

# Le contresens - moteur de la création et angle mort du savoir

Autor(en): **Jaussi, Sophie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2017)**

Heft 46: **Produktive Fehler, konstruktive Missverständnisse = Erreurs productives, malentendus constructifs**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006235>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sophie Jaussi

## Le contresens – moteur de la création et angle mort du savoir

Seit 20 Jahren schreibt Philippe Forest, Literaturprofessor und Schriftsteller, an einem Werk, das die Grenzen zwischen Autofiktion, Essay und literaturwissenschaftlichen Texten verwischt. Innerhalb dieser Produktion versucht er am Beispiel von Marcel Proust und in der japanischen Tradition eine Poetik der Fehldeutung zu gründen. Dabei verweist er einerseits auf die Aussage vom Autor der *Recherche*, man könne von schönen Büchern nur schöne Fehlinterpretationen machen, andererseits auf ein Missverständnis im Kulturtransfer zwischen Europa und Japan, das ihm rückwirkend erlaubt, die Autofiktion als Genre für sich und sein Werk neu zu definieren. Als Autorenpoetik funktioniert diese Ästhetik der Fehldeutung, die ausserdem eine Analogie zwischen Traumarbeit und Literaturkritik fundiert, ohne grössere Probleme. Als wissenschaftliches Instrument eines Literaturprofessors rüttelt sie jedoch an den etablierten Regeln der Universität und der Literaturwissenschaft.

Depuis 1997 et l'obtention du « Prix Femina du Premier Roman » pour son ouvrage *L'Enfant éternel*, la critique littéraire présente Philippe Forest (1962) tantôt comme « écrivain », comme « professeur de littérature », comme « critique » ou comme « essayiste » - avec une préférence marquée, ces dernières années, pour la première catégorie. De fait, Forest a d'abord été universitaire, spécialiste des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle (notamment du surréalisme et de *Tel Quel*), ainsi que de la littérature japonaise et de la question du « je » dans la littérature contemporaine. Alors qu'il est l'auteur de la première thèse sur Philippe Sollers, d'une importante Histoire de *Tel Quel* et de la dernière biographie en date de Louis Aragon, le champ académique retient aussi de Forest les propositions théoriques que ce dernier a mises en circulation autour des rapports entretenus, en littérature, entre le roman et une notion de « réel » dont il emprunte de nombreux traits à celle de Jacques Lacan. Ce n'est qu'à la fin des années 1990, suite à la mort de sa fille d'un ostéosarcome, que le deuil et « l'impossible de cette expérience », marquent son entrée en littérature : depuis la publication de *L'Enfant éternel*, chacun de ses six romans<sup>1</sup> reprend, de manière plus ou moins explicite, les questions suscitées par le scandale de la mort d'un enfant. Un examen des essais publiés par l'auteur depuis 1997 montrerait par ailleurs que ce drame influence également ses écrits théoriques et universitaires, brouillant de plus en plus les

---

1 *L'Enfant éternel*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1997 ; *Toute la nuit*, Paris, Gallimard, 1999 ; *Sarinagara*, Paris, Gallimard, 2004 ; *Le Nouvel amour*, Paris, Gallimard, 2007 ; *Le Siècle des Nuages*, Paris, Gallimard, 2010 ; *Le Chat de Schrödinger*, Paris, Gallimard, 2013.

frontières entre les différents pans de ce que Forest conçoit progressivement comme une seule et même œuvre, sans solution de continuité entre les versants qui la fondent.<sup>2</sup>

Les hésitations de la critique quant à la manière de désigner Philippe Forest sont accentuées par le caractère de l'œuvre et le discours dont l'auteur entoure lui-même ses écrits. S'il s'efforce de distinguer les « deux personnages qu'[il] joue tour à tour et qui sont celui du professeur et de l'écrivain », il souligne qu'à ses yeux, « une telle ligne de partage est bien évidemment un leurre. Sur le fond, il est évident qu'il y a une grande porosité entre l'activité critique et l'activité créatrice [...] »<sup>3</sup>. Cette hybridation de l'œuvre, qui n'est pas sans rappeler la « tierce forme » revendiquée par le dernier Barthes<sup>4</sup>, provoque en retour un vacillement dans la réception, influençant la lecture des textes et la façon de qualifier leur auteur. J'entends « vacillement » tant comme l'alternance entre deux pôles fixes des catégories génériques et des désignations auctoriales (tantôt l'un, tantôt l'autre), que comme l'incessant va-et-vient, le mouvement même qui conduit d'une interprétation à l'autre sans jamais arrêter son choix.

