouterai : onde ou corpuscule, l'un et l'autre, ni l'un ni l'autre ou les deux à la fois.
- 40 Sans avoir à en passer ni par l'expérimentation scientifique ni même par la démonstration épistémologique, un tout petit peu de réflexion amène à la même conclusion qui ne concerne pas moins la littérature – car, autant, que la science, elle a le monde pour objet et en propose une représentation. Et au sein de la représentation qu'elle construit, le monde – que nous ne connaissons qu'à travers les modèles que nous élaborons – apparaît tantôt sous une forme et tantôt sous une autre, selon la manière dont on l'observe, se comportant ainsi ou autrement en raison de l'expérience où on l'appelle à comparaître et des instruments à l'aide desquels on le mesure. Si bien que, pour en revenir à l'exemple que j'ai évoqué, il n'y a pas d'un côté la réalité et de l'autre la fiction – et pour l'une ou pour l'autre le mode d'expression, autobiographique ou romanesque, qui lui serait adéquat. Car le monde est un : il n'apparaît sous une forme ou sous une autre qu'en raison du protocole auquel on le soumet qui le fait apparaître tantôt comme réalité et tantôt comme fiction.
- 41 Et à ceux qui douteraient d'une telle évidence, je me contenterai d'adresser cet avertissement fameux de Sade : « Je te pardonnerai d'être moraliste quand tu seras meilleur physicien ».

9

- 42 Pour conclure et afin d'être compris aussi bien que possible, j'éprouve le besoin de souligner le trait.
- 43 La vie, le monde est l'objet de la littérature. Et les « genres » – roman et autobiographie, poésie ou théâtre, essai – constituent les différents protocoles d'observation qui s'appliquent à cet objet. Ils le construisent. Disons qu'ils l'inventent : ce qui signifie qu'ils le découvrent autant qu'ils le créent. Et le roman moderne – parce qu'il se définit par son absence même de définition – procède de tous les genres auxquels il a simultanément recours, multipliant sur la vie, sur le monde les points de vue possibles dont chacun n'existe qu'en raison de la forme littéraire selon laquelle il se dit. Il revendique de proposer une représentation fictionnelle du monde : « Ceci est un roman » dit-il de lui. Mais il ne manque pas de signaler à quel point une pareille représentation se doit de faire apparaître le monde sous toutes les formes simultanées qu'il est susceptible de présenter au regard et que chacun des langages dont il use simultanément – poétique, dramatique, philosophique, autobiographique – fait exister à la fois d'une façon qui lui est propre : « Ceci n'est pas un roman » ajoute-t-il.
- 44 Chaque livre – et la série que tous les livres d'un auteur, mis à la suite les uns des autres, composent – expérimente en faisant varier la visée qu'il adopte et qu'il pose sur son objet. D'où cette indispensable pluralité générique qui est le sujet de notre

réflexion et qu'à titre personnel, je revendique dans mes romans comme dans mes essais. Une pareille conception fait sans doute de moi un moderniste attardé. C'est possible. Voire : probable. Je ne me sens pas complètement seul, cependant. Disons que, sans me prétendre à leur hauteur, je peux me prévaloir de quelques prédécesseurs illustres qui comptent à mes yeux. Mais il est vrai que le temps est désormais de plus en plus à une autre forme de littérature... Tant pis pour le temps. Peu importe à la littérature.

- 45 J'ai parlé du roman. J'ai dit qu'il constituait pour moi le lieu à partir duquel toutes les autres formes de l'expression littéraire venaient s'appliquer au monde pour produire de celui-ci une représentation qui leur soit propre : l'autobiographie, l'essai, la poésie... J'oubliais le théâtre. J'avais tort. Parce que j'ai toujours pensé qu'il constitue la forme même dont toutes les autres viennent. Il se trouve que mon prochain roman s'en souvient. Pour commencer, je citais le Mallarmé d'*Igitur* : « Il peut avancer parce qu'il va dans le mystère ». Pour finir, je citerai celui de « Crayonné au théâtre » : « Quelle représentation ! le monde y tient ; un livre dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause les rappelant intérieurement au contraire »¹³.
- 46 « Un Lieu se présente, écrit ailleurs Mallarmé, scène, majoration devant tous du spectacle de Soi »¹⁴. Sur cette scène qui est celle de soi – mais de telle sorte que le moi s'y oublie dans le spectacle qui se donne –, en ce Lieu qui est celui du Livre – mais qui prend les dimensions d'un Théâtre où tout vient prendre place –, une représentation s'offre à laquelle contribuent semblablement tous les parlars dont usent pareillement le romancier, le philosophe, le poète de sorte que chacun de ces parlars entre en relation avec tous les autres et qu'ensemble il font apparaître le monde sous toutes les formes qu'il est susceptible d'emprunter, donnant à voir ce mouvement perpétuel de conversion réciproque par lequel chacune n'existant qu'au miroir que l'autre lui tend, réalité et fiction s'engendrent féériquement et comme dans un songe sous nos yeux.

NOTES

1. S. Mallarmé, « *Igitur* », dans Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 450.
2. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1987, p. 442.
3. Ph. Forest, *Le Roman, le réel et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 23.
4. L. Aragon, *La Défense de l'Infini*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1997, p. 168.
5. R. Barthes, « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* », dans Id., *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1995, t. III, p. 829.
6. R. Barthes, « *Drame, poème, roman* », dans Id., *Œuvres complètes*, t. III, cit., p. 931-945.
7. L. Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard, « Digraphe », 1994, p. 145-146.
8. L. Aragon, *La Défense de l'Infini*, cit., p. 419.
9. L. Aragon, « *Théâtre/Roman* », dans Id., *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, t. V, p. 1241.

10. R. Barthes, « *Roland Barthes par Roland Barthes* », dans Id., *Œuvres complètes*, t. III, cit., p. 81.
 11. R. Barthes, « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* », cit., p. 831-832.
 12. R. Barthes, « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* », cit., p. 829.
 13. S. Mallarmé, « *Crayonné au théâtre* », dans Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 334.
 14. Ibid., p. 370.
-

RÉSUMÉS

Prenant des exemples dans les œuvres d'Aragon et de Barthes et expliquant ce que ces deux écrivains entendaient par « confusion des genres » et par « tierce forme », Philippe Forest présente sa propre conception du roman – telle que l'illustrent certains de ses livres, particulièrement *Le Chat de Schrödinger* – et traite des relations entre fait et fiction dans la littérature contemporaine.

Taking examples in the works of Aragon and Barthes and explaining what these two writers meant by « confusion of genres » and « third form », Philippe Forest presents his own conception of the novel – as illustrated in some of his books, especially *Schrödinger's cat* – and deals with the relationship between fact and fiction in contemporary literature.

INDEX

Mots-clés : roman, autofiction, Aragon (Louis), Barthes (Roland)

Keywords : novel, autofiction, Aragon (Louis), Barthes (Roland)