L'hypothèse que je voudrais présenter interroge la façon dont cette assignation générique instable vient s'arrimer à un parti pris critique, qui s'élabore très tôt chez Philippe Forest : il s'agit d'une lecture des textes qui n'hésite pas à s'installer parfois dans ce que l'auteur nomme lui-même « un contresens » et dont il trouve la légitimation chez Proust et chez les essayistes japonais. Les liens ambigus qui se tissent entre porosité générique et ce qu'on pourrait nommer une « poétique du contresens » impliquent aussi d'autres questions, qui visent l'autorité et la légitimité de l'auteur lui-même : quelles conséquences une poétique du contresens a-t-elle sur la réception d'un écrivain, quelles conséquences sur la légitimité de ce même auteur si l'on identifie sa fonction professorale ? Quelles lignes de partage le contresens trace-t-il entre le savoir de l'artiste et le magistère de l'universitaire ?

---

2 Cette conception s'affiche encore de manière exemplaire dans l'avant-propos de son dernier ouvrage en date, la biographie littéraire qu'il a consacrée à Louis Aragon : « Si, avant de m'effacer derrière mon sujet et de disparaître derrière mon propos, je cite en passant deux des romans que j'ai écrits, c'est afin d'indiquer qu'à mes yeux aucune solution de continuité n'existe entre ces livres anciens et le nouvel ouvrage qui commence ici, que la différence qui les sépare est secondaire au regard de l'essentiel. ». Philippe Forest, *Louis Aragon*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Biographies », 2015.

3 Fabula, *Atelier littéraire*, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest, réalisé par Laurent Zimmermann », [en ligne], [http://www.fabula.org/atelier.php?Le\\_roman\\_et\\_le\\_r%26acute%3Bel](http://www.fabula.org/atelier.php?Le_roman_et_le_r%26acute%3Bel) (page consultée le 17 octobre 2015).

4 Roland Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1984, p. 337.

## Emprunter à Proust

Avant d'en revenir à ces questionnements, il s'agit d'esquisser les contours de cette « poétique du contresens », telle qu'elle se dévoile chez Philippe Forest au fil de ses ouvrages – c'est-à-dire, d'une part, comme l'interprétation d'une phrase fameuse de Proust et comme, d'autre part, le pendant français d'une erreur féconde commise par les Japonais.

En 2005, Forest publie le premier d'une longue série d'essais qui constituent en fait autant de recueils destinés à rassembler et à présenter différents articles universitaires, critiques et journalistiques, inédits ou publiés par l'auteur dans des revues éparses. Ce premier volume, qui porte le titre programmatique *La Beauté du contresens* s'ouvre sur ces lignes explicatives :

J'ai toujours pensé que si je devais un jour réunir en un volume – particulièrement hasardeux en raison de mon ignorance – les différentes études que j'ai consacrées à la littérature japonaise, je donnerais à ce livre un titre inspiré de Marcel Proust : *La Beauté du contresens*. Et j'y ferais figurer en épigraphe cette très célèbre citation tirée de son *Contre Sainte-Beuve* et dans laquelle le futur auteur d'*À la recherche du temps perdu* déclare : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. » Lisant quelques-uns des beaux livres dont la littérature japonaise est faite, j'ai eu le sentiment qu'ils étaient écrits dans la plus étrangère des langues mais que leur étrangeté même, en un tour paradoxal, devenait la condition d'une troublante proximité car sous chacun des mots que j'ignorais, la liberté m'était miraculeusement rendue de glisser la signification fautive, l'image erronée d'où naissait la chance d'une beauté nouvelle.<sup>5</sup>

Ces phrases introductives sont intéressantes à plus d'un titre. Dans un premier temps, elles façonnent l'*ethos* de Philippe Forest, un *ethos* de modestie (« en raison de mon ignorance ») qui va venir autoriser et soutenir la défense du contresens ; *ethos* affiché ici mais qui s'exprime aussi tout au long des textes critiques publiés depuis 2005, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de littérature japonaise. L'auteur brosse le portrait d'un amateur éclairé, lecteur attentif mais sans prétention d'érudition, dont l'intérêt pour les textes nippons s'enracine avant tout dans son expérience du deuil et dans l'écho qu'il pense avoir pu y entendre concernant le vécu de ce drame. Forest reprendra le *topos* de sa relative « ignorance » dans de nombreux textes consacrés au Japon, ainsi son essai sur Araki, où il n'hésite pas à affirmer que lui manque l'érudition « qu'exigerait une véritable étude scientifique » et qu'il s'est donc

<sup>5</sup> Philippe Forest, « La Beauté du contresens. Roman du Je, watakushi shôsetsu, hétérographie », dans *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise, Allaphbed 1*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p. 11. C'est moi qui souligne.

vu contraint de « réinventer très librement l'aventure [...] de l'œuvre photographique de Nobuyoshi Araki »<sup>6</sup>.

Fonctionnant à la manière d'un argument d'autorité, l'introduction de la figure et de la citation de Proust permet par ailleurs d'établir une double filiation : si Forest en appelle à l'histoire littéraire de la critique via le *Contre Sainte-Beuve*, il ne manque pas d'ajouter aussitôt qu'il s'agit là de l'ouvrage « du futur auteur d'*À la recherche du temps perdu* », comme si dans l'essai résonnait déjà la voix du romancier à venir. La référence à Proust prend ici une valeur inaugurale, tant par la position de ce premier recueil dans la série des essais forestiens, que par celle de l'article au sein du volume.<sup>7</sup> Le modèle proustien jalonnait par la suite toute l'œuvre essayiste de Forest, lequel avoue volontiers que citer cette phrase sur le contresens « l'arrange », tant « la pensée de Proust (sa caution, sa dispense), sert à justifier une certaine manière de lire »<sup>8</sup>.

Ce recours au contresens, que Forest identifie à une « signification fautive » et à une « image erronée », bénéficie d'un écho souterrain, au fil de l'ambiguïté ouverte par l'utilisation du nom « étrangeté » comme reprise de l'adjectif « étrangère » : le glissement sémantique introduit un trouble à la racine du sens et pointe le caractère mystérieux de la langue de l'autre, de tout autre, que cette langue s'écrive en japonais ou en français. On ne saurait douter que Forest, grand lecteur de psychanalyse, fait résonner le concept freudien de « l'inquiétante étrangeté ». Les rapports entre intime, familial, dissimulé et radicalement *autre*, - que l'allemand fait entendre de façon exemplaire dans *unheimlich* -, sont au cœur de la réflexion du romancier.<sup>9</sup> Ces liens

6 Philippe Forest, *Araki enfin, l'homme qui ne vécut que pour aimer*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2008, p. 6.

7 On peut souligner que Forest indique la volonté de faire figurer cette citation en épigraphe dans le corps même de l'article – alors que cette épigraphe est en réalité absente. Cette manière de faire conduit à une sorte de « contamination paratextuelle » de l'article, qui se voit confier une fonction d'éclairage pour l'ensemble du volume. En quelque sorte, il devient lui-même l'épigraphe annoncée.

8 Philippe Forest, « George Steiner à contresens », dans *Avec George Steiner, Les Chemins de la culture*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèques des Idées », 2010, p. 50.

9 Toutefois, il faudrait lire l'inscription de *l'inquiétante étrangeté* dans la réflexion de Forest « à rebours » (à contresens ?) du concept lui-même. Alors que Freud écrit que « [*h*]eimlich est donc un mot dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire *unheimlich* », Forest repère quant à lui l'irruption du familier dans ce qui lui est le plus étranger. Il a évoqué plusieurs fois le « signe fraternel » que la littérature japonaise semblait lui adresser dans son étrangeté même. Une « proximité troublante », comme il le souligne ici, provoquée par l'irréductible hétérogénéité du texte nippon (Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985, p. 223).

sont d'autant plus essentiels, lorsqu'il s'agit d'évoquer la langue japonaise, qu'ils rappellent l'hétérogénéité inscrite dans le corps même de l'écriture nipponne. En effet, c'est « l'assimilation de la langue et de la culture chinoises qui conditionnent l'émergence de la littérature japonaise », puisque les sons de la langue japonaise ont d'abord été retranscrits par des caractères chinois (les *kanji*), alors que des systèmes phonique et morphologique foncièrement différents « rend[aient] [cette] tâche très difficile »<sup>10</sup>. Cet emprunt à la Chine explique pourquoi la question de savoir « comment lire une littérature étrangère, [...] constitua une préoccupation majeure de l'intelligentsia japonaise à travers l'histoire »<sup>11</sup>. De cette particularité de l'écriture japonaise, Forest fait un point d'orgue du geste littéraire, estimant que les écrivains nippons possèdent « une conscience parfois plus savante de l'aliénation (se savoir parler dans la langue de l'autre) constitutive de tout acte de création »<sup>12</sup>.

### S'autoriser d'une méprise japonaise

Si la phrase de Proust offre une borne à laquelle adosser sa propre esthétique du contresens, les écrits de Forest montrent très tôt que c'est la littérature japonaise qui fournira à l'auteur l'horizon imaginaire et poétique pour la développer. Au-delà de la nature de la langue et de l'hésitation productive qu'elle couve en son sein, c'est un épisode bien particulier de l'histoire littéraire du Japon qui va permettre à Philippe Forest d'explicitier et de préciser les contours que prend pour lui le contresens.

En effet, le romancier a plusieurs fois raconté que le deuil de sa fille lui avait d'abord rendu « à peu près illisible » toute littérature. C'est du côté de la littérature japonaise qu'il a finalement trouvé des ouvrages relatant des « expériences similaires » à celle qu'il avait vécue et qui semblaient ainsi lui envoyer un signe « fraternel », esquissant un dialogue que Forest n'a, depuis, cessé de poursuivre.<sup>13</sup> Son intérêt le porte tout particulièrement vers des livres relevant au Japon du *watakushi shôsetsu*, une version spécifique de récit personnel, parfois aussi appelé *Ich-Roman* (selon le modèle allemand), qui se développe au Japon au début du XX<sup>e</sup> siècle et plus largement à partir de 1920. La découverte de ce genre et la genèse de son apparition dans l'histoire

10 Jean Guillaud, *Histoire de la littérature japonaise*, Paris, Ellipses, « Littératures du monde », 2008, p. 8.

11 Masayuki Ninomiya, « Le 'sacré' complexe face à la littérature française : le cas de Kobayashi Hideo et de Mori Arimasa », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2001, n° 53, p. 23.

12 Philippe Forest, « Ôé Kenzaburô. De Rabelais à Céline, entre Sartre et Camus », dans *La Beauté du contresens*, *op.cit.*, p. 94.

13 Philippe Forest, *Toute la nuit*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 225-226.

littéraire opérera dès lors comme le *chiffre* des liens tissés par Forest entre son œuvre et le Japon, sorte de *shibboleth* interculturel dont les romans porteront la trace souterraine et que les essais se chargeront de dévoiler. Car Forest, lecteur balbutiant d'une littérature qu'il connaît mal, se méprend de son propre aveu sur la signification du *watakushi shôsetsu* :

[...] tous les livres japonais que j'aimais me semblaient relever de cette catégorie enveloppante, totale [...]. J'ai mis assez longtemps à réaliser que la plupart de ces ouvrages [...] avaient en réalité été écrits en réaction contre le *watakushi shôsetsu* tel qu'on le définit strictement ici et étaient signés de certains de ses détracteurs les plus résolus parmi les écrivains japonais.<sup>14</sup>

À mesure qu'il s'initie à l'histoire, à l'art et à la culture japonais – et loin de renier son erreur initiale, qu'il interprète comme le gage d'une « voie singulière et nécessaire » ouverte « vers la vérité »<sup>15</sup> – l'écrivain découvre que la naissance du *watakushi shôsetsu* repose elle-même sur une « mélecture » (au sens de Harold Bloom<sup>16</sup>) du naturalisme européen :

Toutes les histoires de la littérature disent que le roman moderne naît au Japon d'un contresens. Lorsque le pays s'ouvre à la littérature occidentale, et que, dans le plus indescriptible désordre affluent les traductions nouvelles, les écrivains croient se mettre à l'école du naturalisme européen mais ils se méprennent totalement sur sa signification. À l'ambition objective, presque scientifique, qui définissait l'entreprise d'un Zola, ils substituent le désir d'une littérature exprimant la part la plus subjective de l'être humain. Des modèles poétiques japonais très anciens se trouvent alors réactivés [...] : le récit se détourne du monde social pour se livrer à l'exploration exclusive des profondeurs du cœur humain appréhendé dans la plus totale des solitudes. [...] Ainsi naît, dit-on, le *watakushi shôsetsu*.<sup>17</sup>

Ce dispositif de « substitution » - qui n'est pas sans rappeler l'image de Forest selon laquelle le contresens permet de « glisser » une interprétation erronée « sous les mots » du texte lu –, correspond assez bien au programme littéraire défendu par Forest, dont la vision critique tente de déjouer l'exigence d'objectivité et de se tenir éloignée de tout positivisme.

14 Philippe Forest, « La Beauté du contresens. Roman du Je, watakushi shôsetsu, hétérographie », dans *La Beauté du contresens, op. cit.*, p. 18.

15 Philippe Forest, « Avant-Propos. Un chassé-croisé de rêves », dans *Haïkus, etc., Allaphbed 4*, Nantes, Cécile Defaut, 2008, p. 15.

16 Voir Harold Bloom, *A Map of Misreading* [1975], New York, Oxford University Press, 2003.

17 Philippe Forest, « La Beauté du contresens. Roman du Je, watakushi shôsetsu, hétérographie », dans *La Beauté du contresens, op. cit.*, p. 16. Je souligne.

L'intérêt essentiel de Forest, toutefois, est ailleurs. Si comme le confirme le grand historien des idées Shuichi Kato dans son *Histoire de la littérature japonaise*, les Japonais n'ont « sans doute rien compris » aux romans de Zola, de Balzac et de Maupassant, si « la théorie européenne fut élaborée à une époque où l'on avait une grande confiance optimiste dans les progrès scientifiques » alors qu'au Japon, « on ne s'intéressait pas aux sciences »<sup>18</sup>, l'auteur de *L'Enfant éternel* remarque surtout la productivité de ce transfert culturel fautif. Se félicitant de la réception japonaise, il constate que « d'une telle méprise » jaillit la forme « spécifiquement japonaise du roman autobiographique », le *watakushi shôsetsu*, « qui n'a cessé depuis lors et jusqu'à aujourd'hui, à travers toute une histoire complexe et controversée, faite d'éclipses et de retours, de constituer l'un des principaux genres de la littérature concernée »<sup>19</sup>.

L'attention portée, par Philippe Forest, à ce qu'on pourrait nommer un portrait du naturalisme en roman autobiographique, découle d'une interrogation personnelle et demande à être examinée au prisme de son propre geste d'écriture. Dans le sillage du drame qui l'a frappé, l'écrivain a lui-même entamé une réflexion autour des rapports entre vécu et littérature, entre expérience et mise en écriture de cette expérience, entre un « réel » scandaleux et le roman de la brèche que ce dernier ouvre dans la vie. De cette recherche formelle, tous ces livres de création portent la trace, tantôt implicite, tantôt affichée par le biais métadiscursif. Alors que la critique, notamment journalistique, range ses ouvrages sur les étagères de l'autofiction, Forest a toujours préféré l'étiquette romanesque. Non pas qu'il eût rejeté totalement la proximité avec l'autofiction, mais parce que celle dont il eût pu se sentir solidaire tendait de toute façon vers le roman, selon lui. Or, le *watakushi shôsetsu*, tel qu'il décide de le comprendre à la faveur d'une lecture un peu orientée, lui fournit l'outil manquant pour théoriser son acceptation très personnelle de l'autofiction. « Une formule plus inquiète, plus complexe, plus irrésolue de l'écriture autobiographique : voilà, précisément, ce que m'a semblé offrir la littérature japonaise du XX<sup>e</sup> siècle », souligne Forest – et c'est une telle inquiétude, une telle complexité, qui permettraient à l'autofiction d'éviter ce qu'il nomme « un nouveau naturalisme de l'intime »<sup>20</sup>.

L'opération de retournement que tente Forest consiste en fait à s'autoriser des textes japonais pour transformer l'autofiction en « roman du Je », une appellation que l'écrivain calque explicitement sur cet autre nom du

18 Shuichi Kato, *Histoire de la littérature japonaise. Tome 3 : L'époque moderne*, trad. du japonais par E. Dale Saunders, Paris, Fayard/Intertextes, 1986, p. 188.

19 Philippe Forest, « Watakushi shôsetsu et autofiction », dans *Retour à Tokyo*, Allaphbed 7, Nantes, Cécile Defaut, 2014, pp. 71-72

20 Philippe Forest, « Ego-littérature, autofiction, hétérographie », dans *Le Roman, le réel et autres essais*, Allaphbed 3, Nantes, Cécile Defaut, 2007, p. 115.



*watakushi shôsetsu* qu'est le *Ich-Roman*. Et si à force de mettre en avant les vertus du contresens, Forest s'est senti obligé de souligner que le *watakushi shôsetsu* n'était « aucunement sorti de [s]on imagination pour les besoins de la démonstration », il n'en admet pas moins que « le constituer en modèle » pour l'émergence d'une actualisation nouvelle de l'autofiction ressemblait à « une sorte de petit coup de force critique ». <sup>21</sup> S'emparant de l'écriture autobiographique nipponne comme les Japonais se sont emparés du naturalisme, l'universitaire se l'adjoint et la transforme de telle manière qu'elle puisse à la fois servir au renouvellement de sa création et à l'explication critique de sa démarche d'écrivain. La boucle est bouclée.

## Du rêve comme outil du contresens

Si l'on voit à quelles fins Forest utilise le contresens, reste à examiner comment celui-ci fonctionne et sur quelles bases il fonde son esthétique. En d'autres mots, il s'agit maintenant de montrer qu'au-delà du résultat productif de la méprise, le procédé même du contresens, son ressort poétique, fournissent à l'auteur de *L'Enfant éternel* les principaux outils de sa critique. Pour ce faire, je me suis concentrée sur les préfaces et les avant-propos des six volumes de ses essais <sup>22</sup>, gageant que c'est en ce lieu du paratexte que se donnerait à voir le plus distinctement la stratégie de l'auteur pour orienter et encadrer la lecture du texte. <sup>23</sup>

La part de subjectivité que suppose le contresens répond, chez Forest, à une mise en crise de la fonction du critique. Prenant à rebours certains des présupposés méthodologiques d'une importante part du champ académique, il affirme :

21 Philippe Forest, « Watakushi shôsetsu et autofiction », dans *Retour à Tokyo*, *op cit.*, pp. 72-73. La mise en avant de ce « coup de force critique » n'est pas sans rappeler la valorisation, par Harold Bloom, des « lectures fortes » (*strong reading*).

22 *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, *Allaphbed 1*, Nantes, Cécile Defaut, 2005 ; *De Tel Quel à L'Infini*, *Nouveaux essais*, *Allaphbed 2*, Nantes, Cécile Defaut, 2006 ; *Le Roman, le réel et autres essais*, *Allaphbed 3*, Nantes, Cécile Defaut, 2007 ; *Haïkus, etc.*, *Allaphbed 4*, Nantes, Cécile Defaut, 2008 ; *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, *Allaphbed 5*, Nantes, Cécile Defaut, 2010 ; *Vertiges d'Aragon*, *Allaphbed 6*, Nantes, Cécile Defaut, 2012 et *Retour à Tokyo*, *Allaphbed 7*, Nantes, Cécile Defaut, 2014.

23 Dans une étude sur l'erreur productive, il ne me paraît pas inutile de rappeler que Gérard Genette a été jusqu'à évoquer des effets « d'intimidation herménéutique » pour qualifier certaines utilisations des outils paratextuels. Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

Je n'ai jamais cru en la fiction d'une parole critique désinvestie de son objet et s'imaginant en train de contempler l'histoire littéraire depuis le surplomb d'un inaccessible et impavide nulle part. On reproche parfois à la critique universitaire de manquer de style. Cela signifie en vérité qu'un point de vue lui fait trop souvent défaut.<sup>24</sup>

Recoupant en partie des entreprises d'ouverture critique comme celle de Pierre Bayard ou celle de Marc Escola et Sophie Rabau<sup>25</sup>, Forest souligne la place du geste créateur et personnel dans le commentaire. Cette défense de la subjectivité n'est certes pas scandaleuse, mais l'auteur de *l'Histoire de Tel Quel* force le trait en évacuant également le critère de « scientificité » au profit d'une dimension autobiographique, voire fictionnelle de l'activité critique. Il suggère ainsi qu'il n'a « jamais signé aucun article [...] sans la conscience très claire qu'[il] ne pouva[is] parler du livre d'un autre qu'à la condition très stricte [...] de découvrir en lui ce point par lequel l'expérience de l'auteur communiquait avec la [s]ienne et permettait à cette dernière de s'exprimer »<sup>26</sup>.

La posture critique qu'adopte Forest mériterait d'être interrogée à l'aune d'un autre genre japonais, celui de « l'essai fictionnel », qui se situe à la frontière entre réflexion et autobiographie<sup>27</sup> – tout comme on pourrait examiner ce que l'écrivain doit à l'idée de subjectivité telle que l'utilise Kierkegaard, qu'il cite abondamment, et dont la remarque ironique, selon laquelle « avoir de l'esprit grâce à des coquilles est encore une façon décente d'être spirituel » aurait aisément pu s'insérer dans la thématique de « l'erreur productive ».

Mais c'est une autre influence, japonaise elle aussi, qui servira de point de départ à la suite de ce propos. En 2008, quand Philippe Forest publie le quatrième tome de ses essais, il fait précéder son avant-propos d'une citation de Kobayashi Hideo, l'un des plus importants critiques du XX<sup>e</sup> siècle japonais : « Car la critique, finalement, n'est-elle pas le récit dubitatif de nos rêves ? », demande Kobayashi, fournissant ainsi la métaphore centrale sur laquelle Forest appuiera son esthétique du contresens.<sup>28</sup> L'écrivain n'aura cesse de revenir sur cette image du rêve, estimant notamment que « les écrivains d'Occident et écrivains d'Orient » s'étaient souvent « laissés aller à un songe dont ils étaient les uns pour les autres l'objet », un procédé que

24 *De Tel Quel à L'Infini*, *op.cit.*, p. 10.

25 Marc Escola, Sophie Rabau, *Littérature seconde ou la bibliothèque de Circé*, Paris, Kimé, 2015.

26 *De Tel Quel à L'Infini*, *op.cit.*, p. 11.

27 Emmanuel Lozerand, « La littérature japonaise au XIX<sup>e</sup> siècle. Deux ou trois récits d'une autre modernité », *Itinéraires* [En ligne], consulté le 21 octobre 2015. URL : <http://itinéraires.revues.org/530>.

28 Philippe Forest, « Avant-propos. Un chassé-croisé de rêve », dans *Haïkus, etc.*, *op.cit.*, p. 9.

Forest reprend pleinement à son compte. Evoquant Barthes, que ses contresens multiples sur l'épiphanie et le haïku n'ont pas empêché « de construire la plus juste des hypothèses concernant le cœur même de l'entreprise romanesque »<sup>29</sup>, Forest affirme que « chacun rêve l'autre et, au sein d'un tel chassé-croisé, il se fait à la fois le rêveur et le rêvé »<sup>30</sup>.

Soucieux que le lecteur n'interprète la démarche de Kobayashi – et dans un même mouvement, la sienne – comme relevant « d'un romantisme attardé », Forest insiste sur l'aspect « dubitatif » du récit de rêve dont procéderait la critique. Il s'agit bien d'un rêve « auquel s'appliqu[ent] l'exercice perplexe de la pensée » et « le travail méthodique du soupçon », le commentateur « s'assoupissant et s'éveillant tour à tour, de telle sorte que sa conscience se situe sans cesse sur la frontière instable séparant les deux mondes auxquels il appartient ».<sup>31</sup> En fait, ces développements résonnent comme un écho de la théorie freudienne du rêve. Se présentant au dormeur à la faveur d'un mouvement de *condensation* et de *déplacement*, le rêve apparaît sous la forme d'une énigme ou d'un rébus que le langage échoue nécessairement à rendre tout à fait.<sup>32</sup> C'est précisément ce qu'avance Forest pour justifier les inévitables erreurs du critique – des erreurs auxquels il faudrait rendre leur sens étymologique d'« errance » :

Le hiéroglyphe du rêve, l'œuvre littéraire en propose l'impensable traduction, tournant en récit ce qui, obstinément, résiste pourtant à toute conversion dans la langue positive de la signification commune. C'est pourquoi il n'y a de traduction que fautive. [...] tout récit qu'on en [du rêve] fait le conforme à la syntaxe inappropriée de la langue éveillée. Cependant, seule cette dernière en retient la vérité lointaine. Elle ne la retient pas. Elle l'invente plutôt puisqu'elle est le seul lieu où celle-ci se manifeste. C'est pourquoi, comme on sait, le rêve n'existe pas en dehors du récit qui le dit. De même : la parole critique.<sup>33</sup>

Cette métaphore du rêve est si intrinsèquement liée à l'œuvre forestienne que l'auteur redouble l'explicite de sa démonstration par le mystère d'un mot emprunté à Joyce : « Allaphbed », tel est le sous-titre que portent tous les essais de Forest, ce néologisme lui permettant d'en énumérer les différents

29 Philippe Forest, « Haïku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman », dans *Ibid.*, p. 115.

30 Philippe Forest, « Avant-propos. Un chassé-croisé de rêve », dans *Ibid.*, p. 22

31 *Ibid.*, pp. 11-12.

32 Sigmund Freud, « L'Interprétation du rêve », *Œuvres complètes*, éd. André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, trad. par Janine Altounian *et alii.*, Paris, PUF, t. IV (1899-1900), 2003. Voir tout particulièrement le chapitre VI « Le travail de rêve », pp. 319-353.

33 Philippe Forest, « Avant-propos. Un chassé-croisé de rêves », dans *Haïkus, etc.*, *op. cit.*, p. 14.

volumes (« Allaphbed 1 », « Allaphbed 2 », etc.) et de les réunir sous une même bannière critique. Forest se garde de donner la clé ultime de cette trousse langagière du *Finnegans Wake*, mais il suggère que « le livre est un lit (« allaphbed ») où l'on s'allonge et l'on s'endort afin d'y épeler l'alphabet ensommeillé de ses songes et d'assister ainsi au grand mouvement tournoyant de toupie du réel »<sup>34</sup>.

## Le contresens – moteur de la création et angle mort du savoir

Le contresens adopte chez Forest de multiples visages et il remplit plusieurs fonctions. Il est façonneur d'*ethos* et inscrit l'œuvre dans une généalogie critique lorsqu'il est emprunté à Proust ou à Kobayashi Hideo ; il est moteur de la création lorsqu'il offre au romancier les voies et moyens de mé-lire le *watakushi shōsetsu* en vue d'imaginer une nouvelle poétique de l'intime. Enfin, il fournit l'occasion d'une métaphore filée à travers les couches feuilletées de l'œuvre, faisant vibrer le sens à mesure que Forest déplie les textes qu'il lit comme on voyage au pays des songes.

Pour le versant littéraire et romanesque de l'œuvre, il n'est pas difficile de souscrire à une démarche si visiblement productive en matière d'imaginaire et de création. Rien n'empêche aussi de valoriser un style et un geste critiques inscrits dans la longue tradition de l'essai, ce genre fondamentalement hésitant et qui a sans cesse remis en cause ce que Marielle Macé a nommé « le soupçon d'incompatibilité entre la valeur de vérité et la valeur esthétique »<sup>35</sup>. Mais Philippe Forest s'engage plus avant dans l'exercice de funambule qu'esquissent déjà les écrivains-critiques. Sous la plume d'un professeur des universités, au fil des articles censés dessiner sa position dans le champ académique et bâtir un magistère – sans oublier que l'université française s'appuie sur le nombre des publications pour attribuer l'étiquette « d'enseignants-chercheurs produisant » dans le calcul des crédits alloués aux équipes d'accueil –, sous cette plume donc, la poétique revendiquée a valeur de scandale.

Telle que Forest la met en avant et soutenue par la métaphore du rêve, son esthétique du contresens ouvre en effet une faille au creux des savoirs tangibles, *a fortiori* à l'heure où les études littéraires s'efforcent de conserver leur légitimité au moyen d'une approche scientifique et objective. Comme le soulignait Derrida « le concept classique de la compétence suppose qu'on puisse rigoureusement dissocier le savoir (dans son acte ou dans sa position) de l'événement dont on traite » et « les performances réglées par cette compétence

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>35</sup> Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006, p. 79.

doivent en principe se prêter à une traduction sans reste au sujet d'un corpus lui-même traduisible. » Surtout, ajoute le philosophe, « [e]lles ne doivent[...] pas être, pour l'essentiel, de type narratif. On ne raconte pas d'histoires dans l'université, en principe ; on fait de l'histoire, on raconte pour savoir et pour expliquer [...] ».<sup>36</sup> Pointant l'aporie contenue dans l'idée même d'un corpus « traduisible », les « performances » professorales de Forest semblent surgir de ce « reste » dont il ne devrait subsister aucune trace pour garder intacte l'autorité de la transmission. Forest, peut-être, « raconte pour savoir et pour expliquer ». Mais il ne fait surtout aucun doute qu'il raconte dans l'espoir de voir éclater un non-savoir, à la faveur duquel la littérature serait sans cesse réinventée comme le miroir de l'expérience subjective.

Dans ses articles critiques, l'écrivain-professeur aggrave son cas en renonçant presque entièrement à tout appareil critique. Exempt de références et de sources explicites, le texte affiche une pensée qui se dérobe devant la réfutabilité, phare de l'épistémologie. Il contrevient ainsi aux règles admises de la critique qui accepte le contresens et le malentendu, pour autant que l'auteur fournisse les outils propres au rétablissement de la vérité et à la dénonciation de la méprise : c'est ainsi que « [s'enclenche] le tourniquet de l'histoire littéraire »<sup>37</sup>. Forest ne l'ignore pas. Il me semble simplement qu'il saisit son irrespect à la racine et le retourne au profit de l'œuvre en devenir, incitant le lecteur à déchiffrer ses textes – tous ses textes – avec l'œil d'un lecteur de roman. Visant explicitement la beauté plutôt que la clarté, le « vrai » plutôt que le « convaincant », recourant à l'évocation plutôt qu'à la référence, à la dérive et à l'association plutôt qu'à la démonstration - et au contresens plutôt qu'à l'enchaînement logique, Forest défait pas à pas l'horizon d'attente de celui qui s'apprêtait à lire un professeur de littérature. Forcé d'adopter le contrepied de la lecture qu'il croyait entreprendre, le lecteur, tel est peut-être le pari de Forest, bascule avec lui du côté du roman, comme lancé à contresens sur la route du savoir.

---

36 Jacques Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, p. 99.

37 Clément, B., Escola, M. (dir.), *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 2003, p. 11.